

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	21
--------------------------	-----------

PREMIÈRE PARTIE

I. <i>D'encre et d'exil</i>.....	37
---	-----------

1. Dans la demeure d'Éole les vents et le feu. L'archè de la persécution.....	39
2. L'encre et les exils de la famille Rosselli. L'exil de Carlo Rosselli et de Marion Cave à Paris. La fuite permanente.....	41
A. L'hébraïsme et l'italianité de la famille Rosselli. « La grande matriarche ».....	43
B. La tradition familiale.....	46
C. La formation.....	47
D. Marion Cave à Florence, entre activisme et engagement politique.....	48
F. Un mariage contrasté.....	50
3. Les années trente à Paris, entre antifascisme, socialisme, tyrannies et complots contre la République. Le débat de Carlo Rosselli avec l'historien normalien Elie Halévy et le sociologue Célestin Bouclé.....	55
4. Carlo Rosselli dans les bars du quartier de Montparnasse. L'action de Carlo Rosselli en Espagne. Les jours de la grande douleur en Normandie : un délit politique ou un homicide de régime ? Comme dans l'<i>Antigone</i> de Sophocle.....	59
5. « La furie des vents contraires » d'Éole. L'exode anglais de la famille Rosselli. A Londres, sous les bombes allemandes.....	76
6. Une formation progressiste et le travail physique dans les <i>camps</i> des quakers.....	78

DEUXIÈME PARTIE

II. Les années de formation et la recherche d'un langage universel entre photographie, musique et dessin.....	89
1. Le retour des réfugiés politiques italiens sur le paquebot <i>Vulcania</i> . Un premier contact avec le cinéma néoréaliste et sa dénonciation politique.....	91
2. La parenthèse londonienne et la formation littéraire à la <i>St. Paul's School for girls</i> de Londres.....	95
3. La première vocation : la musique.....	96
4. Au début de la formation politique.....	101
5. La perception de l'espace urbain de Rome dans <i>Prime Prose Italiane</i> (1954).....	104
6. « Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! ».....	111
7. Le trilinguisme du début des années cinquante. Le feu de la passion pour Rocco Scotellaro et l'intérêt pour son livre-enquête <i>Contadini del Sud</i> . En Basilicate : le moment néoréaliste de l'anthropologie culturelle et l'étude des multiples sonorités dialectales.....	121
A. <i>Rocco Scotellaro / poeta / della libertà contadina</i>	122
8. Un <i>sodalicium</i> intellectuel : « <i>Le discussioni con lui mi formavano</i> ».....	132
A. Une commune vision politique. Le dialogue avec les morts d'Amelia Rosselli et de Rocco Scotellaro. Le langage biblique.....	136
B. « <i>Scherzetti per M.</i> » ; « <i>Marion à Rocco</i> » ; « <i>A M.</i> » ; « <i>Il dolore</i> ».....	144

TROISIÈME PARTIE

III. La mise en œuvre.....	155
1. La découverte du monde littéraire de Rome.....	157
2. La déflagration et le passage à l'écriture.....	160
3. <i>Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro) 1953</i> . Entre poésie et anthropologie culturelle.....	163
A. <i>Eros et Thanatos</i>	168
B. Le monde animal ; un bestiaire onirique.....	174
C. Ville et campagne.....	176
D. La lune.....	179
E. Passage de genre	183
F. La révolte.....	185
G. La magie.....	187
4. Le naufrage d'Eros. L'impossibilité d'exorciser la mort. Un « vent méprisant et glaçant ».....	192
5. Passages de genre et passages de langue. La prose en français <i>Sanatorio 1954</i>	196
A. Les thèmes : le sommeil, la mort.....	197
B. La nature.....	200
C. La déterritorialisation.....	201
D. La maladie.....	202
E. Les sources.....	204
F. Le mariage joué sur le fil de l'ironie, un autre topos littéraire.....	207
G. L'écriture, le seul terroir hospitalier.....	208
6. Le voyage vers la maturité poétique dans <i>Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)</i>	209
A. De la géographie de la douleur à la géométrie du vers.....	213

7. Retour à la prose entre italien et français. Le manifeste de sa poétique et le « secret de Fabrique » dans <i>Le Chinois à Rome</i> (1955).....	214
A. « L’écriture rhizomatique » dans <i>Le Chinois à Rome</i>	217
B. La <i>Note</i> pour l’éditeur français, un « petit glossaire ».....	222
C. Le Glossarietto esplicativo per « <i>Variazioni Belliche</i> » ; la confirmation d’une écriture créative et savante.....	225
D. Retour au thème de la ville (anthropomorphisée) et de la fusion (impossible) avec la nature.....	228
E. Problème du genre littéraire.....	229
F. L’espace liminaire.....	230
8. Les annotations et les notes trilingues d’un journal littéraire.....	231
A. Les emprunts à la poésie d’Eugenio Montale.....	240
B. La présence de T. S. Eliot et de James Joyce, dans le journal trilingue.....	247
C. Les thèmes développés dans la production littéraire de la maturité.....	251
D. Poésie comme espace déformant. Le texte littéraire : un lieu fermé qui contient la totalité du chaos externe.....	254
9. Les proses en anglais: <i>My Clothes to the Wind</i>, (1952) <i>A Birth</i> (1962). La langue anglaise d’Amelia Rosselli, une langue intellectuelle fondée sur le territoire féminin. L’utilisation de cette langue dans une perspective psychanalytique.....	257
A. Les thèmes.....	259
B. <i>A Birth</i> (1962).....	261
C. L’espace bouleversé.....	262
D. La distorsion de l’espace global.....	264
F. Les dissonances dans l’écriture.....	265
G. La langue de la fouille dans la <i>psyché</i>	266
10. Un automne anglais : le recueil <i>October Elizabethans</i> (ottobre 1956).....	267
A. La recherche d’un éditeur en Angleterre.....	268
B. Le style élisabéthain et l’utilisation parodique de la langue des poètes métaphysiques.....	281
11. Une position excentrique dans la <i>neoavanguardia</i> italienne.....	283

A. Le collage du recueil <i>Palermo '63</i>	288
12. Une histoire éditoriale compliquée. Les symétries de la structure de l'œuvre.....	294
A. La genèse.....	296
B. Les symétries de la structure de l'œuvre.....	300
13. La trilogie italienne et la destruction de la langue.....	301
14. Le plurilinguisme et les vers paysans et claudicants dans la trilogie italienne.....	310
A. Les incursions de la langue agrammaticale des pauvres.....	314
Conclusion.....	319
Bibliographie.....	337
Annexes.....	371
I. Six lettres d'Ameila Rosselli à Luce d'Eramo (1976-1980).....	373
II. Photographies.....	381
Index.....	391

Introduction

L'objet d'étude de ce travail de thèse s'attache à la préhistoire de l'écriture plurilingue d'Amelia Rosselli dans sa première production, en prose et poésie, attestée par les *Primi Scritti (1952-1963)*². Ce recueil, publié en 1980, après un parcours éditorial semé d'embûches, renferme des écrits qui vont des années cinquante jusqu'au début des années soixante. Amelia Rosselli utilise et alterne l'anglais, l'italien et le français qu'on rencontre parfois dans un même texte. Une production de poésies et de proses, caractérisée par une coexistence de ces trois langues, « toujours en contact, dans une multiplicité de significations possibles³ ». Une triglossie, selon la critique, où « l'italien est destiné à être la langue d'écriture privilégiée⁴ », englobant les autres langues, surtout le français. Objets d'étude sont aussi tous les éléments relatifs à l'histoire personnelle et formative d'Amelia Rosselli, avant le choix de l'écriture comme langage d'expression artistique.

Selon Aldo Rosselli, le fils de Nello Rosselli, il est fondamental de rappeler et de raconter les années de formation de sa cousine Amelia et de souligner les rapports entre les faits existentiels et son écriture. Il affirme que la critique a beaucoup écrit sur Amelia mais que les études se sont polarisées essentiellement à partir des années cinquante⁵. Comme le souligne Stella Savino, qui a réalisé un documentaire sur Amelia Rosselli, à la suite de la lecture, en 2006, du livre de Giuseppe Fiori, *Casa Rosselli*⁶: « L'histoire de la famille est très importante pour comprendre en profondeur la figure d'Amelia Rosselli car sa poésie est très liée à sa maladie, celle-ci étant étroitement liée à son histoire personnelle⁷ ». Dans ce cadre, il sera aussi

² Amelia Rosselli, *Primi Scritti (1952-1963)*, Milano, Guanda, 1980.

³ Emilio Sciarrino, *Le Laboratoire Poétique d'Amelia Rosselli : Genèse d'une poésie « entre les langues »*, mémoire M2, Recherche Italien, Paris III- Sorbonne Nouvelle, 2010-2011, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p.22

⁵ Siriana Sgavichia, « Fotobiografia, Conversazione con Aldo Rosselli », in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. XIII. « S'è detto molto d'Amelia ma partendo degli anni '50, cioè da quando si trasferì a Roma ventenne » [« On a dit beaucoup de choses sur Amelia mais toujours en partant des années 50, autrement dit à partir du moment où elle s'est installée à Rome »].

⁶ Giuseppe Fiori, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Marion e Maria*, Torino, Einaudi, 1999.

⁷ Olivier Favier, « La famille Rosselli : une autre Italie, entre politique, histoire et poésie, entretien avec Stella Savino », consulté le 15 novembre 2015, www.dormirajamais.org/rosselli/

question de la prise de conscience politique d'Amelia Rosselli, alimentée par la lecture des écrits politiques de son père Carlo Rosselli, à Florence, en 1949. Dans sa formation politique, la rencontre avec le poète et romancier Rocco Scotellaro, ex-maire socialiste de Tricarico, petit centre de la Basilicate sera déterminante ainsi que la fréquentation des milieux socialistes et communistes de Florence et de Rome. Amelia Rosselli sera très engagée en politique à partir de 1958 après son inscription au PCI (Parti Communiste Italien) et cultivera une idée moderne et progressiste de la démocratie et de la liberté.

La méthode.

L'archéologue, qui étudie la préhistoire, utilise le décapage horizontal pour mettre à jour les surfaces du sol d'origine ; il étudie des sols d'habitats susceptibles de trahir les techniques, les déplacements, certains comportements de l'homme ; il donne de l'importance à l'interprétation stratigraphique du terrain, souvent bouleversé par des phénomènes destructifs. De même examine-t-il attentivement chaque couche⁸ à l'affût d'une résurrection sémantique à travers l'exégèse des langages mystérieux de la préhistoire, à la fois familiers et énigmatiques, et une *archè* pouvant conditionner et déterminer une série de phénomènes⁹, présents dans l'histoire des civilisations.

A l'instar d'un archéologue, nous chercherons les racines complexes de l'écriture plurilingue et bouleversée de la première production littéraire d'Amelia Rosselli, afin de mieux comprendre la production poétique de la maturité. Par un travail de décapage et de stratigraphie, nous essaierons d'analyser et de décoder son monde poétique, caractérisé par le mystère et la névrose, comme l'avait bien observé Pier Paolo Pasolini dans la *Notizia su Amelia Rosselli*, (1963). Mais l'acte de la fouille est destructeur et les différents matériaux issus d'une fouille ne prennent leur valeur que

⁸André Leroi-Gourhan, *L'art pariétal, Langage de la préhistoire*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1992, p. 10.

⁹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969 ; réédition 1992.

dans la coordination qu'on établit entre eux. La fouille devient alors un texte¹⁰. C'est pourquoi, nous chercherons, en empruntant la méthode d'enquête de l'archéologue, à mettre en relation plusieurs éléments biographiques et formatifs de l'écriture d'Amelia Rosselli et de les coordonner, pour mieux comprendre sa poétique.

La préhistoire est aussi la science dont le but est l'étude de l'homme avant l'écriture, elle est l'histoire des produits du cerveau que la main extériorise, c'est-à-dire les outils. Qu'y a-t-il avant le choix de l'écriture poétique d'Amelia Rosselli, que trouve-t-on dans son passé biographique et formatif, dans sa préhistoire personnelle et culturelle ?

Le passé.

Dans la préhistoire personnelle d'Amelia on trouve : sa naissance en exil à Paris en 1930, la perte tragique de son père Carlo Rosselli, professeur d'économie et de droit, intellectuel socialiste et exilé antifasciste, et de son oncle Nello Rosselli, historien engagé, proche du républicanisme et attaché à la tradition du *Risorgimento* (lui aussi en opposition avec le régime mussolinien).

Les deux frères sont victimes, en Normandie, en juin 1937, d'un assassinat spectaculaire organisé par la Cagoule. L'assassinat fut commandité par Galeazzo Ciano, ministre des Affaires étrangères, sous le régime de Mussolini¹¹. Et, comme dans une stratigraphie de l'existence croissante, bouleversante et bouleversée, dans la biographie des origines d'Amelia Rosselli, on découvre encore : la fuite d'exil en exil, la douleur lancinante de la vie des réfugiés, la persécution politique, le sentiment permanent d'une menace, l'exclusion, la solitude, la tragédie moderne de l'homme du XX^e siècle, une profonde souffrance psychique, le mal de vivre, l'absence d'une maison fixe ou d'un pays où vivre librement, loin des angoisses, l'absence d'études régulières et d'une première langue. La condition d'errance et d'exil, avec ses conséquences - passage entre les langues, lié à cette dramatique diaspora - avait déstabilisé Amelia Rosselli qui connaissait trois langues mais n'en

¹⁰ André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 48-51.

¹¹ Éric Vial, *La Cagoule a encore frappé!*, Paris, Larousse, 2010, p. 9.

sentait, au fond, aucune comme sienne¹². Sa cousine, Silvia Rosselli, a souvent répété : « Amelia n'a jamais eu une langue maternelle¹³ ». La vie d'Amelia, (comme les autres vies des enfants de la deuxième guerre mondiale et de la persécution politique ou antisémite), est dévastée par une dimension de nomadisme et d'errance, par la perte d'une identité personnelle et culturelle, par la violence des fascismes européens et autres totalitarismes. Nous chercherons à comprendre si l'écriture d'Amelia Rosselli faite d'aberrations lexicales, morphologiques et syntagmatiques, barbarismes, néologismes, solécismes, *lapsus*, licences poétiques, répétitions, variations, dissonances et non-sens¹⁴, ce « *chaos linguistique*¹⁵ » est le fruit d'un bouleversement biographique, miroir du *chaos* de l'histoire du *Novecento*, le siècle bref¹⁶, qu'elle a traversé et vécu dans l'inquiétude, dans ses variations de persécution. L'instabilité linguistique est-elle le fruit de l'enfance nomade ou bien le choix d'une écrivaine de frontière qui veut ignorer les barrières entre les traditions culturelles et poursuivre un parcours sous le signe de la dissidence ?

La première formation.

Analyser la préhistoire de la formation d'Amelia Rosselli peut nous aider à comprendre les lectures qui ont influencé et conditionné son écriture.

Le parcours d'Amelia Rosselli est complexe et riche ; dans les couches de ses

¹² Aldo Rosselli souligne combien les déplacements, pendant l'exil, ont perturbé la vie d'Amelia et la sienne. Il rapporte que Melina-Amelia était traumatisée par ces errances mais tout ceci était partie intégrante de leur histoire. Voir Siriana Sgavichchia, « Fotobiografia, Conversazione con Aldo Rosselli », in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. XVI.

¹³ Cité in Silvia De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, introduzione di Andrea Zanzotto, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2006, p. 23 : « Amelia non ha mai avuto una lingua madre ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ Emilio Sciarrino, « Un «chaos linguistique»: les textes en français d'Amelia Rosselli » (1 Emilio 930-1996), *Continents manuscrits* [En ligne], 2/2014. Consulté 7 novembre, 2015. URL: <http://coma.revues.org/311>.

¹⁶ Eric J. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Vintage, U.S., 1994.

expériences on trouve de nombreux éléments hétérogènes. La stratigraphie culturelle des origines est compliquée à l'image de son existence.

A Paris, Amelia parle un mélange de langues, italien avec ses parents, anglais avec la gouvernante, français à l'école. Après le départ vers l'Angleterre et les États-Unis, elle poursuit ses études dans un lycée américain à Larchmont où elle suit un cursus d'études laïques, au sein d'une *Senior High School*. Laïcité et éducation progressiste caractériseront les années de l'exil américain. Elle développe aussi un amour pour la nature grâce à sa participation à des *camps quakers* où elle apprend à vivre dans l'esprit de la coopération et du partage, du respect à l'égard d'autrui et selon une religiosité laïque sous le signe de l'égalitarisme et de la solidarité. Sa grand-mère, Amelia Pincherle Moravia, lui fait découvrir les religions orientales et la poésie de Dante Alighieri. Après son retour en Europe, la formation scolaire d'Amelia Rosselli se poursuit dans un lycée quaker en Angleterre où l'aspect littéraire est fondamental. Elle découvre la poésie de Shakespeare et de John Donne. Elle lit T.S. Eliot, James Joyce (*Ulysse* est sa première bible). Elle étudie la littérature italienne, le latin et sa métrique, les poètes français Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud. Pendant un voyage à Paris, en 1952, elle découvre aussi les surréalistes. Elle aspire toutefois à d'autres horizons et se consacre à la musique et au dessin. Une fois en Italie, elle rencontre, par le truchement de Bobi Bazlen¹⁷, le docteur Bernhardt, un psychanalyste jungien. Grâce à son ami, le poète Rocco Scotellaro, elle découvre le Sud de l'Italie. Elle se passionne pour l'ethnologie et un écrit de Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud*, livre enquête sur la condition des agriculteurs de l'Italie du Sud qui devient sa deuxième bible. La mort de l'ami Rocco, en 1953, marquera le passage à l'écriture et la fin de la préhistoire formative d'Amelia Rosselli.

¹⁷ Roberto Bazlen, appelé par ses amis Bobi, était un membre important des maisons d'édition Einaudi et Adelphi et un ami d'Amelia Rosselli. En dépit de son action fondamentale dans la vie littéraire du *Novecento*, il a choisi de rester dans l'ombre, fidèle au principe de la philosophie d'Epicure du *láthe biósas* (vivre caché).

Une « Mésopotamie de langues »¹⁸.

D'où vient le plurilinguisme qu'Amelia Rosselli utilise, après le passage à l'écriture, dans son laboratoire expérimental *Primi Scritti* ?

Son histoire personnelle bouleversée est cause d'une identité plurielle, multiple, composite. Elle fait partie de la famille des écrivains et des poètes migrants qui vivant « *l'espace et le temps de la frontière, remettent en question le paradigme identitaire traditionnel fondé sur l'équation identité = "culture" = langue*¹⁹ ». La poétique de l'interculturalité des écrivains de la diaspora propose une langue et une culture mouvantes, s'appuyant sur l'expérience de l'errance. Dans leur écriture, on constate « *une créolisation et un métissage culturel avec une rencontre entre une langue maternelle et une ou plusieurs langues d'usage*²⁰ ».

Dès lors, à la base du plurilinguisme d'Amelia Rosselli, il y aurait sa biographie, sa formation et la recherche d'une identité personnelle et linguistique, surtout pour qui, comme elle, n'a jamais eu de langue maternelle. Mais ce plurilinguisme est aussi un acte de créativité littéraire, lié à sa formation culturelle. Les trois langues acquises pendant l'adolescence, le français, l'anglais et l'italien, convergent dans l'idiome rossellien. Et cet idiome *tripharium* est comme un choc pour le lecteur qui est déplacé en continu. L'énonciation est babélique ; toutes les langues sont sœurs. « La poëtesse au cours de ce "glissement" continual va d'une langue à une autre, d'une langue dans l'autre et réalise une sorte de Babel²¹ ». Ce passage à l'écriture, transition entre préhistoire et histoire, est traumatisque avec des flottements symptômes de la non-appartenance. Amelia Rosselli crée un mélange de langues et obtient une forte confusion, un chaos, fruit d'une anarchie linguistique.

Les « *Primi Scritti* », ces textes de la genèse littéraire, constituent son école

¹⁸Antonella Anedda, « Saggio ottuso (Una lettura) » in *Nuovi Argomenti*, n° 74, Milano, Mondadori, 2016, p. 26. « La scrittura di Amalia Rosselli è una mesopotamia di / lingue. Tra l'inglese e il francese / l'italiano affiora con la voce di Iacopone ».

¹⁹Flaviano Pisanelli, « La frontière invisible: la poésie italienne de la migration entre diglossie et "dislocation", identité(s) et dépossession », *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, n° 13, Poètes italiens d'aujourd'hui, 2009, p. 2-3.

²⁰*Ibid.*, p. 3.

²¹ Florinda Fusco, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007, p. 12. « La scrittrice, nel continuo "scivolamento" da una lingua all'altra e di una lingua nell'altra, crea una sorte di Babele ».

expérimentale, son laboratoire. Dans une phase préparatoire d'apprentissage, Amelia Rosselli se livre à des exercices poétiques et semble hésiter sur le choix de la langue ou, peut-être éprouve-t-elle la nécessité d'une « mésopotamie de langues²² » pour reprendre l'expression de Antonella Anedda, pour exprimer la vie, l'expérience, la perte dramatique de ses parents, la mort de son ami Rocco Scotellaro et les troubles afférents : sa névrose, l'exploration de l'inconscient, l'internement dans un hôpital psychiatrique, les stigmates de l'exilé dans le temps, « le cilice de l'Histoire²³ ».

L'actualité de la poésie d'Amelia Rosselli.

Pourquoi la voix poétique d'Amelia Rosselli est-elle aujourd'hui d'une actualité brûlante, objet d'étude et d'une nouvelle attention de la critique littéraire, notamment en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, aux États-Unis et au Canada ?

Pourquoi étudier son écriture ? Pourquoi sa poésie, son parcours biographique, son rapport direct à l'histoire, ses dénonciations politiques, attirent-ils de nouveaux lecteurs, en dépit des difficultés d'interprétation de son énigmatique poésie ?

Y a-t-il de nouveaux éléments dans la recherche et dans l'étude de cette écrivaine du second *Novecento* ?

Jamais, comme aujourd'hui les migrations, les errances, les exils, n'ont été si présents dans le panorama historique et littéraire. Les nomadismes et les errances du XXI^e siècle sont liés aux guerres, à l'oppression de régimes violents, à l'obscurantisme et aux intégrismes religieux, aux changements climatiques. Les analystes de la politique internationale, les spécialistes de la géographie anthropique, les cinéastes par le truchement de films documentaires, la critique littéraire, s'intéressent à ce dramatique phénomène des migrations, de l'exil, des frontières visibles et invisibles²⁴.

²² Voir note 15.

²³ Jean-Baptiste Para, « Comme un soldat en guerre » in Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, traduction et postface de Marie Fabre, Paris, Ypsilon éditeur, 2012, p. 9.

²⁴ Significatif, sur le sujet de la frontière, le dernier film documentaire de Gianfranco Rosi,

L'histoire personnelle et littéraire d'Amelia Rosselli, avec ses implications linguistiques, redevient d'actualité.

Dans la biographie et dans l'écriture de l'écrivaine, pendant et après l'exode des années 1940-1950, comme dans celles des écrivains migrants et nomades de ce début de XXI^e siècle, on observe des phénomènes de plurilinguisme, de non appartenance, de dépossession, d'une écriture chaotique²⁵. Parmi les réfugiés de la Syrie, de l'Afghanistan, du Nigeria, du Rwanda, du Mali, et d'autres pays africains et asiatiques, émigrés dans les pays européens, des écrivains et des artistes vivent le drame vécu par Amelia Rosselli, « fille de la deuxième guerre mondiale et d'un cosmopolitisme en fuite²⁶ », pour reprendre ses propos. L'histoire personnelle et littéraire d'Amelia Rosselli s'inscrit avec cohérence dans le « Chaos-monde », notion introduite par Édouard Glissant²⁷ :

La poétique des écrivains de la diaspora est celle de la non-appartenance et de la distance ; elle s'exprime par l'emploi de plusieurs langues à l'intérieur du ou d'un même texte. La parole poétique émigre, passe d'une langue à l'autre, dans une perspective d'identités multiples²⁸.

La haute voix poétique d'Amelia Rosselli, avec son message politique, présent de façon cryptique dans ses poèmes, mérite d'être écoutée avec la plus grande attention. La violence, la persécution politique, la tragédie moderne de l'homme sont exprimées de façon récurrente à travers son écriture bouleversée. Ce sont des thèmes communs avec les autres écrivains de l'actuelle diaspora, caractérisés par une poétique socialement et politiquement engagée.

Fuocammare, prix Ours d'Or au festival de Berlin 2015 qui raconte l'exode et l'émergence des réfugiés qui chaque jour arrivent de l'Afrique à Lampedusa après avoir traversé la symbolique frontière de l'Europe, le Canal de Sicile.

²⁵ Voir Flaviano Pisanelli, *op. cit.*, p. 3-5.

²⁶ Rosaria Lo Russo, Stella Savino, *Amelia Rosselli...e l'assillo è Rima*, CD, LookoutFarm, 2006.

²⁷ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 82.

²⁸ Flaviano Pisanelli, *op. cit.*, p. 2.

La révolte contre la mort.

Dans les *Primi scritti*, les thèmes d'*Eros* et de *Thanatos* (*Cantilena, poesie per Rocco Scotellaro*, 1953), de la maladie psychique (*Sanatorio 1954*), du paysage urbain (*Prime Prose Italiane*, 1954 ; *Le Chinois à Rome*, 1955), de la solitude et du dépaysement (*Diario in Tre Lingue*, 1955-1956), de la psychanalyse (*A Birth*, 1962) sont déjà présents et seront développés dans la production des années soixante (*Variazioni belliche*, 1963, *Serie ospedaliera*, 1969), soixante-dix (*Documento*, 1976) et quatre-vingt (*Impromptu*, 1981) à côté de nouveaux thèmes, avec un ton tragique, fruit de la maturité. Ainsi, dans les vers suivants de *Variazioni belliche*, la figure du Christ représente la mort de Rocco (Scotellaro/Christ) :

[...] Contro della notte ergeva confini e
sempre agonizzava il nostro signore Jesù cristo tomba sepolcrale²⁹.

[...] Contre la nuit il dressait des frontières et
toujours agonisait notre seigneur Jésus christ tombe sépulcrale³⁰.

Et le drame de la mort de l'ami, déjà évoqué dans *Cantilena*, est revécu par le recours à des images christologiques. La littérature pousse vers un fond autobiographique opaque et stratifié, fondé sur la persistance du deuil.

Un Cristo piccolino
a cui m'inchino
non crocefisso ma dolcemente abbandonato
disincantato³¹

Un Christ tout petit
sur qui je me penche
pas crucifié mais doucement abandonné
désenchanté³²

Après la mort de Rocco Scotellaro, Amelia Rosselli sort de sa préhistoire et naît à

²⁹ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, sezione *Variazioni*, in *Le poesie*, Emmanuela Tandello (éd.), préface de Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, [1997], [1998], 2004, p. 288.

³⁰ Ead., *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 144.

³¹ Ead., *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 13.

³² Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli : anthologie en ligne*, consulté le 6 octobre 2017, <http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

l'écriture. Ce nouveau deuil a déclenché sa maladie psychique et l'a renvoyée à la mort de Carlo et de Nello Rosselli. Pour surmonter la maladie, elle commence à écrire. L'écriture découle d'un traumatisme et tend à se fixer dans des figures allégoriques qui ont pour fonction d'alléger la souffrance.

Soumise au désordre intérieur de l'errance entre les langues, l'écriture pourrait apparaître comme une thérapie dans ces années de syncrétisme culturel et d'expérimentation philologique, une nouvelle arme de dénonciation de la condition humaine, un moyen pour exprimer sa dissidence et sa recherche d'« un "oui" à la vie³³ ».

Il gioco, brusco, negativo - quasi sempre solitario - non fu fatto: fu distrutto, con una penna arruginita in mano, e con bianche pagine dedicate alla tranquillità³⁴.

³³Amelia Rosselli, « Lettere a Luce d'Eramo », *Avanguardia*, rivista di letteratura contemporanea, n° 38, anno 13, Roma, ed. Pagine, 2008, p. 24. « Vado cercando qualcosa di positivo in me da qualche tempo. Per ora è tutto un gran "no", e un moto disperato ricercare qualche "si" da parte mia e alla vita ». [« Depuis quelques temps je cherche quelque chose de positif en moi. Pour l'heure, c'est un grand 'non', et un élan désespéré à la recherche d'un 'oui' en moi et à la vie ».]

³⁴Amelia Rosselli, *Nota in Diario Ottuso*, in *L'opera poetica*, Stefano Giovannuzzi (éd.), Milano, Mondadori, 1997, p.824. [Le jeu, brusque, négatif - presque toujours solitaire - ne se réalisa pas : il fut détruit, avec une plume rouillée à la main, et de blanches pages dédiées à la tranquillité]. Notre traduction.

Description des parties de la thèse.

Dans la première partie de la thèse, nous mettrons en évidence et analyserons une caractéristique fondamentale de la famille Rosselli : l'encre et l'exil. Cette famille est marquée par la dimension de la persécution politique et utilise la créativité littéraire en réponse aux conséquences de l'exil permanent. On retrouve ces thèmes qui deviendront chez Amelia Rosselli une véritable obsession, même dans les couches les plus profondes de sa biographie et de sa production littéraire.

Amelia est conçue pendant l'exil de son père Carlo Rosselli et de sa mère Marion Cave. Celle-ci est enceinte d'Amelia le jour de son arrestation, à la fin de juillet 1929, à Courmayeur où elle se trouvait en attendant de traverser la frontière pour se réfugier à Paris, après avoir aidé Carlo à fuir de l'île de Lipari. Aussi Amelia est-elle fille de la relégation, de la frontière, de la fuite et de l'errance. Comme l'écrit Marie-José Tramuta, à propos de la biographie de Nella Nobili, une autre voix poétique du siècle passé, c'est « une contrebandière de la vie³⁵ ».

Dans les chapitres 1 et 2, après une description de la relégation politique de Carlo Rosselli sur les îles d'Ustica et de Lipari, de 1927 au 1929, et le début de sa fuite permanente, seront présentés la figure de Marion Cave, enseignante, dès 1919 au British Institut de Florence où elle était arrivée depuis l'Angleterre ainsi que l'amour militant, né entre les deux jeunes gens, en 1923, au *Circolo di Cultura* de Florence, leur activisme et leur engagement politique dans une Italie où la gauche était impuissante face à l'offensive réactionnaire. Dans le chapitre 3, seront analysées les années parisiennes de Carlo Rosselli et de Marion Cave et le conflit entre le Front populaire, avec ses conquêtes sociales, et l'Action française avec son obsession du péril rouge. Le chapitre 4 analysera la dramatique journée de l'assassinat de Carlo et Nello Rosselli dans un bois non loin de Bagnoles-de-l'Orne. Les blessures de cette journée dramatique de la fin du printemps 1937 seront gravées à jamais dans la

³⁵ Marie-José Tramuta, in Préface à Nella Nobili, *Poèmes*, Paris, Cahier de l'Hôtel de Galliffet, 2017, p. 15.

mémoire d'Amelia Rosselli, « en proie à un choc très violentissime, dans la misère³⁶ », et elles auront un reflet dans son écriture. Les chapitres 5 et 6 analyseront le début de l'exode de la famille Rosselli entre Suisse, Angleterre, Canada, États-Unis. Cette errance durera huit ans et se conclura pour Amelia en 1946, l'année du retour en Italie.

Cette première partie, consacrée à la dimension de l'exil et de l'errance de la famille Rosselli et à l'analyse historique des années trente en France et en Italie, pourrait apparaître trop développée par rapport à la structure générale de ce travail mais un examen historique approfondi et une mise en relief de cette partie nous semblait nécessaire pour entrer dans la préhistoire de l'œuvre : « Senza l'occhio al patire dei propri contemporanei, non si scrive storia del passato anche remotissimo³⁷ ».

La deuxième partie de la thèse, *Années de formation*, sera consacrée à la riche et hétérogène formation culturelle d'Amelia Rosselli, entre musique, littérature, art figuratif, politique, débutée dans la *Mamaroneck Senior High School* de Larchmont, un lycée laïque et progressiste. (Chapitres 1-3).

Le chapitre 4 s'intéressera au début de sa formation politique à travers la lecture de l'œuvre de Carlo et de Nello Rosselli, les fréquentations du milieu antifasciste, socialiste et communiste de Florence et de Rome. Dans ce chapitre seront indiqués les premiers contacts d'Amelia Rosselli avec la capitale italienne où elle s'installe dès 1950.

Les chapitres 5 et 6 seront dédiés à l'étude que la jeune Amelia Rosselli fera de l'espace urbain de Rome et à ses recherches d'un langage universel. Les chapitres 7 et 8 s'attacheront au monde mythique et archaïque de l'Italie du Sud grâce à l'amitié de Rocco Scotellaro, poète et socialiste libéral de la Lucanie qui, dans son œuvre

³⁶ Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 64.

³⁷ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico : dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringheri, [1948], 1975. [« Sans un regard à la souffrance de ses contemporains, on ne saurait écrire l'histoire du passé, fût-il très reculé ».] Notre traduction

littéraire, fait parler les *cafoni* de cette région, utilisant la langue des analphabètes. Ce choix technique et de style est le fruit de son idéologie et de son attention pour les exclus de la société lucanienne. Ses expérimentations linguistiques influencent l'écriture d'Amelia Rosselli qui utilise aussi, dans sa production, des formes populaires. La figure de Rocco Scotellaro est centrale dans la biographie d'Amelia Rosselli.

La troisième partie, *La mise en œuvre*, analysera, à travers une fouille dans les textes de *Primi Scritti (1952-1963)*, la première production littéraire d'Amelia Rosselli dans une perspective infra et inter-textuelle, après avoir décrit la découverte qu'Amelia Rosselli fera du monde littéraire de Rome et son passage à l'écriture (chapitres 1-2). L'enquête explorera les thèmes et les aspects liés au plurilinguisme de la poétesse. Puis, nous nous attacherons aux interrelations entre les thèmes et les choix de style des textes des années cinquante et ceux des textes des années suivantes (chapitres 3-10). Le chapitre 11 décrira la position autonome d'Amelia Rosselli dans le panorama de la *neo-avanguardia* italienne. Le chapitre 12 tracera l'histoire éditoriale bouleversée des *Primi Scritti* et tentera d'expliquer la centralité de ce recueil dans l'œuvre entière d'Amelia Rosselli. Les chapitres 13 et 14 étudieront la destruction de la langue et de la syntaxe dans les textes d'Amelia Rosselli et les vers paysans dans sa trilogie italienne (*Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera*, *Documento*). Dans cette enquête, au moment philologique de ses proses et de ses poésies suivra celui herméneutique.

PREMIÈRE PARTIE.

D'ENCRE ET D'EXIL³⁸

³⁸ Le titre de cette première partie s'inspire d'une série de rencontres internationales des écritures de l'exil, organisés à Paris à partir de l'année 2001, au Centre Pompidou. Ce cycle de rencontres va se poursuivre pendant 10 ans.

I.1 Dans la demeure d'Éole : les vents et le feu. L'arché de la persécution.

Il nome *Aiolos* significa « mobile » e « variopinto » [...] avrebbe regnato sull'isola natante Eolia. La ripida isola rocciosa era circondata di mura di bronzo.

(Károly Kéreny, *Gli dei della grecia*)

La dimension de l'exil est fondamentale pour comprendre la formation et la production littéraire d'Amelia Rosselli, fille du vent et du feu. Amelia est conçue, sous le sceau de l'exil et de la persécution politique, dans une des îles éoliennes, *Lipari*³⁹, au centre de la mer Tyrrhénienne, au Nord des côtes septentrionales de la Sicile et un peu plus au Sud de Stromboli.

Selon la mythologie grecque, dans l'archipel des îles éoliennes, îles fondées par Liparo⁴⁰, régnait son gendre Éole, le dieu et le maître des vents. Lors de son retour, Ulysse fait escale aux îles éoliennes. « Nous gagnons Éolie, où le fils d'Hippotès, cher aux dieux immortels, Éole, a sa demeure⁴¹ ». Éole maîtrise des vents d'abord favorables puis hostiles à Ulysse, qui prolongeront et rendront dramatique la navigation et le retour vers la patrie. Ulysse et son équipage sont chassés brutalement de « l'île qui flotte... avec une roche polie en pointe vers le ciel⁴² ».

La préhistoire personnelle d'Amelia débute à Lipari. Carlo Rosselli, le père d'Amelia avait été relégué avec d'autres antifascistes en raison de ses activités hostiles au régime mussolinien. Il avait favorisé et organisé l'expatriation clandestine

³⁹ Les îles éoliennes, au cours de la préhistoire, ont représenté un important carrefour des civilisations de la Méditerranée, comme nous le raconte le mythe d'Ulysse. Les fouilles archéologiques ont mis en lumière une stratigraphie qui va du néolithique jusqu'à l'époque classique. Sur la préhistoire des îles éoliennes voir Luigi Bernabò Brea, *La Sicilia prima dei greci*, Milano, Il Saggiatore, 1958.

⁴⁰ Héros mythologique en exil, expatrié de l'Ausonia. Sur les mythes du monde antique dans la Méditerranée voir Jacqueline Duchemin, *Mythes grecs et sources orientales*, Paris, Les belles lettres, 1995.

⁴¹ Homère, *Odyssée*, X, 1-4, Préface de Paul Claudel, Édition et trad. de Jean Bérard, Paris, Gallimard, 1955, p. 209.

⁴² *Ibid.*

vers la France de Filippo Turati, leader du Parti socialiste italien. La femme de Carlo, l'anglaise Marion Cave, ira à Lipari retrouver son mari, pendant les derniers mois de la relégation politique afin d'organiser sa fuite vers la Tunisie et la France. Amelia est ainsi conçue sur l'île des relégués politiques⁴³, près d'un volcan toujours en activité. Dès lors, elle devient fille du vent et du feu ! Deux des quatre éléments, eau, air, terre feu, selon la physique d'Empédocle, sont les métaphores du nomadisme (l'air, le vent) et d'un magma intérieur explosif (le feu), chaotiques présences dans la vie d'Amelia. A sa naissance, en 1930 à Paris, où ses parents s'étaient réfugiés, après la rocambolesque fuite de Carlo et d'autres militants antifascistes⁴⁴, Amelia est déjà victime de « la furie des vents contraires⁴⁵ » d'Éole, allégorie de l'histoire bouleversée du *Novecento*. La violence de ces vents éoliens continuera à bouleverser la vie d'Amelia après sa naissance, la livrant à la tempête dans une France antisémite, en pleine crise économique où les forces socialistes du Front populaire de Léon Blum et les forces réactionnaires de l'Action française s'affrontent avec une extrême violence.

Au cours de la décennie 1930, la France accueille un grand nombre d'exilés politiques, socialistes, communistes, anarchistes, expulsés ou en fuite de pays européens en proie au fascisme. En Allemagne, les nationalistes arrivent au pouvoir

⁴³L'exil politique des opposants au régime fasciste se déclenche avec force en 1924 après l'assassinat de Giacomo Matteotti, député socialiste et surtout suite à la promulgation des lois *fascistissime*, liberticides, en 1926.

⁴⁴ Les deux autres militants antifascistes sont Francesco Fausto Nitti, Emilio Lussu. Carlo Rosselli, en 1931, écrira un mémoire de cette fuite, *Fuga in quattro tempi* qui sera publié dans « Almanacco socialista ». La copie du tapuscrit, avec les corrections autographes, est déposée au Fondo Pannunzio de la Bibliothèque Nationale Centrale de Florence avec une lettre écrite, par les trois antifascistes, au Président du Tribunal de Messina. En 1930, le livre en anglais *Escape* de Francesco Fausto Nitti sera publié à Londres et à New York. En Italie, ce livre sera publié, en 1946 sous le titre *Le nostre prigioni e la nostra evasione*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane. Nous avons eu l'occasion de voir les copies de ces documents au cours du colloque international sur les Frères Rosselli, organisé à Paris le 6 juin 2017 par l'Istituto Italiano di Cultura et par la Fondazione Circolo Fratelli Rosselli.

⁴⁵ Amelia Rosselli, *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 543. « Ascolta / la furia dei venti contrari- » [« Écoute / la furie de vents contraires- »], traduction Rodolphe Gauthier in Amelia Rosselli, *Document*, Paris, La Barque, 2014, p. 114.

et, en Espagne, le *golpe* de Franco est prêt à se déclencher contre les Républicains. L’Italie du *duce* Mussolini deviendra un modèle dont les groupes réactionnaires français s’inspireront pour s’opposer à la diffusion des idéaux socialistes et communistes. Les émigrés politiques, en France et ailleurs, vivent dans l’espoir d’une Europe aux valeurs fondées sur la justice et la liberté. *Giustizia e Libertà* est un mouvement politique, né à Paris par la volonté de Carlo Rosselli et d’autres réfugiés socialistes libéraux.

I.2 L’encre et les exils de la famille Rosselli. L’exil de Carlo Rosselli et de Marion Cave à Paris. La fuite permanente.

En 1930, la France est un pays en pleine crise économique et morale, un pays replié sur lui-même encore bouleversé par la crise économique de 1929 et par les blessures de la grande guerre.

En 1935, à Paris, se déclenche une mobilisation collective pour manifester contre cette situation de crise générale.

Au défilé de 1935 on chante *L’Internationale* et *La Marseillaise*, c’était quelque chose d’inédit. De même que ce rassemblement populaire des socialistes, des communistes et des radicaux pour « le pain, la paix et la liberté »⁴⁶.

Le régime républicain est désigné par la droite comme étant responsable de cette situation et l’Action française, dirigé par Charles Maurras, se déchaîne contre la République. La droite, face au danger de la prise du pouvoir par les communistes, s’inquiète de la faiblesse démocratique du gouvernement et appelle de ses vœux un régime fort. Les royalistes aspirent au pouvoir et sentent que le moment de la révolution nationale est venu mais le régime parlementaire résiste. Cette atmosphère d’inquiétude devant le péril rouge donne l’opportunité, en 1935, à un riche ingénieur naval qui a participé à la Grande Guerre, Eugène Deloncle, à Jean Filliol, un personnage trouble, démissionnaire de l’Action française, au docteur Félix Martin,

⁴⁶ Danielle Tartakowsky, « 1936 : ce que le Front populaire a révolutionné », *Ouest-France*, 3 mai, 2016, p. 5.

médecin anti-démocrate, créateur d'un fichier des communistes et à quelque généraux, de créer une association secrète, fédération d'une société militaire, l'OSARN (Organisation Secrète d'Activité Révolutionnaire Nationale). Un autre adhérent, Aristide Corre, archiviste de l'organisation, organise des assassinats. Ce mouvement d'extrême droite qu'un journaliste a baptisé « La Cagoule » de façon presque ironique et dérisoire, démontrera, en 1937, sa dangerosité suite à une série d'attentats et d'assassinats dont l'homicide de Carlo et Nello Rosselli et à un complot dirigé contre la République⁴⁷. Nous y reviendrons plus loin.

En 1936, sous la présidence d'Albert Le Brun, le Front populaire remporte les élections législatives. Léon Blum, leader du Front populaire, devient Président du Conseil. Les couches populaires et les militants du Front populaire « poussent » à l'action. Selon l'historienne Danielle Tartakowsky, l'année 1936 révolutionne les manières de faire de la politique :

On défile, on cesse de travailler, on se syndique. Les fêtes dans les usines et ailleurs sont des moments de plaisir, de lutte aussi. Tout le monde s'exprime : les femmes, les jeunes ou les immigrés d'Europe de l'Est, d'Allemagne, et de l'Italie qui joueront un rôle essentiel dans la Résistance⁴⁸.

Le patronat redoute la venue d'un gouvernement d'Union populaire. Sous ce gouvernement, grâce à l'introduction des congés payés, les Français découvrent la mer et la montagne. (La France des années trente était un pays suburbain).

Trois femmes (pas ministres puisqu'elles ne pouvaient pas voter) sont sous-secrétaires d'État ; deux tiers des ministres sont jeunes et novices, ce qui constitue une rupture absolue avec le passé. Par ailleurs, l'État est devenu le garant de la protection sociale, ce qui légitime ses interventions dans le secteur du travail, de la santé, de la culture⁴⁹.

Le Front populaire promet des avancées sociales : le temps de travail hebdomadaire de 48 heures est réduit à 40 heures, les salaires augmentent de 7 à

⁴⁷ William Karel, *La Cagoule, enquête sur une conspiration d'extrême droite*, documentaire, diffusé sur Arte en 1999, mis en ligne le 7 juin 2013, consulté le 16 mai 2016, https://www.youtube.com/watch?v=A5J_4qtJ5s,

⁴⁸ Danielle Tartakowsky, *op. cit.*, p.5.

⁴⁹ *Ibid.*, p.5.

15%⁵⁰, les congés payés sont élevés à deux semaines par an, les billets de train bénéficient d'une réduction du 40% pour les ouvriers et les employés. Des délégués ouvriers sont élus par le personnel, la scolarité obligatoire est portée de 13 à 14 ans ; à Paris est créé le Musée de l'homme⁵¹ ainsi que le Centre National de la Recherche Scientifique. En revanche, d'autres pays européens sombrent dans le totalitarisme. Hitler prépare la revanche de l'Allemagne avec un réarmement sans précédent. Mussolini est engagé dans une politique coloniale avec une campagne militaire contre l'Éthiopie, Franco, après le *golpe*, est aux portes de Madrid pour déclencher une violente réaction contre les Républicains, qui ont pris le pouvoir en 1936. C'est dans ce cadre historique que se retrouveront les parents d'Amelia, une fois installés à Paris.

L'hébraïsme et l'italianité de la famille Rosselli. « La grande matriarche ».

L'exil, l'errance et le nomadisme ont toujours caractérisé la famille Rosselli. C'est une famille juive, expulsée de l'Espagne au XV^e siècle. Une famille qui a vécu d'encre et d'exil.

Les grands parents d'Amelia Rosselli, qui se sont connus à Rome en 1890, sont deux intellectuels issus de familles juives non orthodoxes. Joe Rosselli fait partie d'une famille de banquiers séfarades de Livourne, les Rosselli-Nathan. Ces derniers sont co-propriétaires d'une mine pour l'extraction du mercure, dite du *Siele*, sur le mont Amiata. C'était une famille très engagée dans les luttes en faveur du *Risorgimento*. Joe, musicien et musicologue avait suivi des études de droit et avait été formé dans l'idéal du *Risorgimento* italien, caractérisé par une grande force libertaire⁵². Sa femme, Amelia Pincherle Moravia (son second nom de famille est Moravia parce que son père avait été adopté par un oncle d'Alberto Moravia), est

⁵⁰ Les « accords Matignon », signés par le patronat et la CGT sont à l'origine de cette augmentation des salaires, de la reconnaissance de la liberté syndicale et de la généralisation des conventions collectives.

⁵¹ Dans les années cinquante, Amelia Rosselli fera des recherches d'ethnomusicologie au sein de cet important musée d'anthropologie culturelle.

⁵² Giuseppe Mazzini, *Pater patriae*, qui vivait dans la clandestinité sous un nom anglais, était mort à Pise, en 1872, dans la maison de Pellegrino Rosselli, l'oncle de Joe Rosselli.

l’unique écrivaine de théâtre dans l’Italie post-unitaire, activiste et engagée dans la lutte pour les droits des femmes. La famille Pincherle-Capon a un passé libéral. Elle a lutté pour la défense de la République de Venise, en 1848 (les luttes démocratiques du *Risorgimento* ont déterminé l’ouverture des murs des ghettos). Le frère d’Amelia Pincherle, Gabriel, avocat et secrétaire du ministre de la justice, collaborera avec Zanardelli à l’extension d’un nouveau Code Pénal. Il sera sénateur del *Regno d’Italia*. L’autre frère, Carlo est un architecte ; il est le père d’Alberto Moravia⁵³.

Dès lors, Amelia Pincherle Rosselli reçoit un double héritage, celui des valeurs du *Risorgimento* promues par les Pincherle-Capon, d’une part, et des Rosselli-Nathan, de l’autre.

De 1892 à 1896, Amelia Pincherle et Joe Rosseli, après leur mariage (du mariage entre le musicien et l’écrivaine naîtront trois fils : Aldo, Carlo et Nello Rosselli), s’installent à Vienne où Joe étudie la musique et la composition. Ici naît l’aîné Aldo, en 1895⁵⁴. A Vienne, Amelia Pincherle traduit de l’allemand des vers *per duetti et cori*. Elle est polyglotte, parle l’anglais, le français et l’allemand.

En 1897, le couple rentre en Italie. Après leur retour à Rome, l’union entre Joe et Amelia se consume. Entre les deux existait une forte compétition. En 1903, Amelia demande la séparation légale de Joe puis déménage de Rome à Florence avec les trois enfants. Aldo, Carlo et Sabatino.

Cette femme indépendante, à la forte personnalité, a connu un grand succès, en 1898, avec une pièce de théâtre, *Anima*, qui s’insurge contre les inégalités entre les hommes et les femmes et critique l’hypocrisie et les tabous de la société fin de siècle

⁵³ Marina Calloni, *Amelia Pincherle Rosselli: Letteratura, Teatro, Vita Civile*, relazione presentata a Milano il 9 giugno 2015 presso la Casa della Cultura in occasione della serata commemorativa: “*Amelia e Leone. Parole e suoni di un’altra Italia. Musiche, letture e altre immagini in ricordo di Amelia Rosselli (1879-1954) e Leone Sinigaglia (1868-1944)*”, organizzata dal Circolo Carlo Rosselli di Milano e l’Università di Milano Bicocca; Ead., “*Questa che narro è la mia verità : la sola che conosco come tale*”, *Amelia Rosselli dopo la morte dei figli*, relazione presentata al convegno internazionale sui Fratelli Rosselli, I.I.C., Paris, 6 giugno, 2017.

⁵⁴ En 1916, à 21 ans, il est officier d’infanterie. Il décédera, en première ligne, sur le front de guerre du Pal Piccolo, dans la Carnia. La mort d’Aldo, étudiant en médecine, sera une grande douleur pour Amelia Pincherle. (Gaetano Salvemini, connu en 1910, avait la même connaissance de la douleur, ayant perdu son fils à Messina, suite au tremblement de terre de 1908).

et ceux de la classe dominante⁵⁵. La pièce a connu un grand succès dans toute l'Italie. Un recueil de nouvelles d'Amelia Pincherle, *Gente oscura*⁵⁶ (1903), où les protagonistes sont de pauvres gens, des marginaux avec lesquels l'écrivaine entre en empathie, est salué, en 1903, dans le journal socialiste *l'Avanti !*, comme un exemple de littérature engagée. Cela explique la vision du monde et l'influence exercée sur Carlo et Nello et, par la suite, sur sa petite fille Amelia. Amelia Pincherle s'était battue pour les droits des femmes de ménage et pour garantir à cette catégorie de travailleurs une forme de protection sociale. Elle luttait aussi pour augmenter la formation professionnelle dans le monde des femmes⁵⁷. Jusqu'à 1920, elle s'engage dans le journalisme, dans l'écriture des récits pour la jeunesse⁵⁸ et dans l'activité politique. Même si elle est une interventionniste, elle découvre l'horreur de la guerre. (« La guerre est un mensonge d'horreur », écrira-t-elle à son amie Laura Orvieto, en 1945, après la libération de l'Italie). En accord avec les enseignements éthiques du judaïsme, Amelia Pincherle développe la valeur de l'équité et de la justice quotidienne mais son attachement à l'Italie prédomine dans sa vision politique plutôt que la mythologie d'une terre promise. A la différence du mouvement sioniste, elle pense être à la fois juive et italienne (mazzinienne et libérale), enracinée où elle était née, grâce un sens d'appartenance intense de l'histoire de l'Italie. Pour la famille Rosselli, l'hébraïsme et l'italianité sont des éléments conciliaires et complémentaires ; les bases pour une cohabitation civile et un État démocratique sont le judaïsme séculaire, la justice distributive et la laïcité étatique. La maison Rosselli, dans la *via Giusti* à Florence, à partir de l'année 1920, devient un lieu de débat culturel et politique, un laboratoire intellectuel antifasciste. Carlo et Nello ont

⁵⁵Amelia Rosselli, *Anima. Dramma in tre atti*, Torino, Lattes, 1901. Nuova edizione, Roma Salerno editrice, 1997. En 1910, Amelia Rosselli écrit une pièce en deux actes, en dialecte vénitien, *El réfolo*, Milan, Treves, con 7 tavole. Édition française, *Le Coup de vent*, adaptation de M.ille Darsenne, Paris, 1921.

⁵⁶Amelia Rosselli, *Gente oscura*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903.

⁵⁷Nicola Terraciano, « Amelia Pincherle Rosselli, Venezia, 1870-Firenze, 1954 », *Nuovo monitore napoletano*, mis en ligne le 17 juillet 2012, consulté le 15 mai 2016.

http://www.nuovomonitorenapoletano.it/index.php?option=com_content&view=article&id=821:amelia-pincherle-rosselli-venezia-1870-firenze-1954&catid=38:storia&Itemid=28.

⁵⁸Amelia Rosselli, *Toponino. Storia di un bambino*, Torino, Casa Editrice Nazionale, 1905.

grandi dans un climat culturel ouvert aux courants internationaux. Ils sont habitués à voyager et à étudier les langues étrangères⁵⁹.

La tradition familiale.

Carlo Rosselli suit des études universitaires, obtenant une maîtrise en sciences sociales et une autre en droit. Il devient assistant universitaire de l'économiste libéral Luigi Einaudi et étudie la fonction économique du syndicat au sein du parti travailliste anglais. A Florence, Nello et Carlo Rosselli fondent et animent de 1920 à 1924 *Il Circolo di cultura*, un centre de culture politique, espace de liberté dans une ville qui est devenue fasciste, un lieu d'échange où se retrouve l'élite antifasciste et dont les locaux sont saccagés par les *squadristi* en 1924. *Il Circolo* est interdit en raison de ses activités subversives et pour avoir perturbé l'ordre public, (nous y reviendrons). Le 10 juin 1924, suite à l'assassinat du député socialiste Giacomo Matteotti, les deux frères s'engagent dans l'action politique. Carlo Rosselli s'inscrit au Parti Socialiste Unitaire de Filippo Turati, dont Matteotti était le secrétaire, Nello à l'Union Nationale de Giovanni Amendola, parti proche du républicanisme, lié à la tradition du *Risorgimento*⁶⁰.

Ils ont un projet commun d'action, dans la tradition mazzinienne et proche du travaillisme anglais. Le socialisme de Carlo Rosselli ne s'identifiait pas au marxisme. Sa conception et son idée du socialisme étaient plutôt liées à la tradition anglo-saxonne, initiée par John Stuart Mill et diffusée avec la “*Fabian Society*” et le “*Labour party*”⁶¹. Le but de ces groupes est de mettre en œuvre un réformisme

⁵⁹ Marina Calloni, Ead., “*Questa che narro è la mia verità : la sola che conosco come tale*”, *Amelia Rosselli dopo la morte dei figli*, relazione presentata al convegno internazionale sui Fratelli Rosselli, I.I.C., Paris, 6 giugno, 2017.

⁶⁰ Vania del Borgo, Stella Savino, *Il caso Rosselli, un delitto di regime*, Video DOC/LAB, Rai Tre, Fox-History channel Italy, 2007, consulté le 28, novembre, 2017.

https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ocsrYHWj940,

⁶¹ Sabatino Truppi, *Introduzione a Carlo Rosselli e al socialismo liberale*, Consulté le 15 mai 2016 <http://www.politicamagazine.info/Rubriche/PensatoriPolitici/IntroduzioneaCarloRosselliealsocialismolibre/tabid/732/Default.aspx>, mai 2016.

social et de promouvoir une démocratie parlementaire. Carlo Rosselli écrit dans les *Scritti politici* et dans *Socialismo liberale* qu'il devient urgent de venir en aide à : « qui sombre dans la misère et ne parvient qu'avec la plus extrême difficulté par un travail usant et aliénant à satisfaire les besoins élémentaires de la vie⁶² ». Il rappelle que : « La liberté commence par l'éducation de l'homme et se réalise par le triomphe d'un État d'hommes libres en égalité de droits et de devoirs, un État où la liberté de chacun est la condition et la limite de la liberté de tous⁶³ ».

En 1925, ils fondent un journal clandestin *Non mollare* (« Ne cède pas »), expression de la résistance morale au fascisme. Le premier numéro est dédié à Matteotti. On y trouve un acte d'accusation contre Mussolini.

La formation.

Dans la formation des deux frères, la figure de Gaetano Salvemini, professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Florence dès 1919, est déterminante. Il est le directeur de la thèse de Nello Rosselli sur *Mazzini e Bakunin*, « soggetto non facile e faticoso⁶⁴ ». C'est une étude qui anticipe les réflexions de Nello sur l'Histoire de l'Italie entre l'Unité et le fascisme, sur les rapports entre Républicains et Socialistes et qui sera publiée en 1927⁶⁵. Dans cet essai, Nello Rosselli avait étudié les insuffisances de la gauche italienne, les fractures, les préjugés dogmatiques qui avaient ouvert la porte au fascisme.

En 1932 est publié à Turin, chez l'éditeur Bocca, un autre essai de Nello Rosselli, *Pisacane nel Risorgimento italiano*⁶⁶. Nello analyse les conséquences de la mise à l'écart du peuple et des masses dans le processus du *Risorgimento*. Les causes de

⁶² Carlo Rosselli, *Scritti politici*, Napoli, Guida, 1988 : («chi versa nella miseria e riesce a malapena con un lavoro logorante e abbruttente, a soddisfare i bisogni primari della vita»), p. 83.

⁶³ Id., *Socialisme libéral*, Paris, Librairie Valois 1930, p.151

⁶⁴ Nello Rosselli, *Saggi sul Risorgimento e altri scritti*, Torino, Einaudi, p. 9.

⁶⁵ Cosimo Ceccuti, « Nello Rosselli fra repubblicanesimo e socialismo » in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini (éds), “*Non a Ustica sola...*”, atti del convegno Nello Rosselli storico e antifascista, , Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, p. 73.

⁶⁶ Nello Rosselli, *Pisacane nel Risorgimento italiano*, Torino, Einaudi, 1977.

cette absence de participation populaire, déjà étudiées auparavant par Piero Gobetti, puis par Antonio Gramsci, sont à chercher dans une révolution agraire et sociale manquée⁶⁷.

Carlo et Nello Rosselli sont deux figures autonomes et interdépendantes. Entre les deux frères existent des différences et des points de rencontre : Carlo aime l'activité politique et l'action, Nello préfère la recherche et l'enseignement ; Carlo a les caractères du militant qui se consacre entièrement à la lutte, Nello est pour une lutte cachée, une lutte de l'esprit, dans sa patrie ; Carlo est engagé dans la lutte contre le fascisme à travers une activité *neorisorgimentale*, fondée sur la pensée et l'action, Nello à travers une opposition culturelle à l'intérieur de l'Italie, lutte difficile et solitaire ; Carlo est plus optimiste, Nello plus réaliste ; Carlo est pour le dynamisme, Nello la contemplation ; Carlo aime jouer du piano, Nello peindre des tableaux, encouragé par Carlo Levi. Les réunissent un même élan moral, la solidarité dans la lutte politique, une collaboration dans l'écriture d'essais, une vision du socialisme libéral comme synthèse entre l'action individuelle et l'éthique d'une responsabilité collective, capable d'opérer en faveur d'une société juste et libre, une grande force dans leurs idées, la tentative de promouvoir la question éthique dans la politique, une vision de l'Europe unie comme un point de repère idéal face au fascisme et au nazisme.

Marion Cave à Florence, entre activisme et engagement politique.

En 1926, une jeune anglaise, Marion Cave, femme courageuse et militante, enseignante à l'Institut britannique de Florence, devient la femme de Carlo. Marion, née en 1896 en Grande Bretagne, fait partie d'une famille travailliste d'Uxbridge. Elle est la seule des cinq enfants de la famille Cave à poursuivre des études à l'Université. Après des études suivies à la *St Paul's Girls School* de Hammersmith, elle s'inscrit au *Bedford College* où elle étudie avec succès la langue italienne et la langue française. L'enseignement des langues étrangères la passionne, elle apprécie

⁶⁷ Comme nous le verrons plus loin, Amelia se livrera à la même analyse que son oncle Nello, notamment après sa rencontre avec Rocco Scotellaro.

le théâtre. En 1918, elle reçoit une *scholarship* de la *British-Italian League* et prend la décision de préparer un Master en Italie, un pays qui la fascine et où elle pense rester trois ans. L'intérêt pour la politique, manifesté dans sa jeunesse, est lié à l'influence de son père, Ernest Cave. Ce dernier, après un rapprochement au socialisme chrétien, devient un membre actif de l'*Independent Labour Party*. Il abandonne l'Eglise anglicane pour rejoindre les Quakers et devient membre de la *Society of Friends*, en 1919. En 1920, il est le secrétaire de l'ILP (*Independent Labour Party*), dans la section d'Uxbridge et s'engage dans la politique locale⁶⁸.

En 1921, Marion Cave est à Florence et rencontre Gaetano Salvemini au British Institute où ce dernier suit des cours d'anglais et où Marion, comme nous l'avons vu, est enseignante. Le professeur Salvemini est le guide moral d'un groupe d'étudiants de Florence, engagés dans une réflexion critique sur la faillite des forces démocratiques. Ce sont les années de la chute de l'Italie libérale et de l'impuissance de la gauche face à l'offensive réactionnaire qui sera très violente en Toscane. En 1923, Gaetano Salvemini invite Marion Cave et la présente aux membres du *Circolo di Cultura* de Florence devenu le lieu d'un débat démocratique, stimulé par des conférences publiques. Marion est présente au premier *meeting* et cette participation aux activités du Club sera, dans sa vie, un point crucial et un point de non-retour pour son engagement. Elle y rencontre Carlo Rosselli qui se montre un membre très actif et dynamique. Marion est séduite par la personnalité de Carlo et Carlo par celle de Marion. C'est le début d'un amour militant. Marion s'intègre sans aucune difficulté dans le groupe des participants aux activités du *Circolo di Cultura* où, à travers une nouvelle forme d'action, chaque participant apporte sa contribution. Le régime fasciste dévoile sa nature oppressive avec l'assassinat de Giacomo Matteotti (1924).

A Florence, le groupe antifasciste « Italia Libera » organise une manifestation. Matteotti est considéré comme une victime de guerre. Dans le cimetière de l'église

⁶⁸Isabelle Richet, « Marion Cave Rosselli and the transnational women's antifascists networks », in *Journal of Women's history*, Vol. 24 N°. 3, 2012, p. 119-120. Ead., *Marion et Carlo Rosselli : le personnel, le politique et l'expérience de l'exil*, communication de la journée d'études du 6 juin 2017 à l'I. I. C. de Paris, consacrée à l'héritage politique des frères Rosselli. Les actes du colloque international seront publiés à novembre 2017 dans les *Quaderni del Circolo fratelli Rosselli*.

de San Miniato, on affiche un grand portrait de Giacomo Matteotti et des fleurs sont déposées. Marion Cave et Ernesto Rossi sont présents. Le 31 décembre 1924 les fascistes attaquent les bureaux du *Circolo di Cultura*. Après l'assassinat de Giacomo Matteotti, Marion Cave adhère à *l'Unione nazionale* de Giovanni Amendola et, en 1925, devient secrétaire du journal *Non mollare*. Marion prépare les tapuscrits des articles de Gaetano Salvemini. C'est une véritable immersion dans l'activisme et dans l'engagement. En octobre de la même année, une expédition punitive des fascistes est menée contre les collaborateurs du journal « Non Mollare »⁶⁹.

Un mariage contrasté

Amelia Pincherle Moravia s'oppose au mariage entre Carlo et Marion en raison de la différence sociale existant entre les deux jeunes gens. La famille de Marion est une famille travailliste, celle de Carlo est l'expression de la bourgeoisie riche de Florence. Marion trouve la famille de Carlo trop bourgeoise et pense, comme elle l'écrit à Salvemini, que Carlo n'arrive pas à se libérer du confort et de l'atmosphère du milieu bourgeois. Carlo considère Marion comme la compagne idéale. Il écrit : « Nous sommes deux en un⁷⁰ ». Après le mariage, célébré à Gênes en juin 1926, Marion sera la véritable *partner* de son mari, une confidente et une inspiratrice. Carlo abandonne l'enseignement universitaire pour être libre et indépendant et le couple s'installe à Milan, dans un appartement de la *via del Borghetto*.⁷¹

Pendant l'année 1926, le climat politique à Milan, Rome et Florence, comme dans le reste du pays, devient plus tendu et, le 5 novembre, sont publiées les *leggi eccezionali*. Des inspectorats spéciaux sont créés ainsi que l'OVRA (Organisme de Vigilance et Répression de l'Antifascisme), considérée par toute l'opposition comme

⁶⁹ Ead., « Marion Cave Rosselli and the transnational women's antifascists networks », *op. cit.*, p. 121.

⁷⁰ Cité in *ibidem*, p.121.

⁷¹ Isabelle Richet, « Marion Cave Rosselli and the transnational women's antifascists networks », *op. cit.*, p. 123.

une « organisation terroriste aux ordres directs du chef du gouvernement italien ⁷² », une véritable police politique. Arturo Bocchini est à la tête de cet organisme. Carlo et Nello sont fichés et leur correspondance est contrôlée. En 1926, Amendola est assassiné et Piero Gobetti décède à Paris des suites d'une agression fasciste. Dans tout le pays s'installe un climat de répression.

En décembre 1926, Carlo donne vie à une association clandestine qui organise l'expatriation de responsables politiques menacés par le régime de Mussolini et qui soutient les exilés à l'étranger⁷³. Il investit son patrimoine dans la lutte contre le régime fasciste et achète un petit bateau à haute vitesse (*motoscafo*) pour faire expatrier, en 1927, le chef du parti socialiste unitaire, Filippo Turati, depuis Savone vers la Corse et Paris. A l'issue de cette expatriation clandestine à laquelle participera le jeune Sandro Pertini, aidé par Adriano Olivetti et d'autres antifascistes, Carlo Rosselli et Ferruccio Parri, considérés comme des bourgeois hostiles au régime, « déterminés jusqu'à l'héroïsme », comme le note Mussolini dans ses carnets⁷⁴, seront internés sur l'île d'Ustica, en 1927. Marion Cave, qui a participé indirectement à la fuite de Filippo Turati, travaille pour la défense des prisonniers politiques. Elle est surveillée en permanence par la police fasciste. Un message d'un agent, envoyé à la *Divisione Affari Generali Riservati* le 18 janvier 1927, parle de Marion comme d'une femme anglaise, courageuse, hystérique et très dangereuse⁷⁵. Sur l'île d'Ustica, au Nord de Palerme, de 9 km², caractérisée par un accès difficile, en raison de son paysage âpre constitué de roches volcaniques, ont été relégués, de 1926 à 1929, Antonio Gramsci, Amedeo Bordiga, Nello Rosselli, d'autres antifascistes, des anarchistes, des communistes, des socialistes unitaires, des libéraux, de même qu'un groupe de déportés venant de Libye, alors colonie italienne, et des pasteurs protestants, tous considérés comme dissidents et ennemis du régime

⁷²Vania Del Borgo, Stella Savino, (versione DVD), *Il caso Rosselli, op. cit.*

⁷³Carlo aide Pietro Nenni, Claudio Treves et Giuseppe Saragat à quitter l'Italie.

⁷⁴Zeffiro Ciuffoletti, « Nello Rosselli : uno storico al confino (1927-1929) » in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini, (éds.) 'Non a Ustica sola...', *op.cit.*, p. 30. « la rabbiosa reazione di Mussolini davanti a questi oppositori borghesi del regime, ostinati fino all'eroismo, per questo per lui incomprensibili, come annoterà nei suoi Taccuini ».

⁷⁵ Isabelle Richet, « Marion Cave Rosselli and the transnational women's antifascists networks », *op. cit.*, p. 123-124.

fasciste ainsi que des délinquants de droit commun et des mafieux, dans le cadre d'un *risanamento della Sicilia* coordonné par le Préfet, Cesare Primo Mori. Un mélange explosif sur une petite île où les relégués ne pouvaient pas dépasser un étroit périmètre, la *via dei confini*⁷⁶. En dépit de toutes ces difficultés, l'élite politique des relégués a su gérer une école de culture, fondée par Antonio Gramsci où étaient dispensés des cours d'histoire, de langue italienne, de mathématiques, ouverts à tous ainsi que des cantines collectives autogérées, afin de financer la location des logements. Avec cette première relégation débutera l'exil permanent de Carlo. Lors de son procès, accusé d'avoir organisé l'expatriation clandestine de Filippo Turati, il dira pour sa défense s'être inspiré de l'héritage des valeurs du *Risorgimento* et du droit à la légitime défense, face aux violences fascistes. Le procès, qui se déroule à Savone en 1927, est voulu par le régime qui manifeste sa violence répressive. La sentence prévoit pour Carlo dix mois de prison, avec une assignation administrative sur l'île de Lipari, dont il a déjà été question. Au cours de cette nouvelle relégation, Carlo utilise l'encre comme thérapie et la lecture comme maladie ou inversement⁷⁷. Il écrit *Socialisme libéral*, comme un manifeste, en vue de promouvoir un socialisme non scientifique qui se construit tous les jours, avec une action continue à partir de la base, dans les consciences, dans les syndicats, dans la culture. Un socialisme en union avec le libéralisme pour une justice indissociable de la liberté, un “*socialisme hérétique*”⁷⁸.

⁷⁶Nous avons reçu ces informations de Vito Ailara, directeur du *Centro studi e documentazione, isola di Ustica*, en 2004.

⁷⁷ Massimiliano Melilli, « Nello Rosselli e Antonio Gramsci : giustizia, libertà e sogni al confino di Ustica », in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini, (éds.), “*Non a Ustica sola...*”, *op. cit.*, p. 101. « Rosselli e Gramsci leggono e scrivono, scrivono e leggono in un'altalena d'impegno e continua ricerca di giustizia e libertà. Per i due è utile una postilla aggiuntiva: la lettura come terapia, la scrittura come malattia o viceversa ». [« Rosselli et Gramsci lisent et écrivent, écrivent et lisent dans une alternance d'engagement et de recherche de justice et de liberté. Pour tous les deux, on peut ajouter : lecture comme thérapie, écriture comme maladie ou réciproquement. »]

⁷⁸ Sabatino Truppi, *Introduzione a Carlo Rosselli e al socialismo liberale*, consulté le 15 mai 2016.

<http://www.politicamagazine.info/Rubriche/PensatoriPolitici/IntroduzioneaCarloRosselliealsocialismolibre/tabid/732/Default.aspx>, mai 2016. « Carlo Rosselli, avant d'être antifasciste et socialiste,

En 1928, Marion est à Lipari avec le bébé John, pour trouver une solution de fuite, aidée aussi par un network antifasciste transnational. En Grande Bretagne, sont présents trois réseaux œuvrant à l'aide des victimes du fascisme italien⁷⁹. Le premier est animé par Sylvia Pankhurst qui, après la première guerre mondiale, avait établi des contacts avec les groupes radicaux d'Europe et surtout d'Italie. Le deuxième réseau est lié au catholicisme social qui s'inspire de la figure de Don Luigi Sturzo. Il a des contacts avec le mouvement chrétien démocrate de Paris. Ce groupe est animé lui aussi par deux femmes, les journalistes Virginia Crawford et Barbara Barclay Carter. Le troisième réseau transnational à vocation humanitaire s'occupe de mettre à disposition des antifascistes italiens, exilés en Belgique et en France, de l'argent et d'autres ressources. Le groupe est en relation avec le Comité de Secours aux Réfugiés Politiques Italiens de Paris⁸⁰. Ces groupes, à travers la presse, ont un rôle important d'information, destiné à sensibiliser l'opinion publique anglaise sur les injustices opérées par le régime de Mussolini. Ils organisent une campagne de solidarité à l'égard des victimes de la répression fasciste. Le ministère anglais des affaires étrangères et l'Ambassade d'Angleterre à Rome n'apportent aucun soutien à ces réseaux pour éviter d'altérer les bonnes relations avec Mussolini⁸¹.

fut profondément libéral. " *Le socialisme* – disait-il – c'est du libéralisme en action, c'est la liberté en acte pour les pauvres gens" ».

⁷⁹ Isabelle Richet, « Marion Cave Rosselli and the transnational women's antifascists networks », *op. cit.*, p. 129-131.

⁸⁰ Dans l'Italie des années 20, les femmes sont loin de l'action antifasciste ; cette dernière est considérée un « temple de la virilité », un lieu réservé exclusivement aux hommes où les femmes sont invisibles. Cependant, un network transnational des femmes antifascistes agit à travers des canaux non traditionnels, dans un contexte d'action illégale. Une nouvelle forme d'intervention dans les sphères publiques est marquée par la fluidité de la structure et par le passage libre entre les frontières d'Europe. C'est une circulation d'individus et d'idées qui trace les contours d'un nouvel espace politique européen. L'expression « temple de la virilité » vient du livre de Patrizia Gabrielli, *Tempio di virilità, L'antifascismo, il genere, la storia*, Milano, Franco Angeli, 2008.

⁸¹ Isabelle Richet, « Marion Cave Rosselli and the transnational women's antifascists networks », *op. cit.*, p. 131.

L'évasion de Carlo hors de Lipari vers la Tunisie puis la France⁸², en 1929, détermine une violente réaction de la part du régime fasciste. Marion et Nello sont considérés comme responsables de cette évasion. Marion est arrêtée la même année, près de la frontière française, à Courmayeur, dans les Alpes italiennes. Elle est enceinte d'Amelia, son deuxième enfant. Marion Rosselli est accusée d'avoir organisé l'évasion (de l'île de Lipari) de son mari, Carlo Rosselli, d'Emilio Lussu et de Fausto Nitti à la fin de juillet 1929.

L'ambassadeur italien à Londres, suite à des informations en provenance de Paris relatives à l'arrestation de Marion Cave, écrit un mémorandum au ministre des Affaires étrangères à Rome où il exprime son irritation et décrit les conséquences de cet événement sur l'opinion publique anglaise. Cette arrestation scandalise l'opinion publique de Londres en raison des violations de la liberté individuelle, exercées par le régime fasciste italien. L'Ambassadeur ne reçoit que le soutien du directeur du *British Institute* de Florence, Harold Goad. L'arrestation de Marion Cave déclenche la vive réaction d'un groupe féministe et antifasciste anglais. Marion est comparée à une *mater dolorosa*⁸³.

La presse anglaise réagit à cette arrestation. Pour impressionner la police italienne, les amis de Carlo envoient à Marion, dans sa prison, des télégrammes aux signatures fantaisistes de Lords et de députés imaginaires⁸⁴. Grâce à cette pression, Marion sortira de prison à la fin de 1929 et se rendra à Paris. Nello, en revanche, sera déporté pour la deuxième fois à Ustica et condamné à cinq ans de relégation. Sa mère, Amelia Pincherle, pendant la première relégation de Nello, le 7 août 1927, lui avait écrit une lettre saisissante. « Non a Ustica sola c'è il confino ! Ci sono dei confini morali altrettanto dolorosi, anche se si ha tutta l'Italia a propria disposizione⁸⁵ » et

⁸² Carlo Rosselli, après son évasion de l'île de Lipari, écrit le récit autobiographique, *Fuga in quattro tempi*, apprécié pour ses qualités d'écriture, par son frère Nello et par sa fille Amelia, qui en prendra connaissance à Florence, en 1949.

⁸³ Isabelle Richet, « Marion Cave Rosselli and the transnational women's antifascists networks », *op. cit.*, p. 118.

⁸⁴ Éric Vial, *op.cit*, p.41.

⁸⁵ Cité in Zeffiro Ciuffoletti (éd.), *I Rosselli. Epistolario familiare*, Milano, Mondadori, 1997, p. 309. [L'exil ne concerne pas seulement Ustica! Il est des exils tout aussi douloureux quand bien même on dispose de toute l'Italie].

encore sur l'exil : « ...il confino è lo scivolare senza rumore nel pantano che lentamente assorbe, ingurgita, soffoca, uccide senz'altra arma che il silenzio⁸⁶ ». L'expérience de l'exil commence à bouleverser la famille Rosselli. Les blessures des nomadismes, des exils et des persécutions politiques de la famille Rosselli, resteront gravées à jamais dans la mémoire d'Amelia.

Il n'est, dès lors, pas étonnant que, selon Corinne Alexandre-Garner : « Les routes de l'exil s'inscrivent souvent dans la perte et les errances déracinent le moi avec ruptures et brisures⁸⁷ ». De même : [...] L'expérience de l'exil s'accompagne d'une expérience intérieure, bouleversant l'individu dans son rapport à lui-même et au monde⁸⁸.

I.3 Les années trente à Paris, entre antifascisme, socialisme, tyrannies et complots contre la République. Le débat de Carlo Rosselli avec l'historien normalien Elie Halévy et le sociologue Célestin Bouclé.

A Paris, dès son arrivée en août 1929, Carlo entre en contact avec les mouvements politiques et intellectuels français. L'exil parisien est aussi caractérisé par des rapports et des échanges culturels avec des ex-élèves de l'École Normale supérieure de la Rue d'Ulm, la pépinière intellectuelle de la France⁸⁹.

Les rapports ne sont pas mauvais avec Edouard Herriot ou César Campinchi au parti radical ; Rosselli est aussi lié à Henry Torrès, député indépendant de gauche des Alpes maritimes, à Henri Guernut, député de l'Aisne et personnage-clé de la Ligue française des droits de l'homme, à Victor Bash ou à Paul Langevin. Il a été aussi proche des néo-socialistes. Et un réseau intellectuel passe par les revues

⁸⁶ Amelia Rosselli, *Memorie*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 219-220. [L'exil c'est glisser sans bruit dans le marais qui lentement absorbe, ingurgite, étouffe, tue sans autre arme que le silence.]

⁸⁷ Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (éds), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presse universitaire de Paris Ouest, 2012, p.16-17.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁹ Marco Bresciani, Diego Dilettoso, « Carlo Rosselli et les cultures françaises des années trente. Entre socialisme, antifascisme et tyrannies », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 2013/1 (n° 31), p. 138.

*Europe, l'Europe nouvelle, Esprit, l'Année politique française et étrangère, Célestin Bouglé à l'École normale supérieure. Elie Halévy etc.*⁹⁰.

La réflexion et le débat des historiens et des sociologues parisiens, après la Grande Guerre et la Révolution russe, reposent sur la possibilité de repenser le libéralisme et le socialisme, sans aboutir au bolchevisme ou au fascisme⁹¹. Carlo Rosselli participe à ce débat, les réflexions des interlocuteurs français sont utiles pour enrichir sa propre culture politique.

L'amitié et la connaissance de l'historien Elie Halévy seront très enrichissantes pour Carlo. Halévy avait mûri sa conscience politique pendant l'affaire Dreyfus. Ils sont attirés tous les deux par l'aile du socialisme non marxiste, critique vis-à-vis de l'étatisme et du libéralisme classique. Dans la bibliothèque personnelle d'Halévy figurait un exemplaire dédicacé de l'essai politique *Socialisme libéral* rédigé par Carlo à Lipari⁹².

Dans ce texte, imprimé la première fois à Paris, en décembre 1930, Carlo Rosselli pose la question qui a caractérisé le débat politique du *Novecento* : comment concilier l'idée de la liberté individuelle à celle de la justice sociale.

Dans la partie de l'ouvrage où l'on vise à une reconstruction, le lecteur trouvera, quoique sommaire, le tableau d'une position socialiste nouvelle ; cette position, on lui a donné un nom : le socialisme libéral. D'un point de vue historique, il semble que cette formule contienne une contradiction. [...] Beaucoup de chemin s'est fait depuis ce temps (le XIX^e siècle) [...]. Peu à peu, deux positions opposées se sont rapprochées. Le libéralisme s'est familiarisé avec le problème social. Il ne semble plus devoir être nécessairement rattaché aux principes de l'économie classique de l'École de Manchester. [...] le socialisme se débarrasse de ses visées utopiques. [...] Le socialisme se fait-il libéral ? Le libéralisme devient-il socialiste ? L'un et l'autre. [...] Le rationalisme hellénique et le messianisme d'Israël, ces deux visions très élevées, ont tendance à s'entre-pénétrer [...]. Le premier règne par l'amour de la

⁹⁰ Éric Vial, *op. cit.*, p. 45.

⁹¹ Marco Bresciani, Diego Dilettoso, *op. cit.*, p. 137.

⁹² *Socialismo liberale* est traduit en français par Stephan Priacel et publié à Paris par l'éditeur Valois, en 1930. Une récente traduction du livre est celle de Serge Audier : Carlo Rosselli, *Socialisme libéral*, Paris, éditions Le bord de l'eau, 2009. Au cours des consultations des textes à la BU droit, lettres de l'Université de Caen, nous avons retrouvé, en juin 2017, une copie de *Socialisme libéral* (1930) avec une dédicace autographe de Carlo Rosselli : « A Mr. le Professeur Louis Rougier, ami de la cause de la liberté italienne. Carlo Rosselli, Paris, janvier 1931 ».

liberté [...]. Le second professe une justice toute terrestre, le mythe de l'égalité [...] Or est-il possible de dire d'une politique qu'elle est rationnelle si elle ne tient pas compte en tout premier lieu de l'idée de justice ?⁹³

Le socialisme fédéraliste et libéral de Carlo Rosselli, théorisé en 1929, avant la chute du fascisme et des régimes communistes, est aujourd'hui de grande actualité. Un récent débat a vu apparaître des études de l'américain John Rawls et de l'indien Amartya Sen sur le libéralisme socialiste⁹⁴.

Halévy avait une position tranchée sur le fascisme depuis 1924 mais son idée sur le bolchévisme et la Révolution russe était contrastée et caractérisée par une hésitation entre terreur et fascination. En 1932, Halévy considère le soviétisme comme une véritable tyrannie, tandis que Carlo Rosselli, dans un article publié dans les *Quaderni di Giustizia e libertà* du 2 mars 1932, « Note sulla Russia » et signé sous le pseudonyme de Curzio, écrit préférer le monde bolchévique au monde capitaliste⁹⁵. Dans la communication *L'Ère des tyrannies*, Halévy s'exprime avec un fort pessimisme sur le soviétisme. Dans sa réflexion, le régime de guerre avait conduit le socialisme de l'après-guerre vers une étatisation de la société. Le fascisme, selon l'historien français, était une forme de contre-socialisme. Halévy préférait parler de tyrannies et non de dictatures à propos des régimes de Berlin et de Rome parce que les dictatures ont un caractère transitoire à la différence des tyrannies. Sur ce problème de droit constitutionnel, l'historien faisait allusion à la constitution de la *Res publica* de la Rome antique où la dictature était une magistrature temporaire. (Le *dictator*, nommé seulement en cas de grave danger immédiat pour la *Res publica*, pouvait rester au pouvoir avec un maximum de six mois. La tentative de Jules César, avant 44 av. J.-C., de prolonger sa dictature et son rêve d'instituer une monarchie de type hellénistique, comme dans l'Egypte des Ptolémées, lui ont été fatals. Cette

⁹³ Carlo Rosselli, Préface à *Socialisme libéral*, Librairie Valois, *op. cit.*, p. 5-7.

⁹⁴ Sur ce débat voir l'introduction de Norberto Bobbio au livre Carlo Rosselli, *Socialismo liberale*, Torino, PBE, 2009.

⁹⁵ Marco Bresciani, Diego Dilettoso, *op.cit.* : « Mais si nous étions obligé de choisir entre le monde capitaliste, comme il fut relevé par la guerre et la crise, et le monde bolchevique, nous nous résoudrions, non sans angoisses, pour le second. », p. 142.

position anticonstitutionnelle est la vraie motivation de son assassinat au mois de mars 44 av. J.-C. dans la Curie, sur le mont Palatin). Elie Halévy est inquiet pour le futur des démocraties menacées par les tyrannies. Selon lui, ces démocraties tendaient vers la guerre⁹⁶. Carlo Rosselli regarde avec confiance le modèle de la nouvelle civilisation soviétique. Dans *Quaderni di Giustizia e Libertà* il écrit, en 1937, qu'en opposition à la dictature de classe du régime mussolinien, il était indispensable d'organiser une action d'unité politique du prolétariat, force nécessaire en vue d'affaiblir le régime. Quelques mois avant l'assassinat de Carlo et de Nello Rosselli, la position d'Elie Halévy était devenue celle du sceptique quant à la survie des institutions démocratiques en Europe. En revanche, « Carlo avait une attitude confiante envers les perspectives révolutionnaires d'un front antifasciste et prolétarien, en Espagne comme en Italie⁹⁷ ». Il avait rendu visite à Elie Halévy, accompagné de sa femme et de ses enfants, comme il l'écrit dans une correspondance du mois de juin 1937 avec le baron de Meyendorff⁹⁸. Entre l'historien et l'économiste était née une véritable amitié.

Une autre amitié parisienne de Carlo Rosselli est celle du sociologue normalien Célestin Bouglé, directeur de l'ENS (École Normale Supérieure) de 1935 à 1940 et qui avait fondé en 1920 le Centre de Documentation Sociale. Il avait lu *Socialisme libéral* de Carlo Rosselli et il avait trouvé des similitudes entre la pensée de Carlo Rosselli et la pensée de Proudhon. Dans l'article « Contro lo Stato » paru dans la revue *Giustizia e Libertà* du 21 septembre 1934, Carlo parlait d'une limitation du pouvoir de l'État à travers la reconnaissance des autonomies sociales, selon la pensée de Proudhon et de Bakounine et la tradition socialiste française, romantique, humanitaire et libertaire. La vision antiétatique de Carlo Rosselli était liée aussi à la fréquentation du CDS où il avait assisté à un débat ouvert sur ce sujet. Cette idée de

⁹⁶ *Ibid.* : « Pourront-elles rester des démocraties parlementaires et libérales si elles veulent faire la guerre efficacement ? » p. 144.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁹⁸ *Ibid.*, « Qu'un homme qui s'est constamment assis à votre table, qui vous a rendu visite avec sa femme et ses enfants ait été assassiné au coin des bois par les sbires d'un tyran, c'est une impression nouvelle pour moi, et amère », p.146.

la réduction du périmètre de l'État en faveur de la société était appréciée par Célestin Bouglé à l'époque des nationalismes et du fascisme. Il apprécie également la tension morale de Carlo Rosselli. La position idéologique de Célestin Bouclé se situait entre le radical socialisme et le socialisme et restait éloignée du socialisme libéral.

On peut bien dire que Carlo et les intellectuels normaliens français, Halévy, Bouglé, ont ouvert un débat passionné, approfondissant leurs réflexions sur l'antifascisme et sur le totalitarisme avec des suggestions historiographiques originales. A travers son dialogue avec la culture française des années trente, Carlo « avait su saisir certains des enjeux du socialisme dans son rapport avec le libéralisme et la démocratie⁹⁹ ».

Il est important d'analyser l'exil parisien de Carlo Rosselli et ses relations avec les intellectuels français car ils déterminent en partie la vision et les réflexions politiques d'Amelia Rosselli, à partir des années cinquante et soixante. Dans *Contiamo infiniti morti*, elle fait une allusion, polémique ou ironique, à l'État étatique des États-Unis, évoquant ses années passées à *Larchemont*, avant la fin de la deuxième guerre mondiale : « Giaciuta in America fra i ricchi campi dei possidenti / e dello Stato statale¹⁰⁰ ».

Amelia, rentrée en Italie, en 1949, à Florence, lit avec curiosité les œuvres de son père, et cette allusion à un État étatique a peut-être été influencée par ces lectures.

I. 4

Carlo Rosselli dans les bars du quartier de Montparnasse. L'action de Carlo Rosselli en Espagne. Les jours de la grande douleur en Normandie : un délit politique ou un homicide de régime ? Comme dans l'*Antigone* de Sophocle.

⁹⁹ *Ibid.* p. 157.

¹⁰⁰ In « Contiamo infiniti morti... », du recueil *Variazioni belliche*, 1964, section *Variazioni (1959-61)* in Amelia Rosselli, *Le poesie*, *op. cit.*, p. 202. « Giaciuta in America fra i ricchi campi dei possidenti / e dello Stato statale », [« Echouée en Amérique parmi les riches champs des possédants / et de l'État étatique »], traduit par Marie Fabre in Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 58.

Pendant les années parisiennes, à partir de juillet 1930, Carlo est engagé aussi dans la lutte, à distance, contre le fascisme et dans les activités liées au mouvement *Giustizia e Libertà*, (fondé à Paris par lui, Francesco Nitti et d'autres émigrés politiques), point d'agrégation de l'activité antifasciste à l'étranger. L'homme d'action qu'il est, peu enclin à une vie sédentaire et contemplative, comme il l'avait écrit à sa mère depuis Lipari, organise une nouvelle action éclatante contre la dictature fasciste. Il finance le vol d'un petit avion, piloté par le jeune Bassanesi qui survole l'espace aérien de la Suisse, pour arriver à Milan et déverser sur la ville des tracts antifascistes. Un nouveau procès, tenu à Lugano, en 1930, voit Carlo Rosselli sur le banc des accusés. Le délit cette fois consiste dans la violation de l'espace aérien de la Suisse. Le procès se termine par un non-lieu. Mais ce procès confirme la force de *Giustizia e Libertà*¹⁰¹. En Italie, le SIM (Service d'Investigation Militaire), avec une section de contre-espionnage, surveille les oppositions à l'étranger. L'engagement actif de Carlo Rosselli l'éloigne de sa famille, comme le lui reprochent sa femme, Marion et sa mère, Amelia Pincherle. Marion, mise à l'écart de l'activité politique¹⁰², doit gérer trois enfants : John, surnommé *Mirtillino*, le plus aimé par ses parents, Amelia, appelée Melina, presque refusée par Carlo et Marion au moment de sa naissance et Andrea, dit *Aghi*, né un an après Amelia, en 1931. (Carlo appelait ses trois enfants *Melonaghi* (**Melina, John, Aghi**) avec un acronyme créé par lui-même, fruit de jeux de mots. Selon Silvia De March, il y avait comme : «

¹⁰¹ Vania Del Borgo, Stella Savino, *Il caso Rosselli, un delitto di regime*, op. cit., consulté le 10 juin 2017 https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=oCSRyHWj940.

¹⁰² Les années parisiennes sont pour Marion des années de frustration. Les espaces formels, dans l'action politique, sont destinés aux hommes, les espaces informels aux femmes. Cette participation indirecte est très frustrante pour elle. Marion a la perception que sa mission actuelle ne consiste qu'à générer des bébés. L'exil parisien est caractérisé par des tensions dans le couple. La maison de Carlo et Marion est un salon intellectuel et ce lieu est le théâtre d'un débat politique. Carlo montre un faible intérêt pour sa femme qui s'occupe, toute seule, des enfants (John, Melina et Andrea). L'entente entre elle et Carlo, en dépit des tensions, est cependant toujours présente et intense.

Un circo della parola, nella tradizione familiare »¹⁰³.

Amelia Rosselli dans ses poèmes, surtout dans le laboratoire de son adolescence poétique, *Primi scritti* (1952-1963), aimera suivre cette tradition de famille. Dans la section *Diario in tre lingue* (1955-1956), (un journal en trois langues composé de remarques et de réflexions fragmentées¹⁰⁴), on retrouve souvent ces jeux des mots. Ainsi, dans certains vers où elle joue avec la racine du verbe « sentir » à la recherche d'homophonies, d'assonances et de consonances, dans un français lacéré :

sa cravatte sens
(saint)
sant
saens
centcinq
mille lire payée
sans sang¹⁰⁵.)

Carlo et Marion préfèrent l'aîné John, né au moment héroïque de leur relation. Melina est arrivée après cette période de grands enthousiasmes. Marion est concentrée sur John et lui donne l'amour qu'elle n'arrive pas à reverser sur Carlo, trop souvent absent. Après la troisième grossesse, elle tombe en dépression et éprouve des difficultés à s'occuper des deux derniers enfants¹⁰⁶. Marion est aidée par des gouvernantes anglaises et par Amelia Pincherle qui vient d'arriver à Paris pour compenser les absences de Carlo et les difficultés de Marion¹⁰⁷. En 1935, la grand-mère Amelia emmène Andrea et Melina à Florence où les enfants feront la connaissance de leurs cousines, Silvia et Paola. Les deux frères commencent à parler

¹⁰³ Silvia De March, *Amelia Rosselli, tra poesia e storia*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2006, p. 24.

¹⁰⁴ Rodolphe Gauthier, « Langue paternelle » in Amelia Rosselli, *Document*, traduit de l'italien par Rodolphe Gauthier, Paris, La Barque, 2014, p. 302.

¹⁰⁵ Amelia Rosselli, *Diario in tre lingue* in *Primi Scritti* in *Le poesie*, a cura di E. Tandello, préface de Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1997, p. 81.

¹⁰⁶ Silvia De March, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁰⁷ En 1934, Marion subit deux avortements et sa santé se dégrade.

italien. Silvia Rosselli déclare dans un témoignage :

Melina e Andrea all'epoca non sapevano una parola d'italiano, ma lo impararono ben presto, con il risultato che quando tornarono a Parigi avevano dimenticato il francese ! Ricordo che Melina ha sempre avuto difficoltà con le lingue, con gli accenti e così via¹⁰⁸.

A Paris, les enfants, selon le témoignage de John, parlaient italien avec Carlo et Marion, anglais avec les nurses anglaises, et français à l'école¹⁰⁹. Carlo écrit à l'ami Zabban que Mirtillino « librodivorava » des ouvrages en italien, anglais, français, espagnol¹¹⁰. Carlo pense que Melina est atteinte d'un retard mental et la trouve violente même si elle se montre, aussi, affectueuse¹¹¹. Marion voit, dans les comportements de Melina, les manifestations d'un amour hystérique et se tient pour responsable des comportements inquiétants de sa fille.

En 1935, Carlo Rosselli quitte avec sa famille l'appartement de Place du Panthéon, où habitait également l'éditeur antifasciste Valois, et s'installe à Montparnasse, rue Notre-Dame des Champs. Quelques artistes (Picasso et Modigliani) habitent déjà dans ce quartier populaire qui se transforme en laboratoire de l'avant-gardisme artistique et intellectuel européen¹¹². Il fréquente avec Marion¹¹³ et d'autres exilés (en 1936, Lionello Venturi arrive à Paris) le *Café du Départ*, la terrasse du café *La Coupole* où il a la possibilité de lire les publications de l'émigration antifasciste qui sont distribuées dans un kiosque, non loin de ces cafés. Ces lieux sont aussi hantés par les espions. La presse fasciste et communiste tient Carlo Rosselli pour « un antifascista da bar », habitué à la belle vie parisienne. L'espion Dino Segre écrit, quant à lui, que les antifascistes mènent la vie des petits

¹⁰⁸ Cité in Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia » in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, p. L.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. XLIX.

¹¹⁰ Silvia De March, *op. cit.*, p. 22.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 20. «Carlo dichiara d'essere incapace di dedicarsi ai piccoli...»

¹¹² Diego Dilettoso, *Carlo Rosselli e i bars del quartiere di Montparnasse*, comunicazione al teatro Franco Parenti, Milano, 28 novembre 2011.

¹¹³ Marion continue à donner de conseils à Carlo et s'intéresse à l'œuvre de Léon Blum mais le moment de la tragédie de Bagnoles de l'Orne s'approche.

bourgeois. Carlo invite un grand nombre de personnes chez lui mais, parmi les invités, s'infiltrent parfois des espions qui fréquentent aussi *Giustizia e Libertà*.

Carlo Rosselli, optimiste et naïf, affiche une certaine bonhomie liée à une conception humaniste et libérale de la fonction de l'individu dans la société. Selon Diego Dilettoso, cette attitude naïve de Carlo Rosselli donne vie à une dimension velléitaire de son action¹¹⁴. (Amelia Rosselli exprimera, au cours d'un entretien, un avis similaire sur l'activité politique de son père : « Non c'era alcuna ostilità nei suoi confronti ma avevo paura che ci fosse del donchisciottismo¹¹⁵ »)

L'arrivée à Paris des migrants politiques n'est pas vue d'un bon œil par les autorités françaises et la droite se montre hostile à l'activité politique des étrangers¹¹⁶. Carlo Rosselli et ses amis sont aussi critiques envers le Front populaire et la politique de Léon Blum, opposé à l'intervention militaire en Espagne. Les socialistes et les communistes hésitent à participer à la guerre d'Espagne aux côtés des Républicains comme le souhaitait l'émigration italienne, car ils craignent la réaction d'Hitler, de Mussolini et de Salazar. Carlo Rosselli veut intervenir dans l'intention de développer le mouvement de *Giustizia e Libertà* en Espagne. Le 16 février 1936, l'Espagne assiste à une vague de violences sans précédent et, le 18 juillet de cette même année, Franco organise un *golpe*. Le dirigeant du SIM (Service informations militaires) italien, Mario Roatta, est présent en Espagne sous un pseudonyme dès le mois d'août 1936 et les antifascistes arrivent de l'Europe entière pour lutter contre *le golpe* de

¹¹⁴ Diego Dilettoso, *Carlo Rosselli e i bars del quartiere di Montparnasse*, op. cit. Amelia Rosselli, dans quelques uns de ses poèmes, met en évidence le caractère velléitaire de son père Carlo, critiqué pour un certain donquichottisme. Voir *October Elizabethans*.

¹¹⁵ Renato Minore, « Il dolore in una stanza », *Il Messaggero*, 2 febbraio 1984, p. 5. Cité in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, op. cit., p. 220. [Il n'entrait aucune hostilité à son égard mais je craignais qu'il n'entrât du donquichottisme].

¹¹⁶ Les services antiterrorisme de la police française surveillent les adhérents au mouvement *Giustizia e Libertà*. Dino « Pitigrilli » Segre, un espion de l'O.V.R.A., informe le régime que Carlo Rosselli a dilapidé son patrimoine pour financer le mouvement *Giustizia e Libertà* et ses journaux. « Malgré », écrit-il, « l'idéalisme de sa femme, une anglaise rêveuse et quaker, il commence à modérer les dépenses ».

Franco aux côtés des Républicains. Ils s'inscrivent dans les milices populaires. Carlo Rosselli recrute et dirige une colonne italienne de 150 personnes. Suite à ces actions militaires, les Franquistes sont contraints de se retirer.

Depuis l'antenne de Radio Barcelone, Carlo Rosselli déclare être prêt à marcher sur l'Italie. Le succès militaire face aux Nationalistes, avec la victoire à Guadalajara, sera vécu par Mussolini comme la déroute de *Caporetto* et par Galeazzo Ciano, gendre du *Duce*, comme une mauvaise journée¹¹⁷. Carlo Rosselli est dans la ligne de mire du pouvoir fasciste qui le condamne à mort. En 1937, il commence à douter de la stratégie militaire suivie par les groupes antifranquistes et c'est la raison pour laquelle il abandonne, au cours de la même année, le commandement de sa brigade. Souffrant d'une phlébite, il rentre en France et se retire de la guerre civile d'Espagne.

Le SIM et la Cagoule, comme le montreront les enquêtes dont il sera question plus avant, signent un accord. La Cagoule est prête à assassiner Carlo Rosselli en échange d'une livraison d'armes venant de l'Italie fasciste. L'assassinat sera confié au membre le plus sanguinaire de la Cagoule, Jean Filliol, dont il a déjà été question, considéré comme un véritable *serial killer* avant la lettre. Carlo Rosselli, à partir de la fin du mois de mai 1937, se trouve à Bagnoles-de-l'Orne, petite ville thermale de la Basse-Normandie, pour soigner sa phlébite, conséquence des blessures reçues sur le front aragonais ; son frère Nello l'y retrouvera. Or, les cagoulards surveillent les deux frères. Le 9 juin 1937, Marion Cave rentre seule à Paris pour fêter les 10 ans de John après avoir passé quelque jours en Normandie avec Carlo et Nello. Ils ont visité la ville d'Alençon. La même journée du 9 juin 1937, en toute fin d'après midi, aura lieu l'assassinat des deux frères Rosselli. C'est le jour de la grande douleur, pour les familles de Carlo et de Nello, pour leurs amis et pour les membres de *Giustizia e Libertà* !

¹¹⁷ Éric Vial, *op. cit.*, p. 47-48. « On comprend que dans son Journal, Galeazzo Ciano, gendre du *Duce*, en charge des Affaires étrangères et de tout ce qui concerne l'Espagne, note, un an après Guadalajara, que le résultat de cette bataille fut la plus mauvaise nouvelle de sa vie ».

L'événement tragique se déroule comme dans un roman policier. Dans la campagne normande, le soir du 9 juin, deux voitures sont aperçues par deux agriculteurs à 7 kilomètres de Bagnoles-de-l'Orne. Une voiture est stationnée avec ses feux de position allumés¹¹⁸.

Le 10 juin, la voiture, une Ford noire, est toujours là. « Les deux paysans s'en approchent. Ils remarquent des taches sur une portière. Puis, à l'intérieur, une douille de revolver, un gant ensanglanté¹¹⁹ ».

Le maire est prévenu par les deux témoins, puis les gendarmes qui n'ont pas pris en compte le fait que les deux frères ne sont pas rentrés à l'hôtel « Cordier », à Tessé-la-Madeleine¹²⁰.

Le 11 juin, un jeune serrurier, Henri Jarry découvre, entre le village de Tessé-la-Madeleine et Couterne, deux cadavres, jetés l'un sur l'autre sous une couverture de feuilles¹²¹. On retrouve un poignard et deux paires de lunettes. Un homme, identifié comme Sabatino Rosselli, a reçu 3 balles de revolver et 17 coups d'une arme tranchante. L'autre victime, identifié comme Carlo Rosselli, réfugié politique depuis 1929, a reçu 2 balles et 4 coups de poignard.¹²² La police trouve la douille d'une arme allemande, non commercialisée en France.

Le 13 juin la presse locale titre : « Double crime politique à Bagnoles-de-l'Orne » et « délit politique mystérieux ».

¹¹⁸ Éric Vial, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹²¹ Chaque année, le 9 juin, à partir de 1949, sur le lieu du double homicide, les autorités italiennes (le consul général d'Italie à Paris, l'ambassadeur d'Italie en France), les représentants de la Fondation *Circolo Fratelli Rosselli* de Florence, le maire de Bagnoles-de-l'Orne, déposent des bouquets de fleurs pour commémorer l'assassinat des deux frères. Le lieu se trouve dans une forêt, en Normandie, le long de la route départementale 335 entre Bagnoles-de-l'Orne et Couterne, presque en face de l'entrée du château de Couterne. Une inscription récite : « Carlo et Nello Rosselli / Tombés ici pour / la Justice / et la Liberté / sous le poignard / de la Cagoule / par ordre / du régime fasciste / italien / le 9 juin 1937 ». Voir annexe.

Nous avons visité le site le 9 juin 2016 avec une grande émotion.

¹²² Éric Vial, *op. cit.*, p.17-18.

Dans la presse nationale on parle d'un attentat politique¹²³.

A Paris, rue Notre-Dame des Champs, où habite Marion Cave avec les enfants, on s'inquiète du silence de Carlo et de Nello. Le 11 juin, elle appelle l'hôtel « Cordier » où sont logés les deux frères mais personne ne sait comment annoncer la tragique nouvelle¹²⁴. Francesco Saverio Nitti, ancien président du conseil italien en exil à Paris, averti par des journalistes, se précipite au domicile de Carlo et de Marion. Marion a été informée du crime politique par un autre journaliste. Le 12, elle arrive à Bagnoles-de-l'Orne avec un des fils de Nitti, médecin et un autre exilé, Lionello Venturi, historien de l'art. C'est le début d'une « tragédie grecque », comme le note un chroniqueur judiciaire, Frédéric Pottecher. Marion se dresse devant le médecin et comme *Antigone* elle est là : « Pour regarder les cadavres, frémir, se redresser "avec fierté" et repartir¹²⁵ ».

Marion, très éprouvée, avait annoncé à ses enfants l'homicide, comme le rapportera bien des années plus tard Amelia :

Mia madre chiamò Andrea e me. Non so se avesse già parlato con Giovanni Giacomo (John), il nostro fratello maggiore ... Ci chiamò in camera sua. Lei era a letto, ricordo, con un'aria abbattuta, di donna provata. Ma fondamentalmente era calma. Ci domandò : sapete cosa significa la parola assassinio ? ” ... Rispondemmo

¹²³ *Ibid.*, p. 18

¹²⁴ Aujourd'hui l'hôtel Cordier, où Carlo et Nello ont passé les dernières nuits avant d'être assassinés, est fermé et le bâtiment est en état de semi abandon.

¹²⁵ Éric Vial, *op. cit.*, p. 22.

di sì ; poi tutto quello che ricordo è che tornammo insieme nella nostra camera.¹²⁶.

Marion a voulu que les enfants puissent voir le cadavre de leur père qui avait reçu des coups de couteau et ces souvenirs tragiques resteront à jamais gravés dans la mémoire d'Amelia et reviendront avec obsession dans son esprit bouleversé par ces images de mort et de violence¹²⁷.

Comme elle le déclarera plus tard, au cours d'une interview accordée à Sara Zanghì : « Quelle ferite mi sono rimaste qui¹²⁸ ». « Ces blessures me sont restées ici ».

Le 19 juin 1937, on célèbre les funérailles de Carlo et de Nello Rosselli à Paris en présence d'une foule d'opposants au fascisme. « Durante la cerimonia funebre, come aveva desiderato Carlo, fu eseguita da un'orchestra l'*Allegretto della Settima sinfonia* di Beethoven¹²⁹ »

Après être passés par la Maison de Syndicats, les cercueils sont conduits au

¹²⁶ Giacinto Spagnoletti, « Intervista ad Amelia Rosselli », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (éd.), Interlinea, Novara, 2004, p. 293. [Ma mère nous a appelé Andrea et moi. Je ne sais pas si elle avait déjà parlé avec John, notre frère aîné... Elle nous a appelés dans sa chambre. Elle était au lit, je me souviens de son air abattu de femme éprouvée. Mais fondamentalement elle était calme. Elle nous a demandé « savez-vous ce que veut dire le mot assassinat ? » ... nous avons répondu que oui ; ... puis tout ce dont je me souviens c'est que nous sommes retournés tous les deux dans notre chambre.] Traduit par Marie-José Tramuta.

Voir aussi Pintor, *Interviste*, 1991, cité in Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia » in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LI. « Mia madre ci ha semplicemente chiesto se sapevamo cosa vuol dire la parola “assassinio”. E abbiamo risposto di sì. E credo che io avevo sette anni e mio fratello Andrea sei. Poi mi ricordo con le vestagliette siamo tornati in camera. Poi non ricordo niente ». [« Ma mère nous a simplement demandé si nous savions ce que voulait dire le mot “assassinat”. Et nous avons répondu que oui. Et je crois que j'avais sept ans et mon frère Andrea, six. Puis je me souviens que nous sommes retournées dans notre chambre avec nos robes de chambre. Puis je ne me souviens de rien. »] Traduit par Marie-José Tramuta.

¹²⁷ Florinda Fusco, *op. cit.*, p. 162.

¹²⁸ Sara Zanghì, « Materne praterie », in *Il caffè illustrato*, numero monografico, n. 13/14, luglio-ottobre 2003, Roma, Incipit, 2003, pp. 48-49. Voir aussi S. De March, *op. cit.*, p. 25 et F. Fusco, *op. cit.*, p. 162.

¹²⁹ F. Fusco, *op. cit.*, p. 162.

cimetière du Père-Lachaise. L'émotion suscitée par cet assassinat a contribué à la mort par infarctus de l'historien et ami de Carlo, Elie Halévy. Il considère cet assassinat comme une atrocité et comme le signal de l'irruption des Barbares, dans un siècle atroce, comme il l'écrit à Gabrielle Léon¹³⁰.

La presse internationale se mobilise et même la presse italienne évoque cette tragédie (d'ordinaire, la censure fasciste supprimait les informations relatives aux exilés opposants au régime). Un texte est signé par des intellectuels et des artistes européens, surtout français, tels André Breton, Paul Eluard, Pablo Picasso, puis André Gide, Henri Matisse, Thomas Mann et d'autres. Ils dénoncent le danger de la fin des libertés en Europe¹³¹.

Le choc est énorme parmi les membres clandestins de *Giustizia e Libertà*, et se traduit dans *les Mots de la tribu*¹³², les mémoires de Natalia Ginzburg, épouse et sœur de militants turinois, par cette synthétique mais significative phrase : « [Carlo Rosselli] fut tué en 1937 avec son frère Nello à Bagnoles de l'Orne par des sicaires de Mussolini », très sobre, très factuel¹³³.

L'enquête s'annonce immédiatement difficile suite à plusieurs tentatives de fausses nouvelles, pour cacher les vrais responsables : « Quelques journaux profascistes parlent des terroristes victimes de leur maladresse. Les journaux communistes accusent la police de vouloir ensabler l'affaire¹³⁴ ».

Selon *Giustizia e Libertà* il s'agit d'un délit « squadriste »¹³⁵. En Italie, les fascistes parlent de règlements de compte entre antifascistes, et les antifascistes d'une responsabilité fasciste. Le *Corriere della Sera* cherche à expliquer aux lecteurs italiens que Carlo Rosselli n'était pas aimé par les autres émigrés et *La Nuova Italia* précise que Carlo était détesté par les exilés, parce qu'il était juif et riche. *Il*

¹³⁰ Éric Vial, *op. cit.*, p. 26.

¹³¹ *Ibid.*, p.25.

¹³² Natalia Ginzburg, *Les Mots de la tribu*, traduit par Michel Causse, Grasset, Paris, 1966.

¹³³ *Ibid.*, p. 256.

¹³⁴ Éric Vial, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 69.

Messaggero parle d'un crime élaboré « dans le monde des sans-patries »¹³⁶. On évoque la vengeance des rouges espagnols pour punir Carlo qui s'était éloigné du Front. Face à ces tentatives d'attribuer la responsabilité du délit aux anarchistes espagnols, Salvemini observe que la technique (4-5 assassins) est typique du fascisme. Marion réagit aux insinuations des fascistes avec vigueur et accuse Mussolini du délit de Nello et Carlo et de la mort d'Antonio Gramsci. Dans les colonnes du *Times* elle demande de rétablir l'honneur d'un martyr du fascisme et celui de ses enfants innocents¹³⁷. On tentera aussi de mettre en cause les communistes, vus les rapports difficiles existants entre le parti communiste italien et *Giustizia e Libertà* mais la commémoration d'Antonio Gramsci et les insinuations des fascistes rapprochent *Giustizia et Libertà* des communistes.

L'archevêque de Paris, le cardinal Baudrillart, considère dans ses carnets, « les bolchéviques, communistes, anarchistes de Russie, d'Espagne, du Mexique, etc.¹³⁸ » responsables de l'assassinat.

Cela n'est pas étonnant puisque le cardinal Pacelli, futur Pie XII, avait reproché au directeur d'un journal catholique italo-américain, *la Voce*, le père Cicognani, d'avoir comparé l'assassinat à celui de Matteotti et « d'être aux côtés du diable, de la franc-maçonnerie »¹³⁹. La position des hautes hiérarchies de l'Église de Rome est marquée par le refus de mener une campagne antifasciste. Les exilés antifascistes ont la certitude que les coupables sont Mussolini et sa police politique, l'OVRA. Comme l'écrit Éric Vial, Carlo « avait défié Mussolini avec le « Non mollare », l'expatriation de Turati, le procès de Savone, son évasion, le vol sur Milan, l'Espagne »¹⁴⁰

En somme, les hypothèses sur les assassins des frères Rosselli et les probables commanditaires du délit s'accumulent. Après la dénonciation d'un dentiste parisien qui déclare à la police qu'un alibi lui a été demandé le 12 juin, par un nommé Jean Filliol, pour la journée du 9 juin, s'ouvre, impromptue, une piste française¹⁴¹. Jean

¹³⁶ *Ibid.*, p. 74 -78.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

Filliol est connu de la police et déjà fiché pour une agression contre des grévistes.

Suite à l'attentat du 11 septembre 1937 au quartier de l'Étoile, à Paris, contre le siège de la Confédération Générale du Patronat de France et contre le siège d'une composante importante de cette confédération, l'Union des industries métallurgiques et minières, les enquêteurs remontent à l'assassinat des frères Rosselli du 9 juin 1937 ainsi qu'à l'assassinat d'une jeune veuve d'origine italienne, Laetitia Toureaux, (informatrice de la police) poignardée, dans le métro parisien, le 16 mai 1937 et à l'assassinat du directeur de la Banque du Nord, l'économiste soviétique, Dimitri Navachine, poignardé et tué le 25 janvier 1937 à Paris au bois de Boulogne : « La police comprend qu'il y a un lien entre les trois affaires¹⁴² ». Dès lors, l'assassinat de Carlo et de Nello Rosselli s'inscrit dans une affaire plus vaste.

Après l'attentat de l'Étoile, la police a commencé à découvrir des caches d'armes avec des tonnes de matériel moderne, sur fond de rumeurs contradictoires de tentative de coup d'État communiste et de provocation d'extrême droite¹⁴³.

En 1938, en Algérie, une lettre anonyme informe la police qu'un homme âgé de 20 ans, Jean-Marie Bouvier, affecté aux Chasseurs d'Afrique de Constantine, dit avoir participé à l'attentat contre les frères Rosselli. Il est arrêté et déclare devant un juge, en métropole, faire partie d'un Comité secret d'action révolutionnaire, le CSAR, autrement dit la Cagoule. Il dit être impliqué dans l'affaire Rosselli. Pour éviter qu'il ne parle, Aristide Corre, l'archiviste de la Cagoule, aurait voulu le tuer dans sa cellule de Caen, où il avait été transféré. Derrière tous ces attentats il semble qu'il existait une conjuration des agents secrets, organisée par une association secrète, la fameuse Cagoule. En juillet 1937, en raison des liens avec Mussolini et Franco, l'OSRAN perd le « N » de « nationale » et devient CSAR (Comité secret d'action révolutionnaire). On apprend que Eugène Deloncle, chef de l'organisation ainsi que le docteur Félix Martin¹⁴⁴, responsable des renseignements, font partie de cette

¹⁴²Alain Decaux, *La Grande Conspiration de la Cagoule*, émission du 16 04 1986.

Le dossier d'Alain Decaux, produit par Antenne 2. Consulté le 9 novembre 2015.

www.ina.fr/video/CPB86006785.

¹⁴³ Éric Vial, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁴ On retrouvera ce dernier dans les réseaux « Algérie française », en 1955.

organisation. « Ce petit groupe manipule une masse de militants persuadés d’œuvrer pour la défense de la Patrie contre un danger "rouge" »¹⁴⁵.

La lecture de *Technique du coup d'État*¹⁴⁶ de Curzio Malaparte, livre paru en 1931, convainc Eugène Deloncle que la réussite du *Golpe* ne dépend pas du nombre de personnes mobilisées mais du soin apporté à son organisation¹⁴⁷.

La Cagoule est financée par des industriels afin d’acheter des armes. (Les entreprises concernées sont : Michelin, Citroën, les Huiles Lesieur, L’Oréal, Mercier, Renault, Cointreau, la société anonyme des chantiers de Saint Nazaire).

En vue de déclencher le putsch, le 15 novembre 1937, Eugène Deloncle prétend devant des généraux que les communistes sont prêts à attaquer Paris mais le 18 novembre 1937, une fois vérifiée l'inexistence d'un putsch rouge, l'autorité judiciaire accuse Deloncle et d'autres membres de la Cagoule de complot contre la sûreté de la République. Un agent infiltré confirme que l'organisation secrète est responsable de trafic d'armes, de l'assassinat des frères Rosselli et du complot contre l'État. Le responsable des assassinats est Jean Filliol qui a utilisé le même poignard contre Laetitia Toureaux, maîtresse d'un cagoulard et informatrice de la Police, contre Navashin et les frères Rosselli. Marion Cave, Salvemini et d'autres exilés déclarent que les instigateurs du délit appartiennent au camp fasciste. *L'Avanti !* émet l'hypothèse d'une entente entre fascistes français et italiens. De fait, l'enquête démontre un accord entre les cagoulards et les agents secrets du gouvernement italien : la livraison de mille fusils *Beretta*, mitrailleurs et grenades en échange de l'assassinat de Carlo Rosselli¹⁴⁸. La Cagoule est au service de l'OVRA. On découvre qu'il existe des liens avec le régime de Rome. Un agent de l'OVRA, un certain Roberto Navale, est à Montecarlo en février 1937 afin de rencontrer le chef des cagoulards ; cette rencontre sera suivie d'une visite des cagoulards à Rome.

L'affaire Rosselli durera 10 ans ; il y aura deux procès, l'un en Italie et l'autre en France. En France, le procès débutera en 1939 mais, le 3 septembre de cette même

¹⁴⁵ Éric Vial, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴⁶ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État*, traduit par Juliette Bertrand, Paris, Grasset, 1931.

¹⁴⁷ Éric Vial, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴⁸ Viviana Del Borgo, Stella Savino, *Il caso Rosselli*, *op. cit.*

année, la France entre en guerre et le procès est suspendu, il ne reprendra qu'après la guerre. Filliol est en Espagne. L'autre cagoulard, responsable lui aussi du délit, Jean Bouvyer, militant de l'action française et qui avait surveillé Carlo à Paris et à Bagnoles-de-l'Orne, en activité en 1941 au commissariat des questions juives, fuit au Paraguay avant le procès. Il sera condamné à mort par contumace comme les autres responsables du délit des frères Rosselli. Les responsables de l'assassinat ne seront jamais capturés¹⁴⁹.

En Italie, le procès contre les responsables de l'assassinat des frères Rosselli s'achèvera en mars 1945 avec la condamnation à perpétuité de tous les accusés.

Mario Roatta, mis en cause par Santo Emanuele, responsable du contre-espionnage dans le SIM, se réfugie en Espagne franquiste et ne rentrera en Italie qu'en 1966. Aucun des responsables de ce crime politique fasciste ne passera un seul jour en prison. Filliol, responsable aussi du massacre d'Oradour-sur-Glane, passe en Italie à la fin de la guerre et parvient à revenir en Espagne où il bénéficie de l'aide de plusieurs industriels¹⁵⁰.

Santo Emanuele, l'officier d'infanterie, puis de la gendarmerie italienne, détaché en 1935 au SIM, accusé par un ancien chef du SIM d'être impliqué dans l'assassinat des frères Rosselli, ira vivre en Sicile après sa mise hors de cause mais sa carrière s'arrête de façon définitive.

Une jeune coiffeuse de Bagnoles-de-l'Orne qui, le jour de l'assassinat, avait vu un homme avec des vêtements tachés de sang et qui s'était présentée comme témoin au procès vivra sous protection policière pendant la guerre ; par la suite, elle quittera Bagnoles-de-l'Orne en raison des menaces qu'elle reçoit de la Cagoule.

Filippo Anfuso, diplomate, ami de Galeazzo Ciano, chef de Cabinet du ministère des affaires étrangères, en 1935, mêlé à l'assassinat des frères Rosselli, se réfugie en Espagne. Rentré en Italie, il sera membre de la direction du parti néo-fasciste et sera député de 1953 à sa mort, en 1963¹⁵¹. La perception de cette tragédie dans la poésie d'Amelia Rosselli est synthétisée dans ce vers :

¹⁴⁹ É. Vial, *op. cit.*, p. 12. Jean Bouvyer, ami d'enfance de François Mitterrand et protégé par lui après la libération, fera carrière en Amérique du Sud chez Simca.

¹⁵⁰ É. Vial, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

In preda a uno choc violentissimo, nella miseria¹⁵²

En proie à un shock violentissime, dans la misère¹⁵³

Après ce travail de décapage dans la stratigraphie bouleversée et dramatique de l'existence d'Amelia Rosselli, à l'intérieur de cette profonde couche qu'on peut bien appeler « couche de la grande douleur », on observe un sédiment homogène et un dépôt d'épisodes biographiques, caractérisés par d'importants traumatismes.

On trouve les traces d'un feu, témoin d'un incendie de l'existence comme celles présentes dans la couche VII A de la stratigraphie de Hissarlik, la mythique ville de Troie, en Asie Mineure : couche de la destruction et de la mort.

Ces traces sont :

1) L'attentat de Bagnoles-de-l'Orne contre le père d'Amelia, Carlo et son oncle Nello ;

Amelia Rosselli, alors âgée de sept ans, a vécu une expérience digne d'un drame de Sophocle. Elle a vu sa mère Marion Cave, nouvelle *Antigone*, veiller les cadavres de son mari Carlo et de son beau frère Nello, victimes de la violence des nouvelles tyrannies, pour suivre les idéaux de liberté et de justice sociale. Dans le poème du recueil *Variazioni belliche*, section *Variazioni* (1960 1961): « Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei ... », la seconde strophe, débute avec ces vers :

E se l'antigone che vegliava silenziosa, molto silenziosa
...se essa fosse venuta col suo gradito grido
d'allarme, io morivo...¹⁵⁴.

Et si l'antigone qui veillait silencieuse, très silencieuse
si elle était venue avec son gracieux cri
d'alarme, je mourais, très silencieuse alarme¹⁵⁵.

Amelia Rosselli a vu, dans leur cercueil, les corps de Carlo et Nello portants les

¹⁵² Amelia Rosselli, *Variazioni belliche* in *Le poesie*, op. cit., p. 208.

¹⁵³ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 64, traduit par Marie Fabre.

¹⁵⁴ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 244 et in *L'opera poetica*, op. cit., p. 88.

¹⁵⁵ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 100

traces des coups de poignards. Ce seront pour elle des blessures, intériorisées et que rien ne pourra effacer par la suite. Elle a observé la *pietas* de Marion, prête à enterrer son mari et à dénoncer l'assassinat, à la recherche des responsables.

Ces images de violence, de mort et de cadavres deviendront des lacérations traumatiques de la psyché d'Amelia, alors petite fille de sept ans. Toujours dans la même section de *Variazioni belliche*, on trouve deux poèmes spéculaires, des années 1960-1961, « Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana¹⁵⁶ » « Nous comptons des cadavres à l'infini ! Nous sommes l'ultime espèce humaine¹⁵⁷ », et « Contiamo infiniti morti ! La danza è quasi finita ! la morte¹⁵⁸ » [« Nous comptons des morts à l'infini ! la danse est presque finie ! la mort¹⁵⁹】 où les *incipit* sont significatifs et d'une forte intensité dramatique. Les vers sont un condensé de violence et, à travers l'expérience individuelle et un rappel au traumatisme et aux images de mort de l'enfance, ils assument une valeur de dénonciation de la violence universelle, celle de l'Histoire avec ses variations de guerre qui sont aussi des violences psychologiques, politiques, d'exils, de persécutions et de menace permanente.

2) Le thème de la persécution, nous conduit à une obsession qu'Amelia développera dans sa maturité, à partir de 1969. Une manie de la persécution qu'elle appellera « *la malattia della CIA*¹⁶⁰ ». Elle croit être surveillée par la CIA à l'aide de satellites. Dans le n. 56 de *Nuovi argomenti* de 1977, elle parle de sa maladie. Dans ce texte sont présents et liés deux fils : le fil clinique et le fil politique.

Au début de cette prose Amelia écrit :

Da dove partano certi attacchi a volte resta un mistero, o un mezzo mistero ; [...] le "noie" duravano dal 1969, il male si fece specifico nel 1971, "la malattia" si fece acuta nel 1974 e peggiorarono le condizioni nel 1976-77. [...] La malattia era la

¹⁵⁶ Ead., *Variazioni belliche* in *Le Poesie*, op. cit., p. 201.

¹⁵⁷ Ead. *Variations de guerre*, op. cit., p. 57.

¹⁵⁸ Ead., *Variazioni belliche* in *Le poesie*. op. cit., p. 202.

¹⁵⁹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 58.

¹⁶⁰ Ead., « Storia di una malattia » in *Nuovi Argomenti*, n° 56, ottobre-dicembre 1977. Poi in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (éd.), Interlinea, Novara, 2004, p. 317.

CIA, il corrosivo punto d'attacco il Sid o l'Ufficio Politico, o ambedue¹⁶¹.

Dans les pages suivantes le *delirium* de persécution prend un ton plus noir et inquiétant :

Ad alta voce però esprimevo le mie opinioni politiche abbastanza chiaramente, e accusai loro di essere della “Goodyear Co.” ossia delle Sette Sorelle. Finsero d’essere offesissimi. Non m’accorsi dapprima che venivano usati mezzi suppongo elettromagnetici per rendere tesissimi i muscoli, con conseguente ipertensione anche di pensiero ne seguiva un mio parlottio continuo, difficilmente controllabile [...] Si udì tra gli americani menzionare l’uso del *radar* sulla testa, e tra molte minacce di stile mafioso (in un italiano di stile fascistico), notavo rialzarsi e abbassarsi a punta la cima del cranio (la calotta), a volte meno dolorosamente [...] Non una sola mia parola venne creduta riguardo alla Cia, e mi si classificò probabilmente schizofrenica. [...] Ma le torture Cia continuavano e io temetti addirittura di non avere la forza di trattenermi dal suicidio¹⁶².

C'est l'histoire d'une persécution, dans les années de la guerre froide et du terrorisme rouge.

L'archè de ce délire de persécution ne peut qu'être lié aux séquelles du traumatisme de l'assassinat de son père et aux résultats des enquêtes et des procès de l'année 1945, contre les responsables de l'assassinat des frères Rosselli. Amelia, alors âgée de 15 ans saura officiellement qui sont les responsables matériels et les commanditaires du délit politique de Bagnoles-de-l'Orne. Ce sont des agents secrets de l'OSRAN en collusion avec les services secrets italiens, le SIM et l'OVRA, la police politique du régime fasciste. Elle apprend que les frères Rosselli étaient surveillés par les services de renseignements confédérés. L'assassinat et les conclusions judiciaires de l'affaire Rosselli déclencheront, dans les années de sa maturité, de douloureux délires intérieurs, un fort délire de persécution, une névrose post-traumatique de guerre en temps de paix et une schizophrénie qui lui fait

¹⁶¹ *Ibid.* « D'où arrivent certaines attaques, parfois, reste un mystère, ou demi-mystère ; [...] Les “soucis” duraient depuis 1969, le mal se faisait spécifique, en 1971. La maladie devenait plus puissante, en 1974 et la situation se dégradait, en 1976-77 [...] La maladie était la CIA, l'agressif point d'attaque le SID (service des renseignements du ministère de la défense) ou le Bureau Politique, ou les deux ». Notre traduction.

¹⁶² *Ibid.*, p. 320-325.

entendre plusieurs voix, celles des agents qui la surveillent.

I.5 « La furie des vents contraires » d'Éole. L'exode anglais de la famille Rosselli. A Londres, sous les bombes allemandes.

« Un orrore di bombe che cadono tremanti¹⁶³ » *Documento (1966-1973)*

« Une horreur de bombes qui tombent tremblantes¹⁶⁴ » *Document (1966-1973)*.

« Gli aeroplani hanno cominciato a sparare
sulla folla poi hanno tradito così come
è normale nella pioggia di ogni giorno
e anche la sera¹⁶⁵ » *Documento (1966-1973)*

Les aéroplanes ont commencé à tirer
sur la foule puis ont trahi comme
c'est normal sous la pluie de tous les jours
et aussi le soir¹⁶⁶.

Amelia Pincherle qui s'était précipitée à Paris après la mort de ses fils, prend la décision de s'installer en Suisse avec Amelia, le petit frère Andrea et la famille de Nello. L'émanation des lois raciales, en 1938, rend impossible le retour en Italie. Ils resteront deux ans à Villars-sur-Ollon. La Suisse a donné asile à un grand nombre de réfugiés mais obtenir un permis de séjour devient de plus en plus difficile, à cause de la forte demande de visas.

Après l'assassinat de Carlo et de Nello, Marion, déjà fragile et marquée par les années de persécution et d'exil, sombre dans la dépression. Elle entame un nomadisme inquiet entre l'Angleterre où elle habite avec sa sœur et la France.

En 1939, toute la famille Rosselli, c'est-à-dire Amelia Pincherle-Moravia et ses

¹⁶³ Amelia Rosselli, *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 477.

¹⁶⁴ Ead., *Document*, op. cit., p. 49. Traduit par Rodolphe Gauthier.

¹⁶⁵ Ead., *Documento*, in *Le poesie*. op.cit., p. 517.

¹⁶⁶ Ead., *Document*, op. cit., p. 88. Traduit par Rodolphe Gauthier.

petits enfants, Andrea et Melina et la femme de Nello Rosselli, Maria et ses enfants, quittent la Suisse, où le permis de séjour n'a été pas renouvelé, pour se rendre en Angleterre où sont réfugiés d'autres antifascistes. Ils vivront à la campagne, à *Quainton*, non loin de Londres, jusqu'en 1940.

Per potere fuggire in Inghilterra, tutti e tre noi figli (Giovanni Andrea ed io) fummo acclusi al passaporto di mia madre, e cioè naturalizzati inglesi. Trascorremmo un certo periodo in Inghilterra, in campagna, perché Londra era poco sicura. A Londra feci un'esperienza dell'allarme ma era stata una prova. Io mi persi nell'albergo, ritrovai mia madre e mio fratello nella metro, dopo aver cercato a lungo l'uscita per i corridoi dell'albergo¹⁶⁷.

Marion rentre une fois en France, à Nantes, où elle sera victime d'un *ictus* et d'une paralysie d'un bras. Une amie, Françoise Hélène, la nièce de l'historien Elie Halévy, l'accueille. Françoise est mariée à Louis Joxe, qui deviendra Secrétaire général du Comité français de Libération nationale et futur ministre, sous la Présidence de Charles de Gaulle. Après l'occupation de la France par les Allemands, elle songe à se réfugier et suivre la famille Joxe en Algérie¹⁶⁸. Mais, au dernier moment, elle se ravise et repart pour l'Angleterre où elle retrouvera le reste de la famille Rosselli. Les enfants parlent anglais entre eux et Amelia Pincherle leur fait des lectures en italien. Les bombardements des Allemands sur Londres et la menace d'un probable débarquement de l'armée nazie en Angleterre la déterminent à partir pour les États-Unis¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Giacinto Spagnoletti « Intervista ad Amelia Rosselli », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 294. [Afin de tous pouvoir fuir en Angleterre et nous les enfants, nos trois noms (Giovanni, Andrea et moi) furent ajoutés sur le passeport de ma mère et nous fûmes ainsi naturalisés Anglais. Nous passâmes un certain temps en Angleterre, à la campagne, car Londres était peu sûre. A Londres, je fis l'expérience de l'alerte mais c'était un exercice. Je me perdis dans l'hôtel, retrouvai ma mère et mon frère dans le métro, après avoir longtemps cherché la sortie le long des couloirs de l'hôtel ». Traduit par Marie-José Tramuta.

¹⁶⁸ Louis Joxe, ministre, en 1962, des Affaires algériennes, sera le principal négociateur des accords d'Evian.

¹⁶⁹ Florinda Fusco, *op.cit.*, p. 163-164. Voir aussi, Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia » in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LII.

I.6 Une formation progressiste et le travail physique dans les *camps* des quakers.

Après les bombardements sur Londres, la famille au complet, coordonnée par Amelia Pincherle, guide de ce dramatique exode, quitte l'Angleterre à destination de Montréal et puis de New York. Le voyage est organisé par le professeur Max Ascoli, président de la *Mazzini Society*, en exil depuis 1931, (Nous y reviendrons). Sa femme est une amie d'Eleanor Roosevelt, épouse du Président des États-Unis. Cette amitié est précieuse pour l'obtention des visas¹⁷⁰. « Fummo imbarcati su una nave con convoglio, d'inverno [...] Si doveva giungere a New York, via Canada. il viaggio fu pericoloso e tempestoso¹⁷¹ ».

Le bateau part de Liverpool. C'est un bateau de commerce, accompagné par des bateaux de guerre anglais et protégé par des avions de la *Royal Air Force*. Le danger et la menace des sous-marins allemands sont incessants. Dans les souvenirs d'Aldo Rosselli, pendant ce voyage en bateau, sa grand-mère avait lié ses petits enfants avec une corde, autour d'elle, à cause des grandes vagues de l'océan en tempête qui avaient rendu le bateau instable¹⁷². (Une image symbolique de la fonction de protection des enfants qu'assumera la grand-mère, tout au long de sa vie). A Montréal, les italiens sont considérés *enemy aliens* puisque le Canada est en guerre contre l'Italie et la famille de Nello doit chercher refuge dans un centre d'accueil

¹⁷⁰ Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia » in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LIII.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Siriana Sgavichia, « Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli », in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. XVI. « Ricordo che durante il viaggio, ad un certo punto, mia nonna ci legò, tutti noi nipoti, intorno a lei con una corda mentre la nave si sbilanciava di qua e di là tra le onde... ». [« Je me souviens qu'au cours du voyage, à un certain moment, ma grand-mère nous attacha, nous tous les petits-enfants, autour d'elle avec une corde tandis que le bateau tanguait d'un côté et de l'autre sur les flots... »]. Notre traduction.

pour émigrés juifs. La famille de Carlo est formée de citoyens anglais et les autorités canadiennes leur offrent davantage de liberté¹⁷³. La famille Rosselli décide à l'unanimité de continuer le voyage vers New York où se retrouvent un grand nombre de réfugiés politiques et de juifs italiens, comme le physicien Enrico Fermi, le compositeur Arturo Toscanini, l'historien Gaetano Salvemini, maître de Nello Rosselli et très proche de la famille Rosselli. C'est lui qui, avec la famille Ascoli, accueillera à New York la famille Rosselli. Ces deniers resteront à New York trois mois avant de s'installer dans le village de *Larchmont*, petit centre non loin de New York. Ces déplacements continuels déstabiliseront les enfants, selon le témoignage d'Aldo Rosselli, dont il a été déjà question.

La grand-mère Amelia Pincherle est la responsable et le guide culturel et éthique de la formation des petits enfants. Ils vont visiter musées et bibliothèques, cultivent les valeurs fortes et les idéaux de la figure paternelle. Elle lisait Dante aux enfants et en faisait le commentaire. C'était un contact avec la langue italienne. On peut imaginer qu'Amelia Pincherle lisait les chants de la *Commedia*, consacrés au thème de l'exil comme le chant X de l'*Enfer* où Dante retrouvera le chef de la faction des *Ghibellini*, *Farinata degli Uberti*, figure de grande dignité et de hautes valeurs éthiques. La grand-mère effectuait aussi des lectures sur les religions orientales. Et, grâce à Amelia Pincherle, la liberté sera une des valeurs fondamentales de la formation de Melina avant même le concept de justice¹⁷⁴.

Juifs dans un milieu protestant, italiens aux États-Unis, en guerre contre l'Italie, ils sentent le poids de la diversité¹⁷⁵. Pendant les années 1940-46, ils continueront à vivre à *Larchmont*. Ce sont des années de relative tranquillité, surtout pour Amelia qui participe, pendant ses vacances d'été, aux *camps* de travail dans le *Vermont* où elle fait la connaissance du milieu des quakers. Amelia précisera dans une interview à Gabriella Caramore, en 1992 : « Mia madre riuscì a darci il senso della casa e della terra. E credo sia stato uno dei periodi più felici della mia vita ».

¹⁷³ Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia », in *Amelia Rosselli, L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LIII. « I figli di Marion ricevono invece un trattamento diverso ».

¹⁷⁴ Silvia De March, *Amelia Rosselli tra storia e poesia*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁵ Florida Fusco, *op. cit.*, p. 165.

Au cours de cette période, Amelia peut vivre auprès de sa mère, dont elle avait senti l'absence par le passé. John suit des cours à l'Université du Massachusetts, Andrea vit chez sa grand-mère. Amelia aime beaucoup la vie des *camps*, comme elle le confie dans une interview à Giacinto Spagnoletti, en 1987 :

Nel Vermont imparai a buttar giù gli alberi, a costruire un ponte su un fiume, ad andare a cavallo, ad arrampicarmi sulle montagne con sacchi pesantissimi, a dormire nel sacco a pelo. Tutto questo intorno ai dodici-tredici anni. In un altro luogo (Stato di New York) imparai a raccogliere il fieno, a pulire i cavalli, a mangiare le vacche, a dipingere i grandi granai di legno, rosso cupo con gli orli bianchi. Amavo il lavoro dei campi ; e stavo bene in un ambiente quacchero come quello. Non mi ricordo di avere avuto vere e proprie malattie, ero forte, solo piuttosto magra e un po' anemica¹⁷⁶.

Elle découvre le respect à l'égard de la nature et des autres, dans le cadre d'une religiosité laïque et développe un fort sentiment d'appartenance à cette communauté¹⁷⁷. Pendant un camp d'été, « la directrice, Elsie Powell, une violoniste, fait découvrir à Amelia la musique¹⁷⁸ ». Pendant ses études à la *Mamaroneck Senior High School* de *Larchmont*, elle s'intéresse à la poésie et découvre les vers de Robert Lee Frost. La formation dans ce lycée public est laïque et offre une éducation progressiste. Dans les souvenirs de la cousine de Melina, Paola, c'était une école qui leur a fourni « une leçon directe de démocratie et de sens civique¹⁷⁹ ». Ce sont aussi des années de déracinement et d'exil involontaire comme a toujours précisé Amelia, à la suite des propos de Pasolini, dans sa notice à Amelia Rosselli, dans la revue « Il

¹⁷⁶ Giacinto Spagnoletti, « Intervista ad Amelia Rosselli » in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 294. [« Dans le Vermont, j'appris à abattre des arbres, à construire un pont au-dessus d'un fleuve, à monter à cheval, à gravir des montagnes avec le poids de sacs très lourds, à dormir dans un sac de couchage. Tout cela autour de mes douze-treize ans. Dans un autre endroit (État de New York) j'appris à rassembler le foin, à m'occuper des chevaux, à traire les vaches, à repeindre les granges en bois, rouge foncé bordé de blanc. J'aimais le travail des champs et je me sentais bien dans un milieu quaker comme celui-ci. Je ne me souviens pas d'avoir eu de vraies maladies, j'étais forte, seulement plutôt maigre et un peu anémique »].

¹⁷⁷ Silvia De March, *Amelia Rosselli tra storia e poesia*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁸ Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia » in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LIV.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Menabò» où, en 1963, Amelia publierà 24 poèmes¹⁸⁰. Pasolini, dans cette notice, évoque la dimension cosmopolite de la famille Rosselli. « Nous sommes fils de la seconde guerre mondiale¹⁸¹ », dira Amelia. « Nous n'étions pas des cosmopolites, nous étions des réfugiés¹⁸² ».

Les années de l'exil américain d'Amelia Rosselli permettent de relever, dans sa formation, des éléments importants et utiles pour pénétrer les thématiques qui feront partie de sa production littéraire dans les années suivantes. Ils permettront de mieux comprendre sa vision du monde, sa vision politique et les choix stylistiques, développés à partir des années cinquante.

Un premier élément est l'amour pour la terre, pour le travail physique et pour les choses simples ; à la recherche d'authenticité, Amelia Rosselli exaltera ce monde et l'expérience des *camps* avec un fort respect pour les travailleurs de la terre, les agriculteurs et les ouvriers, toute sa vie durant :

Il borghese non sono io
che tralappio d'un giorno all'
altro coprendomi d'un sudore
tutto concimato, deciso, coinciso
da me, non altri - o se soltanto [...]

[...] Difendo i lavoratori
difendo il loro pane a denti
stretti caccio il cane da

questa mia mansarda piena
d'impenetrabili libri buoni
per una vendemmia che sarà
tutta l'ultima opera vostra

se non mi salvate da queste
strette, stretta la misura

¹⁸⁰ Voir édition de *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964.

¹⁸¹ Cité in Francesca Caputo, « Cercare la parola che esprima gli altri », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale, saggi e interventi critici, op. cit.*, p. 9. Cf. intervista di Paola Zacometti in *Il Giornale di Napoli*, 12 maggio 1990, « Noi siamo figli della seconda guerra mondiale »

¹⁸² *Ibid.*, « Non eravamo dei cosmopoliti. Eravamo dei rifugiati ».

combatte il soldo e non v'è
sole che appartenga al popolo !¹⁸³

Le bourgeois ce n'est pas moi
qui translope d'un jour à l'autre,
me couvrant d'une sueur
tout engrangée, décidée,
coïncidée par moi, non autrui
- ou si rien que [...]

[...] Je défends les travailleurs
je défends leur pain les dents serrées
je chasse le chien de

cette mansarde, pleine
d'impénétrables livres bons
pour une vendange qui sera
toute votre œuvre dernière

si vous ne me sauvez pas de ces
serrages, serrée la mesure
combat le sou et il n'est point

de soleil qui appartienne au peuple !¹⁸⁴

En 1968, Amelia écrira un essai « *Amore e Nostalgia del mondo contadino* » sur la poésie du poète hongrois Illyés. Dans les poèmes d'Illyés, elle apprécie l'attention à l'égard « du peuple et du milieu plus étroitement paysan¹⁸⁵ » ; elle y retrouvera aussi l'authenticité typique de la campagne et une polémique contre le monde à haute industrialisation. A différence de Boris Pasternak, selon Amelia :

Illyés rivela la sua origine povera e contadina, la sua schiettezza e concretezza campagnola, anche nelle più sottili poesie [...] il poeta rimase sostanzialmente un nostalgico della pace e verità del mondo contadino dal quale proveniva, e sentiva come malsano ed estraneo questo nostro aspirare ad un mondo altamente

¹⁸³ Amelia Rosselli, *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 643-644.

¹⁸⁴ Amelia Rosselli, *Impromptu*, traduit de l'italien par Jean-Charles Vegliante, édition bilingue, Paris, Tour de Babel, 1987, p.7-8.

¹⁸⁵ Amelia Rosselli, « Amore e nostalgia del mondo contadino », in *Una scrittura plurale*, op. cit., p. 131. « il popolo e il ceto più strettamente contadino ».

industrializzato¹⁸⁶.

Amelia apprécie les qualités de ce poète, le ton élégiaque de chaque poème qu'il soit à fond politique ou intimiste¹⁸⁷.

Un autre élément relevé est l'intérêt pour les religions orientales, stimulé par sa grand-mère. Cet intérêt se développera à Rome, grâce aux conseils de lecture du psychanalyste allemand d'origine juive, le docteur Ernst Bernhard, élève de Jung et traducteur en langue italienne de l'*Yi King*. La lecture de l'*Yi King* pouvait être utilisée et finalisée à une exploration de l'inconscient. Dans la culture orientale Amelia cherchera une voie pour sortir de ses troubles mentaux et de ses angoisses. Elle consultera avec une attitude rigoureuse l'*Yi King* et s'approchera au taoïsme et à la théosophie¹⁸⁸.

Un troisième élément nous informe sur le premier contact avec la langue littéraire italienne, surtout avec la poésie de Dante Alighieri, lu et commenté par Amelia Pincherle aux enfants, au moment de l'immersion dans la langue anglaise. Dans sa maturité, Amelia Rosselli dira avoir subi l'influence de la poésie de Dante. Dans des poèmes des années 1959, présents dans le recueil *Variazioni belliche*, section *Poesie*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 132 : « Il yés révèle son origine pauvre et paysanne, sa simplicité et son bon sens campagnard, même dans ses poésies les plus subtiles [...] le poète resta essentiellement un nostalgique de la paix et de la vérité du monde paysan d'où il était issu, et ressentait malsaine et étrangère cette aspiration qui est nôtre à un monde hautement industrialisé. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 132. « Il suo io rimane intatto e il tono elegiaco ma rarefatto è lo stesso in ogni poesia, che questa tratti di politica o di sentimenti personali e intimi, che tratti di musica (nella poesia Bartók) o di civiltà contadina ».

¹⁸⁸ Chiara Carpita, « Amelia Rosselli e il processo d'individuazione: alcuni inediti », in *Allegoria*, XIX, 55, Palermo, Palumbo editore, 2007, p. 149-163. Poi in Andrea Cortellessa, (éd.) *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. 145-146. Sur le procès d'individuation suivi par Amelia, Chiara Carpita écrit : « La descrizione del mandala però non chiude la fantasia. L'uomo è trasformato in donna d'acciaio che da quel momento prende il suo posto. Questo potrebbe alludere a un conflitto irrisolto tra maschile e femminile. Spingono in questa direzione sia alcuni brani dell'autoanalisi che la fonte taoista, l'*I Ching* ».

(1959) on retrouvera un plurilinguisme et un expressionnisme stylistique, dérivés de l'*Enfer* de la *Commedia* de Dante, comme dans ces vers : « le tue forze all’inferno di vento e / grandine oggi obbliga tua maestà piegarsi¹⁸⁹ » « tes forces dans l’enfer de vent et / de la grêle aujourd’hui oblige ta majesté qu’elle se plie !¹⁹⁰ », (traduction de l’italien et suivantes de Marie Fabre) ; « tu non sai quale oscuro precipizio / affumicò miei occhi a tua / vista¹⁹¹ » « tu ne sais pas quel obscur précipice / enfuma mes yeux à ta vue¹⁹² » ; « come una povera mignotta su e giù / l’oscuro corridoio-oh ! lavatemi gli piedi, scostate / le feroci accuse dal mio reclino capo¹⁹³ » « comme une pauvre putain va et vient / le couloir obscur - oh ! lavez-moi les pieds, écartez / les accusations féroces de ma / tête inclinée¹⁹⁴ ».

Dans la section *Variazioni (1960-1961)*, les occurrences communicatives confirment cette influence de la langue expressionniste : « cella grattata dalle cimici¹⁹⁵ » « cellule grattée par les blattes¹⁹⁶ », « se l’inferno è una cosa vorace io temo allora essere / fra di quelli che portano le fiamme in bocca¹⁹⁷ », « si l’enfer est chose vorace alors je crains d’être / parmi ceux qui portent flammes en bouche¹⁹⁸ », « per queste selve¹⁹⁹ » « par ces forêts ».

Dans *Primi Scritti*, nous trouvons les expressions suivantes : « duna dei morti²⁰⁰ », « [...] della morte / ah fossa²⁰¹ », « un fuoco d’erbe accese²⁰² », « la riva sommersa²⁰³ ».

¹⁸⁹ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 179.

¹⁹⁰ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 35.

¹⁹¹ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 181.

¹⁹² Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 37.

¹⁹³ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 186.

¹⁹⁴ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 42.

¹⁹⁵ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 223.

¹⁹⁶ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 79.

¹⁹⁷ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 261.

¹⁹⁸ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 117.

¹⁹⁹ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 314.

²⁰⁰ Ead., *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 14.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 18

²⁰² Ead., *Prime Prose Italiane*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 43.

²⁰³ Ead., *Palermo '63*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 133.

La proximité d'Amelia Rosselli au néoréalisme, comme nous le constaterons, la poussera vers la tendance antirhétorique, plurilinguistique de cette littérature, vers la dimension d'un *dantisme* linguistique, d'une plurivocité.

Pendant les séjours d'été dans le *Vermont*, Amelia Rosselli s'approprie de larges espaces ouverts, de lieux immergés dans la nature, où peut s'exprimer sa liberté, en plein air. Elle est en harmonie avec la nature. Les années américaines resteront imprimées dans sa mémoire comme les années les plus heureuses de sa vie. En revanche, le passage vers l'Europe, en 1946, marquera un retour aux espaces fermés²⁰⁴. La dimension de dislocation, la perte des repères spatiaux et la dépossession, caractériseront le retour en Europe. On constatera de nouveaux traumatismes, fruit de l'errance, du nomadisme, de la fuite, de la diaspora. A partir de ce moment, Amelia Rosselli ira à la recherche d'un lieu où déposer ses valises, un lieu où vivre mais elle ne se sentira jamais en sécurité et ne trouvera pas l'asile auquel elle aspire. Les déplacements entre Italie, Angleterre et France seront suivis d'une forte angoisse et d'une névrose inquiétante à la recherche d'une sérénité et d'un pays où se sentir à l'abri des persécutions. Malheureusement les persécutions, inhérentes à son expérience, ne la quitteront plus.

La correspondance (six lettres, cinq manuscrites, une dactylographiée) envoyée à l'écrivaine et amie Luce d'Eramo, connue à Assise lors des séminaires sur le désarmement militaire, et déposée au Fonds *Luce d'Eramo*, aux Archives du *Novecento de la Sapienza*, l'université de Rome, est le miroir de ce nomadisme des années 70 et de ses angoisses²⁰⁵.

Dans la première lettre manuscrite, envoyée de Rome, avant le mois de mai 1976, Amelia invite son amie chez elle et précise: «... *l'appartamento qua vien disdetto*

²⁰⁴Après l'impact avec la ville de Rome, à partir de 1950, Amelia vivra en location dans une chambre et mènera une vie isolée.

²⁰⁵Voir l'épistolaire avec Luce d'Eramo. A. Rosselli, « Lettere a Luce d'Eramo » *Avanguardia, rivista di letteratura contemporanea*, n° 38, anno 13, Roma, ed. Pagine, 2008, p. 22 et « Storia di una malattia » in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici, op. it.*, p. 317.

*per fine maggio, e l'altro a Londra sarà pronto non prima d'allora*²⁰⁶ » [« Je quitte l'appartement de Rome, fin mai, tandis que celui de Londres ne sera pas disponible avant la fin de ce mois »].

Les quatre lettres suivantes sont manuscrites, datées et écrites de Londres.

Dans la lettre manuscrite du 28 janvier 1977, Amelia parle de son nouvel appartement (au dernier étage), acheté à Londres, dans le quartier de *Kensington*. Elle dit ne pas avoir trouvé un travail (dans le secteur de l'édition) et vivre grâce à un crédit de la banque et à la location d'une chambre.

Dans la lettre du 27 février 1977, Amelia déclare à Luce d'Eramo être incapable d'écrire, depuis 1973, à cause d'un souci avec la CIA. Elle est hospitalisée. Son but est la résistance aux hommes de la CIA qui la persécutent, plutôt que l'écriture. (Cette persécution, anticipée dans la lettre, sera dénoncée, comme nous l'avons constaté, la même année, en décembre 1977, dans la prose *Storia di una malattia*). Dans celle du 25 mars 1977, Amelia écrit qu'elle est sortie de l'hôpital. Elle se sent très fatiguée mais l'histoire des persécuteurs de la CIA est presque terminée. (Dans *Storia di una malattia*, elle écrira: « Poi vi fu un brusco calo della febbre²⁰⁷ ». [« Ensuite il y a eu une brusque chute de la fièvre »].

Dans une autre lettre datée du 20 mai 1977, Amelia est attentive à la politique internationale. Aux États-Unis, *Jim Carter* est le nouveau Président. Elle écrit que suite à une plainte des services secrets anglais à la commission des droits de l'homme à l'ONU et à la stratégie de l'hospitalisation, les persécutions de la CIA sont terminées.

Dans la lettre dactylographiée du 9 février 1980, Amelia écrit de sa nouvelle habitation, dans la *via del Corallo*, 25, une mansarde, très proche de la *Piazza Navona*.

Dans cette ruelle habitée par des gens simples et par quelques étrangers, elle se sent mieux mais les soucis avec les persécuteurs de la CIA ont repris. Dans cet épistolaire, c'est surtout la maladie qui est déclarée et le sentiment de la persécution.

²⁰⁶ Amelia Rosselli, « Lettere a Luce d'Eramo », *Avanguardia, rivista di letteratura contemporanea*, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁷ A. Rosselli, « Storia di una malattia » in, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 317.

Amelia, au fil des années soixante-dix, passera de l'errance au nomadisme. Selon Maxime Decaut : « Le nomade se déplace selon un itinéraire dans un espace qui fait sens pour lui alors que l'errant ignore sa destination et construit son chemin au fur et mesure de son déplacement²⁰⁸ ».

Amelia Rosselli sera toujours la fille du vent.

²⁰⁸ Maxime Decaut, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat, (éds.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 287.

DEUXIÈME PARTIE

**LES ANNÉES DE FORMATION ET LA RECHERCHE D'UN LANGAGE
UNIVERSEL
ENTRE
PHOTOGRAPHIE, MUSIQUE ET DESSIN.**

II.1 Le retour des réfugiés politiques italiens sur le paquebot *Vulcania*. Un premier contact avec le cinéma néoréaliste.

...Ulysse s'éveillait de son premier sommeil sur la terre natale, mais sans la reconnaître après sa longue absence²⁰⁹.

Le rôle de la Mazzini Society aux États-Unis et les divergences dans l'émigration italienne sur le futur de l'Italie de l'après-guerre.

La chute du fascisme en Italie et la fin de la guerre en Europe, en 1945, permet le retour des exilés politiques italiens vers leur pays d'origine. Notamment, le retour d'Amelia Pincherle et de Marion Cave, engagées aux États-Unis dans les activités de la *Mazzini Society*²¹⁰.

Cette association des antifascistes italiens aux États-Unis était née en 1939 sous l'impulsion de Gaetano Salvemini, le représentant le plus en vue de l'émigration antifasciste, et d'autres émigrés politiques tels Giuseppe Antonio Borgese, Lionello Venturi et d'autres libéraux, socialistes, intellectuels d'origine juive, afin de sensibiliser l'opinion publique anglo-saxonne. Le but de cette association était aussi celui d'informer la partie la plus éclairée de l'opinion américaine, au cours d'un moment historique critique, marqué par l'imminence de la guerre et des violences entre les tyrannies et les démocraties²¹¹. L'espoir était que l'opinion publique américaine puisse peser, à son tour, sur les choix de la politique étrangère du gouvernement américain quant à la question italienne²¹².

²⁰⁹Homère, *Odyssée*, XIII, *op. cit.*, p. 273.

²¹⁰Marina Calloni, “*Questa che narro è la mia verità : la sola che conosco come tale*”, *Amelia Rosselli dopo la morte dei figli*”, convegno internazionale sui Fratelli Rosselli, I.I.C., Paris, 6 giugno, 2017.

²¹¹Leonardo Casalino, « Le rôle de la Mazzini Society dans l'émigration démocratique antifasciste italienne aux Etats-Unis, 1940-1943 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°60, 2000. Les États-Unis et les réfugiés politiques européens : des années 1930 aux années 1950, p. 17.

²¹²*Ibid.*, p. 18.

Salvemini proposa de nommer l'association « Mazzini Society », dénomination qui fut acceptée. Par ce rappel à l'histoire du Risorgimento, ce non indiquait clairement que la matrice politique du nouveau groupe était de nature démocratique-républicaine. Et la formulation en anglais laissait entendre le désir des membres de rester ancrés dans le milieu américain²¹³.

Après la déclaration de guerre de l'Italie, en juin 1940, Max Ascoli, chercheur à la « Graduate Faculty » de la *New School for Social Research* entre dans l'association et en assure la présidence :

Son mariage dans une famille aisée, les Rosenwald de Chicago, lui permit d'agrandir encore le cercle de ses relations ; et sa naturalisation finit de parfaire son intégration américaine²¹⁴.

Sa présence au sein de l'association permettait de créer un trait d'union entre l'émigration antifasciste et les groupes dirigeants américains. En 1939, l'occupation de la France par l'Allemagne mettait en danger les exilés antifascistes italiens réfugiés dans le Sud du pays. Gaetano Salvemini avait pris des contacts avec une fondation fondée par les quakers américains, l'*Américain Friends Service Committee*, qui avait aidé les réfugiés espagnols dans le Sud-Ouest de la France, leur permettant d'émigrer outre-Atlantique. Grâce à ces contacts est fondé un organisme similaire, l'*Italian Emergency Rescue Committee* dont le président sera Lionello Venturi. Cet organisme permet aux membres de GL de gagner les États-Unis. Dès 1940 la Mazzini Society est un pôle d'agrégation de toutes les forces antifascistes émigrées. Ses membres ont l'ambition de convertir les masses italo-américaines aux idéaux de l'antifascisme et de la démocratie américaine. A partir de 1941, l'association publie un bulletin, le *Mazzini News*, distribué au sein de la communauté italo-américaine et la même année les adhérents de l'association sont un millier. Mais les intellectuels et les réfugiés politiques de la Mazzini Society étaient « trop éloignés des valeurs et de la culture collective des petites Italiens²¹⁵ » et, au mois de juin 1942, lors d'un bilan des activités, Max Ascoli relève que l'impact de l'association est faible auprès des

²¹³*Ibid.*

²¹⁴*Ibid.*

²¹⁵*Ibid.*, p. 21.

italo-américains. L'idée de créer une légion de volontaires italiens et le projet de créer un gouvernement italien en exil n'aboutit pas, en raison des réticences et de l'hostilité des Alliés²¹⁶.

La Mazzini Society se divise sur le devenir de l'Italie après la chute de Mussolini et même Amelia Pincherle et Marion Cave, qui ont toujours eu l'espoir de pouvoir rentrer dans une Italie libérée et plus démocratique, ont des points de vue politiques divergents sur la nouvelle forme institutionnelle de l'Italie post dictature. Marion Cave est en faveur d'une consultation populaire, Amelia Pincherle est pour l'expulsion immédiate du roi²¹⁷.

Une nouvelle attaque cérébrale paralyse Marion et sa santé fragile constraint la famille Rosselli à reporter d'un an son retour en Italie. Enfin, en 1946, dans l'espoir d'un changement lié à la fin de la guerre, la famille Rosselli rentre à Florence dans la maison familiale de la rue Giusti, après la traversée de l'Atlantique sur le bateau *Vulcania*²¹⁸ où est présente aussi Tullia Zevi qui deviendra la première femme présidente de l'Union des *Comunità ebraiche* italiennes. Elle considère Amelia Pincherle la « grande matriarche » comme une figure biblique, une femme de grande valeur.

La découverte de la campagne toscane est, pour Amelia Rosselli, comme l'apparition d'un paradis perdu. Agée de 16 ans, elle a déjà traversé deux fois l'Océan Atlantique, la première fois de Liverpool à Montréal, la deuxième fois de New York à Naples. Elle a traversé et connu six pays, la France, l'Italie, la Suisse, l'Angleterre, le Canada, les États-Unis et encore l'Italie. Un périple, fruit d'une émigration forcée.

Mais pour Amelia Rosselli ce voyage, sur le *Vulcania*, vers l'Italie est-il un vrai retour ?

S'agit-il, comme pour Ulysse, d'un retour de l'âme qui accompagne le retour du corps ? Ou d'un retour au monde connu ?

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Silvia De March e Stefano Giovannuzzi, « Cronologia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LV.

²¹⁸ Le transatlantique italien *Vulcania*, en mars 1946, a été loué à la compagnie *American Export Line* pour le service sur le trajet New York-Naples-Alessandria d'Egypte-New York. Ensuite, le paquebot sera restitué à la compagnie *Italia Navigazione*.

Pour qui, comme elle, fille du vent, est née en exil, il est difficile de parler d'un retour. Elle arrive dans la ville de son père, Florence, visitée rapidement dans son enfance. Elle trouve une ville et un pays dévastés par la guerre et par l'occupation nazie. Florence est la ville de Carlo et de Nello Rosselli, la ville où la grand-mère, Amelia Pincherle, comme nous l'avons dit, avait choisi de vivre après la séparation de son mari, Joe Rosselli, en 1903. La ville devenue fasciste, visité par Hitler et Mussolini, en mai 1938, comme profanée par les tyrans, mais ville résistante aussi, grâce aussi à l'héritage politique des frères Rosselli, libérée depuis seulement quelque mois. Toutefois, Florence n'est pas la ville d'Amelia Rosselli. Florence n'est pas la patrie de Marion Cave. C'est un lieu symbolique d'où débuter encore une fois, d'où repartir. Un lieu riche de souvenirs, surtout pour Marion Cave, riche d'espaces symboliques, liés à l'activité de Carlo Rosselli, de Nello Rosselli, de Gaetano Salvemini. Mais ce pays rêvé, ce n'est pas le pays réel. « L'image du pays mythifié par la nostalgie ne correspond plus au pays réel que redécouvre le migrant²¹⁹ ». Surtout pour qui est née ailleurs, comme Amelia Rosselli et Marion Cave.

A ce moment-là, Marion et Amelia sont plus proches. Elles se retrouvent et sont prêtes à entamer un nouvel exil, mieux encore, un nouveau nomadisme.

Le cinéma néoréaliste. Un premier contact.

A Florence, Amelia Rosselli se passionne pour le cinéma néoréaliste et voit *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini et *Sciuscià* (1946) de Vittorio de Sica. Ces deux films sont le portrait tragique et la dénonciation politique de l'Italie de l'après-guerre, un pays misérable et affaibli par la guerre et l'occupation et qui veut continuer à vivre.

Les études, effectuées par Amelia aux États-Unis et son diplôme ne sont pas reconnus en Italie. C'est une grande déception pour Amelia qui part à Londres pour reprendre sa formation. Elle a le soutien de Marion qui considère l'Italie comme un pays non encore libéré et difficile à comprendre.

²¹⁹Marion Sauvaire, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants », *Amerika*, En ligne, 5/2011, mis en ligne le 20 décembre, consulté le 12 septembre 2016. URL : <http://amerika.revues.org/2511>; DOI : 10.4000/amerika. 2511, p. 5.

II.2 La parenthèse londonienne et la formation littéraire à la *St. Paul's School for girls* de Londres.

En 1947, Marion Cave partira à destination de Londres, déçue de l'Italie de l'après guerre²²⁰. Elle abandonne la péninsule avant même la sentence du mois de juin 1947 de la Cour d'Assise spéciale de Rome. Cette sentence acquitte quelques responsables, condamnés à la perpétuité, à la suite de celle prononcée lors du procès de première instance, célébré devant la Haute Cour de Justice, en 1945.

La sentence acquitte aussi le commandant Roberto Navale²²¹, l'un des responsables principaux des contacts entre la Cagoule et le régime fasciste italien. Marion Cave sera également absente au procès devant la Cour de Cassation et ne voudra même pas écouter la sentence qui annulera les résultats des procès de mars 1945 et de juin 1947. Le jugement, s'appuyant sur une lecture très extensive de l'amnistie, acquitte presque tous les responsables du délit²²².

Pour Marion Cave ce voyage vers l'Angleterre représente son vrai retour mais c'est un *nóstos* tragique, désespéré, après une Odyssée très douloureuse, un voyage au cœur de l'enfer qui se terminera à Londres. La vie en commun avec Amelia est très compliquée en raison du caractère « violent et primitif » de sa fille, comme l'avait défini, autrefois, sa grand-mère.

Amelia étudie à la *St. Paul's School for girls* de Londres (celle-là même où avait étudié Marion Cave). Elle y développe une passion pour la musique, le théâtre et la littérature. C'est une école moins progressiste et plus académique que le lycée américain²²³. Elle assure une formation où l'étude des textes revêt une grande

²²⁰Silvia De March, *Amelia Rosselli, tra poesia e storia*, *op. cit.*, p. 40.

²²¹Philippe Bourdrel, *Les cagoulards dans la guerre*, Paris, Albin Michel, 2010. Olivier Dard, *Dernières nouvelles de la Cagoule*, communication présentée au colloque international sur les Frères Rosselli, I.I.C., Paris, 6 giugno, 2017.

²²²Éric Vial, *op. cit.*, p. 281-282

²²³ Silvia De March, *op. cit.*, p. 37.

importance. Amelia peut lire et réciter Shakespeare et découvre les classiques de la littérature anglaise. Elle étudie aussi les poètes français qui influenceront son écriture, comme nous le verrons²²⁴.

II.3 La première vocation : la musique.

La musique sera un pilier essentiel de la formation personnelle et culturelle d'Amelia Rosselli. Elle ressentait le besoin d'exprimer son magma intérieur, ses douloureuses expériences, ses tempêtes de l'âme, ses silences, ses errances, ses isolements, sa solitude et son mal être. La musique devient ainsi son premier moyen d'expression avant même la poésie. L'écriture poétique arrivera comme une déflagration en 1953, après la mort de Rocco Scotellaro. La mort, la perte de son ami, repère capital pour Amelia Rosselli, est une des « caisses dynamitantes²²⁵ » de son existence. Les repères sont fondamentaux pour tout nomade et toute perte est bouleversante.

La passion pour la musique est née grâce aux opportunités offertes par l'école et, surtout, par l'atmosphère culturelle de Londres où l'adolescente de 17 ans peut écouter, gratuitement, des concerts : « I concerti di allora erano vivacissimi, frequentati da molti studenti, anche se gli ambienti erano poveri²²⁶ ».

Au lycée, elle montre une sensibilité musicale et un grand enthousiasme dans l'apprentissage. John Rosselli comprend le besoin de sa sœur de s'exprimer à travers l'art musical. Marion, en revanche, est inquiète devant cet intérêt d'Amelia qui demande des efforts économiques. Le conflit entre Marion et Amelia et les incompréhensions réciproques s'intensifient pour cette raison aussi et on en retrouvera un écho dans sa première prose en anglais *My Clothes to the Wind* (1952),

²²⁴*Ibid.*

²²⁵Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 58.

²²⁶ Interview accordée, en 1979 à Lazzari. Cité in Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, *Cronologia*, in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LVII. « Les concerts étaient vivants, suivis par les étudiants même si les milieux étaient pauvres ». (Notre traduction).

dans *Primi Scritti* où Marion est définie « Glib mother²²⁷ ».

Les années suivantes, elle passe de l'étude du violon à l'étude du piano, de l'orgue, des percussions, de la voix. « A Londra iniziai lo studio del violino e del pianoforte, e quello di composizione. In quegli anni vissi anche l'esperienza del laburismo inglese, e frequentai moltissimi concerti, e il teatro. Ero appassionata tanto di letteratura che di musica²²⁸ ».

Elle se spécialise dans la musique baroque et la musique électronique. Amelia Rosselli poursuit ses études musicales en Italie, où elle rencontre le compositeur Luigi Dalla Piccola, et en France.

Elle connaissait les théorisations musicales élaborées à partir du système tempéré des XVII^e et XVIII^e siècles, jusqu'au sérialisme contemporain ou post-avant-gardisme²²⁹. À Paris, en 1951-52, Amelia Rosselli entreprend des recherches d'ethnomusicologie au Musée de l'Homme. « Volevo studiare quali erano le vere sottostruzione, non ancora trascritte o analizzate, dei canti e degli strumenti del Terzo Mondo e di quello orientale, dove il sistema temperato non ha avuto influsso²³⁰ ».

Elle expliquera le système suivi, au niveau instinctif, par les musiciens non influencés par le rationalisme leibnizien du XVIII^e siècle. Ses études d'ethnomusicologie, « Armonia di gravitazione » (1950) et « La serie degli armonici » (1954)²³¹ ont été publiées dans *Il Diapason* et dans *Civiltà delle Macchine*. La même année, Amelia Rosselli fabrique un instrument musical

²²⁷ Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 7.

²²⁸ Giacinto Spagnoletti, « Intervista ad Amelia Rosselli », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, op. cit., p. 295. « À Londres j'ai entrepris des études de violon, de piano et de composition. Durant ces mêmes années j'ai vécu aussi l'expérience du parti travailliste anglais et j'ai fréquenté assidûment les salles de concert et de théâtre. J'étais passionnée et de littérature et de musique ». (Notre traduction).

²²⁹ Florinda Fusco, op.cit., p. 67-68.

²³⁰ Francesca Borrelli, « Partitura in versi », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, op. cit., p. 308. « Je voulais étudier quelles étaient les véritables structures, non encore transcrives ou analysées, des chants et des instruments du Tiers-Monde et de l'Orient, où le système tempéré n'a pas eu d'impact ».

²³¹ L'essai sera réimprimé, en 1987, dans la revue, « il Verri ».

expérimental pour la maison de production Farfisa. Un essai, autour de la théorie musicale, sera publié aussi dans la revue *Nuovi Argomenti*, en juin 1967.

En Allemagne, au cours de l'année 1959-1960, Amelia Rosselli suit des cours d'été à *l'Internationale Ferienkurse Für Neue Musik* de Darmstadt où enseignaient des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, David Tudor et John Cage²³². Elle étudie la musique avant-gardiste du vingtième siècle et se consacre à l'étude de la composition. Elle avait besoin de s'exprimer à travers un art plus créatif qu'interprétatif. John Cage lui propose de participer avec son orchestre à un spectacle au théâtre Sistina de Rome. « Io mi esprimevo tramite gestualità improvvisata, e a un certo punto mi misi a cantare un canto gregoriano finché qualcuno del pubblico gridò : “Amen”. A Cage non fece per nulla piacere²³³ ».

Dans le cadre d'une recherche phonique, elle travaille aussi sur l'harmonie, sur la dissonance et sur la variation²³⁴. Dans l'essai *La serie degli armonici*, (1950), Amelia Rosselli soutient que la musique orientale et la musique populaire peuvent être définies naturelles parce que les échelles musicales utilisées dans les instruments de ce type de musique se fondent sur la réalité physique et sur les lois acoustiques à la différence de celles utilisées pour le piano. Elle se montre intéressée par la fragmentation du son, par la formation des particules sonores, unités minimales de

²³²John Cage est connu surtout pour l'œuvre 4' 33'', un morceau où l'interprète joue en silence pendant quatre minutes et trente-trois secondes. Composée en trois mouvements, l'œuvre a été créée par le pianiste David Tudor. La finalité de cette pièce est l'écoute des bruits environnants dans une situation de concert. Cette expérimentation démontre l'importance qu'accordait John Cage à la pensée d'Henry David Thoreau.

Sur l'amitié entre Amelia et David Tudor, voir Amelia Rosselli, *Due parole per chiederti notizie*, Gênes, fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2015.

²³³ Francesca Borelli, « Partitura in versi », *Una scrittura plurale*, op. cit., p. 308. [Je m'exprimais par le truchement d'une gestuelle improvisée, et, à un certain moment, je me suis mise à chanter un chant grégorien jusqu'au moment où quelqu'un dans le public s'est écrié : “Amen”. Cela n'a pas plu du tout à Cage ».

²³⁴ Francesca Arpaia, *Intrecci e conversari di musica e poesia. Trame e testi musicali fra i versi di Amelia Rosselli*, mis en ligne le 5 décembre, 2008, consulté 20 décembre 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=pjj_LN7nDUk&feature=player_detailpage caricato il 05 dicembre, 2008, consultato a dicembre 2015..

son et par ses nombreuses variations.²³⁵

Dans sa production poétique, les rapports entre la musique et la poésie sont inévitables, un vrai point central. Comme l'a relevé Laura Barile, Amelia Rosselli a précisé que la musique et le rythme dionysiaque étaient pré-existants à l'écriture²³⁶. Selon Rodolphe Gauthier : « Ses poèmes sont sons avant que sens²³⁷ ». L'expérience sonore et de pensée est le pilier de son écriture. Pour la poésie, l'étude de l'harmonie et, surtout, celle du contrepoint se traduiront en mouvement à l'intérieur des vers poétiques. « Mi è capitato, mentre scrivevo *Variazioni belliche*, di suonare Bach et Chopin e poi di girarmi direttamente dal pianoforte al tavolo di lavoro²³⁸ ».

Elle savait bien que, dans la Grèce antique, musique et poésie ont toujours marché du même pas. Dans l'Antiquité, les poèmes grecs étaient chantés et transmis oralement. Au demeurant, cette dimension de l'oralité sera reprise dans l'étude des « chants populaires, le chant "non éduqué"²³⁹ ». Elle utilisera, quant à elle, le sérialisme et la variation dans ses compositions poétiques²⁴⁰.

De même, dans les titres des recueils, *Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera*, *Impromptu*, Amelia Rosselli utilise un lexique musical.

Elle cherche dans la poésie une formule universelle et objective, comme les compositeurs de l'école musicale de Darmstadt l'ont cherchée dans la musique. Pendant ses séjours d'étude dans cette école, Amelia Rosselli avait étudié Webern et le post-webernisme. Webern avait recherché une abstraction musicale loin de l'expression humaine. Dans les années cinquante, Pierre Boulez, aspirait à atteindre un automatisme des relations musicales et à occulter l'invention individuelle, il recherchait : « une musique libérée de la main individuelle, musique que

²³⁵ Florinda Fusco, *op. cit.*, p. 69.

²³⁶ Laura Barile, « Dieci Nonnulli », *Nuovi Argomenti*, n° 74 aprile-giugno, 2016, *op. cit.*, p. 77. « come se la musica o il ritmo dionisiaco fossero in me preesistenti allo scrivere ».

²³⁷ Rodolph Gauthier, *Langue paternelle*, in Amelia Rosselli, *Document*, *op. cit.*, p. 300.

²³⁸ Francesca Borelli, « Partitura in versi », *op. cit.*, p. 308. « Il m'est arrivé, alors que j'écrivais *Variations de guerre*, de jouer du Bach ou du Chopin et puis de me tourner directement de mon piano à ma table de travail ».

²³⁹ Florinda Fusco, *op. cit.*, p. 67. « Da Bartók ai canti popolari, (il "canto non educato") ».

²⁴⁰ *Ibid*, p. 72-74.

révolutionnent le jeu et l'écoute²⁴¹ ».

D'une manière analogue, Amelia Rosselli, dans sa poésie, a essayé de supprimer le moi poétique, de mettre dans l'ombre son individualité en vue d'obtenir des réponses poétiques et éthiques valables²⁴². John Cage, pendant ses cours à Darmstadt, montrait une attention particulière à la correspondance entre espace graphique et temps. Cette réflexion sera théorisée, en 1964, par Amelia Rosselli dans *Spazi Metrici*, essai théorique – métrique associé à *Variazioni belliche*, sous le conseil de Pier Paolo Pasolini.

Les études des effets d'interférences et de fusions en musique seront appliquées dans sa poésie plurilingue pour la formation des mots. La tension vers une pan-poésie, une poésie pour tous, poésie de l'univers de la terre, vient de l'aspiration à une pan-musique en quête des formes universelles :

Io aspiro alla panmusica, alla musica di tutti, della terra e dell'universo, in cui non ci sia più una mano individuale che la regoli [...] Noi finiremo per non dipingere, per non scrivere, per non fare rumori e contemplare i numeri felicemente²⁴³.

Dans l'essai de théorie musicale : « La serie degli armonici », elle parle de *fondamentale*, un élément phonétique réitéré et varié qui provoque des propagations de séries. Dans sa poésie, un morphème, un syntagme, un lexème, deviennent souvent le point de départ de séries différentes.

Dans les années soixante, Amelia Rosselli abandonne la musique. Après la déflagration et l'intérêt pour l'écriture poétique, une pratique totalisante et exclusive,

²⁴¹ Rodolph Gauthier, *Langue paternelle*, in Amelia Rosselli, *Document*, *op. cit.*, p. 301

²⁴² Florinda Fusco, *op. cit.*, p. 75-76. Andrea Cortellessa, *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, in onda il 09/02/2006, su Rai radio 3 Suite. "La musica, la metrica", ospiti Stefano Giovannuzzi, Emmanuela Tandello. Consulté le 15 décembre, 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/Amelia-Rosselli_03_Con-1-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-09-2006.mp3, et www.radio.rai.it/radio3_suite (2006).

²⁴³ Amelia Rosselli, « Musica e pittura, dibattito su Dorazio », in *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 38 et 42. [« J'aspire à la panmusique, à la musique de tous, de la terre de l'univers, dans laquelle il n'y a plus de main individuelle qui la règle. [...] Nous finirons par ne plus peindre, par ne plus écrire, par ne plus faire de bruit et contempler les numéros avec félicité »] Traduit par Rodolphe Gauthier. Cf. Rodolph Gauthier, *Langue paternelle*, in Amelia Rosselli, *Document*, *op. cit.*, p. 300.

musique et poésie deviennent pour elle inconciliables. Les deux disciplines ont une rigueur totalisante. Selon Rodolphe Gauthier, avec l'abandon de la musique « elle abandonne en même temps [...] le mythe de la totalité. Avec l'écriture elle accepte la fragmentation²⁴⁴ ».

Au cours de discussions avec son ami Uldorico Pesce, dramaturge et acteur de la Basilicate, elle parlait souvent de « l'importance que la musique avait eu et continuait à avoir pour elle, même après qu'elle eut arrêté de jouer de la musique²⁴⁵ ».

II.4. Au début de la formation politique.

En 1948, Amelia Rosselli rejoint sa grand-mère à Florence. Amelia Pincherle, après la fin de la guerre, est devenue une *ghost writer* ; elle écrit des lettres et des mémoires pour d'autres et se consacre à la préservation de la mémoire de ses fils. L'engagement et l'éducation sont, pour elle, les valeurs du futur. En 1947, dans la revue *Non Mollare ! Settimanale del Partito d'Azione*, elle avait rappelé la nécessité, pour tous, de ne jamais céder face à la menace. Une autre nécessité était, selon elle, le développement d'une mentalité nouvelle, afin de réaliser une construction morale sur les ruines d'un pays affaibli par la dictature et la guerre. C'était le nouveau devoir des citoyens pour redonner une vie au monde²⁴⁶.

Amelia Rosselli, encouragée aussi par les réflexions de sa grand-mère, fréquente les bibliothèques de la ville pour récupérer la figure du père oublié et se consacre à la lecture des écrits de Carlo et de Nello Rosselli. Elle lit *Socialisme libéral* dont elle apprécie le style essentiel. Elle sera fidèle à la mémoire de son père à travers l'engagement politique, surtout dans sa production poétique de la maturité. Elle lit

²⁴⁴ Rodolphe Gauthier, *Langue paternelle*, in Amelia Rosselli, *Document*, *op. cit.*, p. 303.

²⁴⁵ Uldorico Pesce, « Contadini del Sud », *Nuovi Argomenti*, n° 74 aprile-giugno, 2016, *op. cit.*, p. 116. « Gli raccontava sempre dell'importanza che la musica aveva avuto e continuava a avere per lei, anche dopo avere smesso di suonare ».

²⁴⁶ Marina Calloni., « “ Questa che narro è la mia verità : la sola che conosco come tale ”, Amelia Rosselli dopo la morte dei figli », *op. cit.*, convegno internazionale sui Fratelli Rosselli, I.I.C., Paris, 6 giugno, 2017.

aussi une synthèse de l'œuvre de Karl Marx et d'Engels²⁴⁷.

En 1979, Amelia Rosselli souligne, dans une lettre envoyée à l'éditeur Feltrinelli où l'on trouve son *curriculum vitae*, l'importance des études musicales et l'influence reçue, dans sa formation, par le milieu antifasciste, socialiste et communiste²⁴⁸. Carlo Rosselli est pour elle comme une ancre qui lui apporte un peu de stabilité et de sécurité. Il sera un repère important pour elle, un de ses modèles, à l'instar de Joyce, de Rimbaud et d'autres représentants de la littérature anglaise et française. Dans les années cinquante, l'écriture et la découverte de l'Italie, nouveau pays d'accueil, sont pour l'exilée les instruments pour retrouver cette figure fondamentale et solide.

Marion Cave décède à Londres, en 1949. Amelia Rosselli restera à Florence, sans participer à l'enterrement. C'est le début d'une série de deuils. Cette mort, cette nouvelle séparation marquera, encore une fois, l'équilibre psychique d'Amelia. Elle perd la mémoire à la suite d'un stress post-traumatique.

Un sentiment de culpabilité, pour n'avoir pas apporté le soutien à sa mère, pendant sa maladie, et pour son absence à l'enterrement, ne la quittera pas tout au long de sa vie. Elle va chercher à s'identifier à sa mère.

Dans la logique d'un processus psychique d'incorporation de la personne perdue, les années suivant la mort de sa mère, elle se fera appeler Marion Rosselli par ses amis et surtout par Rocco Scotellaro, l'écrivain de la Basilicate, devenu une nouvelle figure paternelle.

Amelia évoque la perception d'une nouvelle forme de douleur, d'une « douleur adulte ». A Florence, se manifestent aussi les premiers et inquiétants signaux d'une grande souffrance psychique. Son cousin, Aldo Rosselli, parle d'explosions d'une excessive vitalité²⁴⁹.

Après avoir joué de l'orgue, elle pensait être Beethoven. Suite à cette inquiétante manifestation Amelia est hospitalisée, pour la première fois, en 1950, dans une

²⁴⁷Silvia De March, *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁸Gian Maria Annovi, « Un'avanguardia eccentrica », *Nuovi Argomenti*, n°74, aprile-giugno 2016, *op. cit.*, p. 65.

²⁴⁹Siriana Sgavichchia, « Fotobiografia, Conversazione con Aldo Rosselli », in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. XVII.

clinique psychiatrique. Commence à se profiler le fantôme d'une probable psychose, peut être une schizophrénie, qui l'accompagnera toute sa vie jusqu'à une tragique journée du mois de février 1996²⁵⁰.

La mort de la mère a coupé net l'adolescence d'Amelia Rosselli, déjà marquée par l'assassinat de son père et par l'expérience de l'exil et de l'errance. Elle est une orpheline, privée de ses racines et en route pour une apocalypse du moi, comme dans un drame d'Euripide.

Après cette hospitalisation, en cette même année 1950, Amelia Rosselli ira à vivre à Rome.

Elle vit dans des chambres et pensions à bon marché. Le rapport avec Rome, dans les années cinquante est de découverte et d'exploration. Elle veut découvrir les habitants et va dans les pizzerias, dans les trattorias et dans les bars. Elle commence à travailler comme traductrice, grâce aux relations de sa grand-mère. Elle reprend, en même temps, ses études musicales et de composition.

Andavo a Roma dove avevo trovato un lavoro di traduzione per le edizioni di Comunità, a tempo parziale. Questo mi permetteva di continuare i miei studi di composizione e successivamente di etnomusicologia e di cominciare a pubblicare in questo settore. (1953-1954) [...]. Ho sempre avuto soltanto dei lavori temporanei, in particolare perché i miei diplomi sono stati conseguiti nei paesi anglosassoni : come traduzioni, letture e recensioni, insegnamento privato²⁵¹.

La fatigue mentale sera le déclencheur d'une forte dépression²⁵².

²⁵⁰Florinda Fusco, *op. cit.*, p. 169.

²⁵¹Amelia Rosselli, « Note bio-bibliographique », in Ead., *Impromptu*, traduit de l'italien par Jean-Charles Vegliante, édition bilingue, *op. cit.*, p. 34. [« J'allais à Rome où j'avais trouvé un travail de traduction pour les éditions de « Comunità », à mi-temps : cela me permettait de poursuivre mes études de composition, puis d'ethnomusicologie, et de commencer à publier dans ce domaine (1953-1954) [...] Je n'ai toujours exercé que des emplois temporaires, en particulier parce que mes diplômes ont été obtenus en pays anglo-saxons : tels que traductions, lectures et conseils littéraires, enseignement privé »] (Notre traduction).

²⁵²*Ibid.*, p. 169.

II.5 La perception de l'espace urbain de Rome dans *Prime Prose Italiane* (1954).

Arrivée dans la capitale, en 1950, Amelia Rosselli cherche à s'approprier un nouvel espace. Cette recherche est typique pour qui a vécu l'expérience de l'exil et a perdu ses repères spatiaux²⁵³. Après un premier moment d'enthousiasme, la relation avec la ville devient complexe et difficile. Comme elle le dira dans une interview de l'année 1992, elle est locataire d'une petite chambre où elle vit seule²⁵⁴ ; de l'année 1950 à l'année 1954, elle change sept fois de quartier et passe de *via della Vite* à *via del Cardello*, de *viale Liegi* à d'autres rues du centre. Elle s'installe enfin dans le Trastevere, (*trans Tiberim*), quartier à la marge, dans les années cinquante, de l'élégant et riche centre ville. « Bisognava attraversare il ponte per entrare in città²⁵⁵ », « Il fallait traverser le pont pour entrer en ville²⁵⁶ ».

Elle préfère ce quartier car il est pauvre ; il rassemble à un bourg et n'est pas habité par les riches, les artistes ou les étudiants mais par les artisans. Le changement de quartiers est le symptôme d'une inquiétude, comme elle le souligne elle-même, lié à son nomadisme des années précédentes : « Trapiantata da troppi paesi a Roma, ho cambiato sette camere in affitto, visitando sette diversi quartieri²⁵⁷ ».

Cette errance lui permet de bien connaître Rome, à l'exception de la partie périurbaine de la ville. Elle explore, à pied ou en vélo, les places, les marchés, les ruelles, les quais du Tibre. Elle visite les musées et filme les quartiers avec une caméra qu'elle a louée. La *cinepresa* est utile pour fixer « il limite aereo-poetico del

²⁵³ Orianne Guy, « L'espace de l'exil dans "La sombra del jardin" de Cristiana Siscar », *Amerika* [en ligne] 9, 2013, mise en ligne le 20/12/2013, consulté le 4 avril 2016.

²⁵⁴ Milo de Angelis e Isabella Vicentini, « Intervista su Roma », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 311.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 312.

²⁵⁶ Cette traduction de l'italien et les suivantes sont d'Emilio Sciarrino.

²⁵⁷ Milo de Angelis e Isabella Vicentini, « Intervista su Roma », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 311. [« Transplantée depuis trop de pays jusqu'à Rome, j'ai changé sept fois de chambres en location, en explorant sept quartiers différents »].

visuale²⁵⁸ », « La limite aérienne-poétique du visuel ». Amelia Rosselli s'intéresse aux problèmes de l'espace, à « l'inquadratura non fotografica ma mentale, spaziale, dinamica ; una visione architettonico-geometrica²⁵⁹ ».

Les années suivantes, une fois abandonnée la prise de vue, elle continuera à s'intéresser à l'espace dans la poésie et les questions liés à l'architecture dynamique seront soulevées dans les *Spazi metrici*.

L'expérience de l'utilisation de la caméra et l'étude de la métrique classique pousseront Amelia Rosselli à une poésie tridimensionnelle sur le papier. Dans les *Prime Prose Italiane* (1954) qui sont comme des notes prises pendant ses déplacements dans la ville des années cinquante, Amelia Rosselli évoque et décrit la Ville Eternelle. Ses proses « évoquent une ville fantomatique, évanescante, avec ses maisons « che s'innalzano violente²⁶⁰ », « qui s'élèvent violentes, ses boulevards arborés, dans un tremblant « quartiere d'ingiuria²⁶¹ », « quartier d'injure », (prose n.1).

Cette certitude effare, mais elle n'engendre ni rancœur ni haine, elle n'accuse pas mais reflète le mal et l'absorbe sans juger. Aucune réponse n'est attendue, les maisons de terrain noir sont des lieux d'inhospitalité, elles sont inhabitables sans issue. L'interrogation porte sur quelque choisi qui n'a ni visage ni voix, un espace qui « tremble d'injure », inexplicablement un continent perdu, un paysage dont l'horizon se brise et se compose au gré des mouvements de l'esprit, que ce dernier se déploie, s'affaisse ou s'incline²⁶².

Dans la description, elle utilise une technique cinématographique, un style paratactique, pour créer une action dynamique. Il y a des plans-séquences, comme dans la deuxième prose du groupe :

Il ponte è perfettamente bianco e si stende perfetto sul fiume appena mosso. Le costruzioni pallide si rincorrono fino alla sponda. In là varca un ponte grigio. Oltre

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 312.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Amelia Rosselli, *Prime Prose Italiane*, in *Primi scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 43.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Antonella Anedda, « Tourmentée, échappée », in *Europe, revue littéraire mensuelle*, n. 996, avril 2012, p. 208

lo squarcio della strada non andare, se questo è l'ultimo paesaggio²⁶³

Dans cette description, en noir et blanc, l'écrivaine, après avoir mis au premier plan, le pont blanc dans une optique géométrique, part à la recherche d'une ligne de fuite, pour créer, à travers la troisième dimension, une perspective. Elle interrompt la description, après l'apparition d'un autre pont gris, là où le paysage a disparu.

Le paysage urbain, dans ces proses, n'est pas serein. Il y a, dans ce paysage, les traces de la dégradation et de l'agression contre la nature qui souffre dolente. « La carità scioglie i vizi l'acqua fiumara scioglie la città dondolante d'incuria. L'albero piange sottile armonioso di doglie²⁶⁴ », « La charité dissout les vices l'eau fluviale dissout la ville qui se balance de négligence. L'arbre pleure subtil harmonieux en douleurs ».

Les lieux de ce désert urbain transmettent une certaine inquiétude, les couleurs sont grises ; il y a un ton de menace. La présence de l'homme est rare. On trouve seulement un tenancier, figure noire, perçue par l'écrivaine comme présence dangereuse du moment qu'il connaît peut-être sa maladie et son mal-être :

Che strana trattoria possibile che anche qui sanno tutto? Mi accoglie l'oste grasso pericoloso con occhio sapiente. Era molto tempo sapeva. Mia esistenza dove mi hai buttata²⁶⁵

On rencontre aussi un serveur. C'est une présence positive, rassurante, dynamique :

Bellissimo cameriere tu sei il re d'Italia che pazientisci e corri per le camomille²⁶⁶

²⁶³ Amelia Rosselli, *Prime Prose Italiane*, in *Primi scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 43. [Le pont est parfaitement blanc et s'étend parfait sur le fleuve à peine agité. Les bâtiments pâles se poursuivent jusqu'à la rive. Plus loin enjambe un pont gris. Ne dépasse pas la déchirure de la rue, si c'est là l'ultime paysage] Traduction et suivantes d'Emilio Sciarrino.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁵ *Ibid.*, Prose n. 3. [Quel étrange auberge est-il possible qu'ici aussi ils sachent tout ? M'accueille l'hôte gras dangereux à l'œil savant. C'était très longtemps il savait. Mon existence où m'as-tu jetée].

²⁶⁶ *Ibid.*, Prose n. 4. [Très beau serveur tu es le roi d'Italie qui patientes et cours pour les camomilles].

La voix verbale « *pazientisci* » est, peut être, une erreur volontaire, une forme « *sgrammaticata* » du verbe *pazientare* comme à vouloir mimer le langage d'un analphabète ou d'un étranger. Amelia Rosselli, comme nous l'expliquerons mieux dans les paragraphes suivants, s'est intéressée aux études de Rocco Scotellaro sur la transcription de la langue des analphabètes, à l'enquête *Contadini del Sud* et à l'ethnomusicologie.

Le Tibre, lui-même menacé, est le véritable protagoniste de ces proses :

Il fiume delicatamente si torce. Bello che sei fumicino cadaverino. Ti pescano.
Siedi come un cane²⁶⁷

Dans cette séquence on relève des images de mort, d'abandon, liées au fleuve « *Ti pescano, cadaverino*²⁶⁸ » (prose n. 10).

Rome est une ville décadente, démythisée. Son passé de splendeur est révolu et elle n'a rien à dire de nouveau.

Roma città eterna che silenziosamente di notte ti bevi il tuo splendore hai tu nulla da predire²⁶⁹

Rome est une ville qui s'est affirmée, dans l'histoire par la violence et l'astuce :

Tu hai succhiato latte di volpe hai rubato hai saccheggiato e ora siedi riposi assestata²⁷⁰

Et elle est maintenant comme extenuée, moribonde :

Ti sei fatta principessa e languisci²⁷¹

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 44. Prose n. 10. [Le fleuve délicatement se tord. Comme tu es beau petit fleuve petit cadavre. Ils te pêchent. Tu t'assieds comme un chien].

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 44. [Rome ville éternelle qui silencieusement la nuit bois ta splendeur n'as-tu rien à prédire].

²⁷⁰ *Ibid.*, [Tu as téte du lait de renarde tu as volé tu as pillé et maintenant tu s'assieds tu reposes calée].

²⁷¹ *Ibid.*, [Tu t'es faite princesse et tu languis].

La ville est, néanmoins, toujours sensuelle avec ses « seni bianchi lustri²⁷² », « seins blancs lustrés » (prose n. 5).

Les espaces de ses proses, dédiées à Rome, sont ouverts mais inanimés, tristes, sans couleur, à l'exception du noir et du blanc :

Erba nera che cresci segno nero tu vivi²⁷³
Barocco bello tutt'impigliato bianca ginestra²⁷⁴

Selon Chiara Carpita, les *Prime Prose Italiane* sont des notes-illuminations qui font penser aux petits poèmes en prose de Charles Baudelaire ou aux *Illuminations* d'Arthur Rimbaud où l'on trouve une anthropomorphisation des objets du paysage²⁷⁵. Le thème de « la promenade du poète » dans la ville dérive, selon la critique, de la poésie de Dino Campana, une importante source pour Amelia Rosselli²⁷⁶. Nous aimons penser aussi à une suggestion du cinéma néoréaliste italien qui peut avoir conditionné des choix techniques et de style dans le récit. (Amelia Rosselli, comme nous l'avons déjà écrit, en 1949, avait vu et aimé *Roma città aperta* de Roberto Rossellini et *Sciuscià* de Vittorio De Sica). Sur le plan linguistique, dans les *Prime Prose Italiane*, on trouve aussi des archaïsmes « lo cuore spinoso » (l'article *lo* à la place de *il*, *loi* de Groëber) et des mots du dialecte du Sud de l'Italie « Cristo Jesù²⁷⁷ ».

Rome est présente aussi dans deux poèmes du recueil *Document* (1975), comme l'explique Amelia Rosselli dans l'interview de 1992. Dans « La notte era una

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 45. [Herbe noire qui grandis signe noir tu vis].

²⁷⁴ *Ibid.*, Proses n. 8 et 9 [Baroque beau tout emmêlé blanc genêt].

²⁷⁵ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1404.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ La forme Jesù peut être un influx de l'anglais ou du français (<Jésus, Jesus).

splendida canna di giunco²⁷⁸ », la ville est habitée d'anges, ornée d'architectures baroques, métaphores des âmes :

Oh potessi realizzare la rissa degli angoli
indovinati fra le colonne vertebrate, così
come la strada precipita senza segno, senso
per un vuoto putiferio per un mistico
soliloquio²⁷⁹

Oh si je pouvais réaliser la rixe des anges
devinées entre les colonnes vertébrées, tout
comme la route précipite sans signe, sens
pour un vacarme vide, pour un mystique
soliloque²⁸⁰.

Ce poème est né au cours de promenades en direction du quartier Borgo Pio, en traversant la place Saint Pierre. C'est une promenade, imaginée comme nocturne, entre les statues baroques qui sont autour de la coupole de la basilique Saint Pierre. Ces sculptures représentent « angeli barocchi tra cielo e terra ma non precisamente gli “angeli indovinati tra le colonne vertebrate”, che sono invece puramente spirituali²⁸¹ »,

La notte era una splendida canna di giunco
i suoi provvisori accecamenti erano di giunco
i suoi averi scappavano dalle mie mani
le sue filantropie anche erano di giunco
Oh potessi avere la leggerezza della prosa
o di quel inverno che fu così ben racchiuso

²⁷⁸ Amelia Rosselli, *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 447 ; Amelia Rosselli, *Document*, op. cit., p. 19. « La nuit était une splendide canne de jonc ».

²⁷⁹ Ead., *Documento*, *Le poesie*, op. cit., p. 447

²⁸⁰ Ead., *Document*, op. cit., p. 19. Traduit par Rodolphe Gauthier.

²⁸¹ Milo de Angelis e Isabella Vicentini « Intervista su Roma », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, op. cit., p. 313. « anges baroques entre ciel et terre mais non précisément "les anges devinés entre les colonnes vertébrées" qui sont au contraire purement spirituels ». Traduit par Emilio Sciarrino. Le syntagme « Colonne vertebrate » est une métaphore inhabituelle, peut être, de goût surréaliste. La forme *angoli* est un archaïsme dérivé, peut être, de la poésie de Guido Cavalcanti, apprécié et lu, à côté des autres *rimatori toscani*, par Amelia Rosselli.

fra i tetti impiantati: questa strada d'inverno
è come se qualcuno l'avesse saccheggiata.
Oh potessi realizzare la rissa degli angoli
indovinati fra le colonne vertebrate, così
come la strada precipita senza segno, senso
per un vuoto putiferio per un mistico
soliloquio²⁸².

La nuit était une splendide canne de jonc
Ses aveuglements provisoires étaient de jonc
Ses biens s'échappaient de mes mains
Ses philanthropies aussi étaient de jonc
Oh si je pouvais avoir la légèreté de la prose
Ou de cet hiver qui fut si bien enfermé
Sous le toit implantés : cette route d'hiver
C'est comme si quelqu'un l'avait saccagée.
Oh si je pouvais réaliser la rixe des anges
devinés entre les colonnes vertébrées, tout
comme la route précipite sans signe, sens
pour un vacarme vide, pour un mystique
soliloque²⁸³.

Le rapport avec Rome dans les années suivantes sera plus conflictuel. Dans *Storia di una malattia* (1977), le quartier Cavalleggeri est décrit comme un lieu où ses habitants sont des présences dangereuses et font circuler des rumeurs sur l'écrivaine. Ils disent qu'elle est schizophrène, extrémiste, idiote, droguée. Le quartier de Trastevere a des bars où on sert des *cappuccini* drogués, pour faire parler les clients ; pour la même raison, dans les tabacs du quartier, on vend des cigarettes droguées²⁸⁴. Amelia Rosselli, comme nous l'avons dit, au cours des années soixante-dix, développe une profonde névrose et pense être surveillée par les services de renseignements américains (CIA). Pour se défendre elle est obligée de vivre enfermée dans son appartement mais les menaces, les contrôles, les persécutions, continuent dans l'espace clos, théâtre explosif d'angoisses et de délires.

Après une courte période passée à Londres en 1976, Amelia Rosselli rentre à Rome, encouragée par des amis qui l'aident à donner des lectures en public de ses

²⁸² Amelia Rosselli, « Documento », in *Le poesie*, op. cit. , p. 447

²⁸³ Ead., *Document*, op. cit., p. 19. Traduit par Rodolphe Gauthier.

²⁸⁴ Ead., « Storia di una malattia », in *Una scrittura plurale*, op. cit., p. 317-318.

poèmes et à recomposer le rapport avec la ville. Dans un article publié en 1981 dans la revue «Tabella di marcia », elle décrit la via la del Governo Vecchio, les quartiers de Monteverde Vecchio, de Testaccio, de Ponte Milvio, de San Lorenzo et le quartier de la banlieue, Centocelle où sont présents théâtres, centres culturels, maisons de l'étudiant qui ont développé les lectures en public, surtout des poésies²⁸⁵. Amelia Rosselli mène une enquête à Rome sur l'organisation de ce nouveau phénomène et sur l'exploitation de la parole poétique par un nouveau public : un nouveau visage de Rome se profile, la ville devient le théâtre de festivals et d'autres activités culturelles.

En somme, dans le processus d'appropriation de l'espace urbain de Rome, Amelia Rosselli dans les *Prime Prose Italiane* (1954) a cherché à se projeter vers des espaces ouverts (places, ruelles, routes, quais) mais l'espace est destiné à devenir, au fil du temps, un espace fermé, psychique, oppressif, porteur d'images inquiétantes, espace de solitude, de maladie, de douleur. La ville est devenue une grande prison où on est surveillés, confinés. Dans les quartiers populaires de Rome habitent des personnes simples qu'elle préfère aux intellectuels bourgeois. Amelia Rosselli, durant les dernières années de sa vie, vit dans la via del Corallo où elle recherche des relations fondées sur l'authenticité mais là aussi elle s'est sentie persécutée, en dysharmonie même avec les artisans du quartier, engagée dans une lutte finale contre la violence qui venait de l'extérieur, en proie à l'une des dernières tempêtes mentales²⁸⁶.

II.6 « Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra !²⁸⁷ »

²⁸⁵ « Incontro di poesia a Roma » in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 259-262.

En 1967, au théâtre Porcospino de Roma ont lu leurs poèmes Pier Paolo Pasolini, Dacia Maraini, Antonio Porta, Amelia Rosselli. En 1979, à Castelporziano ont lu leurs poèmes Jean-Pierre Faye, Gregory Corso, Dario Bellezza, Maria Luisa Spaziani.

²⁸⁶ Daniela Attanasio « La casa di via del Corallo », *Nuovi Argomenti*, avril-juin 2016, *op. cit.*, p. 216.

²⁸⁷ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871) », in *Lettre du voyant*, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1975, p. 140.

Dans le cadre de sa recherche et sensible à l'analyse de l'espace et au syncrétisme culturel des années cinquante, Amelia Rosselli se passionne pour l'art figuratif. À Rome, elle s'efforce, entre musique, art et littérature, de rassembler plusieurs langages. Elle cherche à créer une méthode et aspire à une authenticité expressive qu'elle finira par attendre dans l'écriture. Elle s'intéresse au problème « di spazio-energia, non un concentrarsi, ma un inglobare le cose attorno, ispirandomi a una specie di cubismo²⁸⁸ ». La sensibilité pour l'art figuratif est née à la suite des visites des musées organisées par la grand-mère Amelia Pincherle, dans l'État de New York, au cours de l'exil américain. Cette sensibilité devient passion à Rome où les après-midi, après son travail de traduction, elle se déplace à vélo, pour mener des recherches dans les bibliothèques, visiter les musées de la capitale et contempler les architectures de la Rome antique et baroque.

À Pavie, au *Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei* (Fondo Amelia Rosselli) de l'Université, sont conservés des dessins (99) réalisés par Amelia Rosselli en 1952-1953. Certains de ces dessins (30) ont été exposés dans une galerie d'art à Florence, en 1952 et dix ans après ils seront exposés à Rome dans un important centre culturel de l'abstraction et de l'informel, « Numero²⁸⁹ ». Dessiner et peindre à la *tempera* représente pour Amelia Rosselli une exigence et une nécessité qui resteront sans suite²⁹⁰.

Elle se livre à des expériences autour du cubisme, du surréalisme et de l'abstraction. Les thèmes sont des portraits (de dérivation cubiste), des regards, des corps nus. Les visages des hommes affichent des traits caricaturaux et ressemblent à des masques. Les nus renvoient à Matisse, les bustes des femmes au cubisme²⁹¹. On trouve une étude de géométrie dans l'espace comme dans les études de l'abstraction. Avec les *tempere*, Amelia détend la matière à l'aide d'un outil pour créer des cercles, des mandalas.

²⁸⁸ Milo de Angelis e Isabella Vicentini, « Intervista su Roma », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 312. [« d'espace-énergie, non pas une concentration, mais une réunion des choses alentour, en m'inspirant d'une sorte de cubisme »]. Notre traduction.

²⁸⁹ « Numero. Arte e Letteratura » est aussi une revue, créée en 1949 par Fiamma Vigo.

²⁹⁰ Stefano Giovannuzzi, « 15 disegni e acquerelli di Amelia Rosselli », in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. 127.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 128.

Emilio Sciarrino a effectué une intéressante analyse intertextuelle entre les dessins et les poèmes d'Amelia Rosselli. Il a détecté des analogies dans les deux systèmes (texte et image), relatives surtout au thème du visage et du regard. « La plupart des portraits présentent un visage vide ou alors à peine esquissé, des yeux absents ou toujours vides et sans pupille²⁹² ». Selon Emilio Sciarrino, « c'est un thème fondamental de *Variazioni belliche*, où la négation du visage - ou du regard - est la métaphore d'un rapport impossible à l'autre²⁹³ ». Dans quatre poèmes de *Variazioni belliche*, qui débutent par le mot *occhio / occhi*, il a constaté la présence d'un « œil hostile, absent ; comme dans un autre dessin conservé à Pavie un regard grand ouvert sur un vide irrémédiable²⁹⁴ ».

A la suite des réflexions d'Emilio Sciarrino, nous avons détecté la présence d'un œil hostile, « *occhio sapiente*²⁹⁵ » dans le portrait, aussi sans visage, de l'aubergiste « *oste grasso pericoloso*²⁹⁶ » décrit dans les *Prime Prose Italiane*, dont il a déjà été question. Le regard de menace de l'aubergiste peut être rapproché de celui d'un autre dessin du *Fondo Amelia Rosselli* de Pavie²⁹⁷, un masque au regard inquiétant.

Dans la lamentation, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, 1953, l'ami Rocco, dans le lac de la mémoire d'Amelia Rosselli, montre un visage diaphane, (sans les yeux) « *come un'ombra appena / il tuo volto affilato*²⁹⁸ ».

Rocco Scotellaro est décrit avec une extrême simplicité du trait, comme dans un croquis ; le visage est effilé ; les mains qui « *suonano tamburelli*²⁹⁹ » sont un peu plus plastiques. Il est important de remarquer que les tambourins sont utilisés, dans les traditions musicales de la Basilicate, aussi pour l'exorcisme du tarentisme. « *La pizzica tarantata* faite pour deux voix et tambourin présente une structure bipartite :

²⁹² Emilio Sciarrino, *Le laboratoire poétique d'Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 35.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁹⁵ Amelia Rosselli, *Prime Prose Italiane*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p.43

²⁹⁶ *Ibid.*, p.43

²⁹⁷ Stefano Giovannuzzi «15 disegni e acquerelli di Amelia Rosselli», in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. 122.

²⁹⁸ Amelia Rosselli, *Cantilena, poesie per Rocco Scotellaro*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 14.

²⁹⁹ *Ibid.*

la première lente à caractère de lamento, la seconde rapide et vivace³⁰⁰ ».

Roberto Didier, qui a rencontré à plusieurs reprises Amelia Rosselli, à Rome, garde le souvenir des absences de son regard : « elle ne savait pas où diriger les yeux, perdus dans le vide³⁰¹ ».

Cette description d'Amelia Rosselli est très proche des visages des femmes et des autoportraits qu'elle dessine. Visages sans regard aux yeux presque absents, « Senz'occhi prevedevo / il disastro³⁰² », « Sans yeux je prévoyais / le désastre³⁰³ ».

La cécité, l'aveuglement de l'âme la poussent à chercher un « varco », une percée existentielle. « Si aprono gli orizzonti / ch'io veda e possa intrecciare le dita senza mestizia³⁰⁴ ». Dans les derniers vers de la *Cantilena*, le guide invoqué, pour sortir de l'angoisse, est Rocco : « Rocco vestito di perla / come il grigiore dei colli vicino al tuo paese / mostrami la via che conduce / non so dove³⁰⁵ ». Cet élément de l'absence de traits du visage, dans la production d'Amelia Rosselli, peut être lié aussi à l'expérience de son exil, à son errance, au sentiment d'une dépossession identitaire. Il est important de rappeler qu'Amelia Rosselli est encore, en 1953, une citoyenne anglaise dans un pays d'accueil. Elle découvre l'Italie de l'après-guerre ; elle se sent sans patrie et souvent « l'homme sans patrie est un arbre sans tronc, un oiseau sans

³⁰⁰ Ernesto de Martino, *La Terre du remords*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966, p. 466.

³⁰¹ Roberto Didier, « Con maestà e con furore », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno, 2016, *op. cit.*, p. 31 « Così ho imparato a riconoscere, nei brevi anni in cui ho potuto frequentarla, le assenze del suo sguardo, il suo non sapere dove dirigere gli occhi, il suo misurarsi con un vuoto che nulla sosteneva se non la sua vita stessa... ».

³⁰² Amelia Rosselli, *Variazioni belliche* in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 326.

³⁰³ *Ead.*, *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 182.

³⁰⁴ *Ead.*, *Cantilena, poesie per Rocco Scotellaro*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 18

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 19. [Rocco vêtu de perle / tel la grisaille des collines près de ton village / montre-moi la voie qui conduit / je ne sais pas où]. Notre traduction. Voir aussi le poème *Incontro* d'Eugenio Montale, dans le recueil *Ossi di seppia*, sur le thème de la descente aux Enfers. Le poète demande à Arletta, une amie disparue, de l'aider à la suivre son parcours. « Prega per me / allora che io discenda altro cammino / che una via di città, / nell'aria persa, innanzi al brulichio / dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io / scenda senza viltà. In *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, Milano, Grandi Classici Oscar Mondadori, p. 99.

ailes, un homme sans visage³⁰⁶ ». Amelia Rosselli explore tous les langages possibles pour exprimer sa solitude, sa recherche d'une « nouvelle appartenance³⁰⁷ » et de nouveaux repères, son besoin d'individuation d'un centre existentiel.

Ordre et chaos.

Dal Caos discendono Erebo, il buio privo di luce delle profondità, e Nyx, la Notte.

(Karoly Kerény, *Gli dei della Grecia*)

La recherche d'un centre et la réalisation de dessins et de peintures sont liées aussi à l'expérience de la psychanalyse qu'Amelia Rosselli choisit de suivre, encouragée par son ami Bobi Bazlen. Amelia assiste aux cours du psychanalyste freudien Nicola Perrotti, puis entre en analyse avec Ernst Bernhard, élève de Jung.

Ernst Bernhard a été le premier à importer à Rome la pratique de la psychologie analytique, en 1936. En 1961, il fonde l'AIPA, (Association Italienne de Psychologie Analytique). Il devient l'un des protagonistes de la vie culturelle de Rome et ouvre de nouvelles perspectives pour soigner les névroses à travers une approche thérapeutique inédite, fondée sur l'autoanalyse et le « processus d'individuation³⁰⁸ ».

Ce procès de réalisation du soi pour devenir nous-mêmes, selon Jung, se concrétise par une méthode introspective, à travers l'utilisation des images élaborées par la fantaisie, visant à la neutralisation partielle de la conscience ; l'objectif final entend développer les contenus de l'inconscient. Selon lui, la technique de

³⁰⁶Velibor Čolić, *Manuel d'exil*, Paris Gallimard, 2016, p. 25.

³⁰⁷Alexis Nouss, « Expérience et écriture du post-exil », dans Pierre Ouellet (éd.), *Le soi et l'autre*, Presse de l'Université Laval, 2003, p.26.

³⁰⁸Sur cette nouvelle stratégie thérapeutique et sur l'influence exercée sur la première production d'Amelia Rosselli voir Chiara Carpita, « Amelia Rosselli e il processo d'individuazione. Alcuni inediti », *Allegoria*, n° 68, luglio/ dicembre 2007, Palermo, Palumbo editore, p. 146-175 ; Ead., «Tre scritti e un acquerello per Ernst Bernhard », in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, op.cit., p. 129-135.

l'« imagination active » pouvait réduire le jugement rationnel, afin de faire émerger les images et de les observer de façon objective.

Amelia Rosselli était suivie par Bernhard en raison d'un stress post-traumatique, lié à la mort de sa mère, laquelle avait déterminé une perte partielle de la mémoire, des souvenirs de l'enfance et de l'adolescence et une forme de mutisme. Le psychanalyste, suivant cette technique jungienne de l'imagination active, invite Amelia Rosselli à reproduire, par l'écrit et le dessin, ses fantasmes. Dans le cadre de cette « méditation visionnaire », la fantaisie devient parole et peinture³⁰⁹. Amelia Rosselli écrit deux textes en anglais, *phantasy end of november (y)*³¹⁰ et *phantasy, beginning of December (+)*³¹¹ et réalise des dessins et des mandalas (documents, selon Chiara Carpita, datables à l'année 1952).

Dans un texte, *Per Bernhard*³¹², rédigé par Amelia Rosselli, peut-être en 1953, à la fin du parcours thérapeutique, il est question de « *fantasie* » qui acquièrent une forme « *per mezzo della parola, poi per mezzo della pittura*³¹³ ». Les problèmes détectés au début de la thérapie et décrits par Amelia Rosselli dans ce texte en italien, sous une forme très équilibrée, concernent le problème de l'origine « *essendo i genitori uno italiano-ebreo e l'altro inglese*³¹⁴ » (ses parents, étant, comme on sait, l'un italien d'origine juive et l'autre, anglaise) ; la présence d'un complexe d'infériorité, lié aux rivalités - affectives et intellectuelles - avec ses frères, surtout avec John ; la formation fragmentaire de la personnalité qui a comme conséquence l'absence de critères de jugement personnel, une grande incertitude et l'identification avec les parents ou avec des figures de substitution ; la difficulté à interagir avec les autres et la tendance à l'enfermement dans « la tour d'ivoire³¹⁵ » de l'art avec une

³⁰⁹Ead., « Amelia Rosselli e il processo d'individuazione. Alcuni inediti », *Allegoria*, n° 68, *op. cit.*, p. 148.

³¹⁰Stefano Giovannuzzi, « Interventi in margine alla poesia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1522.

³¹¹*Ibid.*, p. 1523.

³¹²Amelia Rosselli, *Per Bernhard*, in *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1205-1209.

³¹³*Ibid.*, p. 1207. Voir aussi Stefano Giovannuzzi, « Interventi in margine alla poesia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1521.

³¹⁴*Ibid.*, p. 1205.

³¹⁵*Ibid.*, p. 1206.

perte de contact successive avec la réalité. Il était important, selon Bernhard, d'utiliser une abstraction logique à la place de celle affective, pour arriver « à la libération du chaos³¹⁶ ».

Amelia Rosselli écrit qu'un des premiers résultats de cette prise de conscience, débouchera sur un travail de théorie musicale (peut-être « *La serie degli armonici* » publiée en 1954³¹⁷) qui était trop obscur et qui deviendra plus simple, grâce à la limitation des exigences intellectuelles et formelles pour parvenir à sa réalisation³¹⁸. Dans le texte *Per Bernhard*, elle décrit aussi des figures archétypiques comme un cheval noir qui prend la place d'un cheval blanc « *un cavallo per bambini*³¹⁹ » ; la mort de papillons bleus et noirs et la présence, dans cette *phantasy* active, de la couleur rouge qui se mélange à la couleur bleue pour aboutir à une couleur mauve ; une bouteille où sont peintes une femme habillée en lavandière qui tient par la main une petite fille habillée de la même façon³²⁰. Ces archétypes sont présents aussi dans les deux textes en anglais de 1952 dont il a été question plus haut : « *The horse is now black and white*³²¹ », « *The lavender lady and child it has painted on its sides seem to represent the fusion of thought and feeling*³²² » et le mélange des couleurs évoquées est présent dans un mandala de la même année³²³.

À la fin de ce mémoire, Amelia précise que la thérapie est caractérisée par un moment de « *disintegrazione*³²⁴ » et un autre d'« *ascesi*³²⁵ ». Le résultat est le passage d'un état égocentrique à un état dirigé vers un inconscient collectif et non personnel.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Stefano Giovannuzzi, « *Interventi in margine alla poesia* », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1526.

³¹⁸ Amelia Rosselli, *Per Bernhard*, in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1206.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 1209.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Amelia Rosselli, *Phantasy, end of november* (y), in Stefano Giovannuzzi, « *Interventi in margine alla poesia* », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1522.

³²² *Ead., phantasy, beginning of December* (+), *Ibid.*, in Stefano Giovannuzzi, « *Interventi in margine alla poesia* », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p., 1524.

³²³ Chiara Carpita, « *Tre scritti e un acquerello per Ernst Bernhard* », in Andra Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op.cit.*, p. 135.

³²⁴ Amelia Rosselli, *Per Bernhard*, in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1209.

³²⁵ *Ibid.*, p. 1209.

En somme, ce document, fruit de l'autoanalyse, illustre le problème du rapport entre conscient et inconscient, il cherche à mettre en œuvre une analyse et une rationalisation des facteurs de la création, liés à l'expérience d'une biographie chaotique, à travers la psychologie jungienne.

Au cours des années suivantes, les problèmes analysés dans le cadre de la thérapie effectuée avec le docteur Bernhard seront repérables dans les réflexions d'Amelia Rosselli autour du conflit entre chaos et forme. Ils conflueront dans l'essai *Spazi metrici* mais avec de nouvelles implications idéologiques et culturelles³²⁶. Par exemple, sur le passage de la dimension du chaos à celui de l'ordre, les études d'ethnomusicologie peuvent avoir influencé sa conception de l'espace métrique et du contrôle du chaos.

Au cours de ses études musicales en Lucanie, Diego Carpitella avait observé que :

La structure musicale de la *pizzica tarantata* est caractérisée par une répétition rythmique obsédante (ostinato) avec des variantes mélodiques de caractère rapsodique, rythme isométrique diversement accentué... Cette structure présente de nombreuses caractéristiques en commun avec certains types de musique primitive (Afrique occidentale) et avec le jazz. Il en résulte un double aspect de ces musiques qui mériterait d'être analysé à fond du point de vue psychologique car elles reflètent deux moments typiques des techniques religieuses : dilatation et exaspération de la crise qui, musicalement, se résolvent en techniques d'expression particulière (rythmique accentuée, syncopes, divers modes de percussion du tambourin, cris, lamentations rythmées) ; et contrôle de la crise qui se reflète surtout par l'ostinato du rythme isométrique³²⁷.

Or, dans l'introduction à *Espaces métriques*, Amelia Rosselli écrit : « Que mes recherches dans le champ folk, c'est-à-dire ethnomusicologique, m'aient influencée dans la recherche d'une versification plus stricte, plus sévère, et des formules géométriques, c'est une évidence³²⁸ ».

Même la réalisation des mandalas et des autres dessins tend à reproduire l'ordre

³²⁶ Stefano Giovannuzzi, « Interventi in margine alla poesia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1526.

³²⁷ Ernesto de Martino, *La Terre du remords*, traduit par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966, p. 461.

³²⁸ Amelia Rosselli, « Introduction à *Espaces métriques* », in *Une brève anthologie*, in *Europe*, *op. cit.* p. 222.

après le chaos en quête d'un centre existentiel.

Ernst Bernhard suggère à la jeune femme des lectures de textes orientaux comme l'*Yi King* (textes utilisés par Bernhard avec une intention thérapeutique) et la lecture du livre de Jung, *Psychologie et alchimie*. Ces lectures influenceront la production poétique d'Amelia Rosselli, surtout dans des textes qui vont de *Primi Scritti* à *Variazioni belliche*. Quelques sentences du texte divinatoire se retrouvent dans la prose *Le Chinois à Rome*, dans le *Diario in tre lingue*, textes du recueil *Primi Scritti* et dans quelques poèmes de *Variations de guerre*³²⁹.

Amelia Rosselli, dans le cadre de sa psychanalyse, est à la recherche d'une authentique religiosité, liée à des traditions non chrétiennes³³⁰. Les étapes du processus engagé sont : la désintégration (éclipse du moi) et l'ascèse (soumission du moi au soi). Après l'apparition des figures de ses parents, il est fondamental d'annuler l'identification avec eux pour éviter une scission du moi. Il est aussi essentiel d'utiliser la parole et la peinture pour donner forme à ces fantasmes.

L'observation de ces éléments peut être utile à notre recherche sur la préhistoire de l'écriture plurilingue d'Amelia Rosselli. Par ailleurs, les notes critiques de Pier Paolo Pasolini, élaborées dans la *Notizia su Amelia Rosselli* (1963), nous invitent à réfléchir sur ses positions relatives au *lapsus*, aux thèmes de la névrose et du mystère, retenus par lui comme des éléments d'enquête des futures études autour de la *poiésis* d'Amelia Rosselli³³¹.

Pour une partie de la critique le *primum* de la poésie d'Amelia Rosselli est à chercher dans l'inconscient biologique-cognitif³³². Selon Alberto Casadei, l'idée

³²⁹ Chiara Carpita, *Amelia Rosselli e il processo d'individuazione*, op.cit., p.169-172. Amelia Rosselli, dans le *Glossario esplicativo per « Variazioni belliche »* relativement à l'expression *seguire / il servizio d'un re*, précise : « (frase tipica dall'*I King*, libro divinatorio pre-taoista) » ; à la fin du texte *Le Chinois à Rome* Amelia Rosselli cite une sentence de l'*Yi King* : *vi sono delle situazioni d'eccezione nelle quali il rapporto tra guidatore e guida muta* ; dans le *Diario in tre lingue* les citations de l'*Yi King* et des œuvres de Jung sont très nombreuses ; « *un'ascesi severa non porta a nessun risultato* (*I King*) ; *Jung: La vita dell'uomo è un continuo titubare tra spirituale e concreto* ».

³³⁰ Amelia Rosselli, *Per Bernhard*, in *L'opera poetica*, op. cit., p. 1207.

³³¹ P.P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, op. cit., p. 2419.

³³² Alberto Casadei, « Poesia e inconscio biologico-cognitivo », in *Nuovi Argomenti*, op.cit., p. 39.

obsessionnelle du « cube-espace » peut être la manifestation d'un besoin de l'inconscient qui débouche dans la recherche rationnelle et scientifique, pour tenter de sortir du chaos. Siriana Sgavichchia pense qu'à la base de l'élan et de l'envol poétique d'Amelia Rosselli, il y a le tragique de la séparation et du deuil. Selon elle, l'écriture d'Amelia Rosselli dans le *Diario in tre lingue* fait émerger de l'inconscient le prénom de la mère « Marionravie ?³³³ » ; puis des associations des systèmes associatifs se manifestent comme images d'une fusion entre la fille, la mère et la poésie. Amelia ressentirait un fort désir de remonter à l'origine, d'être créatrice d'une langue. Son envol créatif est destructeur de l'écriture³³⁴. Selon Alessandro Baldacci, le moi lyrique d'Amelia Rosselli se perd dans la jungle de la psyché. Il veut se libérer pour témoigner et dénoncer la tragédie de l'histoire³³⁵. Caterina Venturini écrit que le moi poétique d'Amelia Rosselli lutte pour éviter de s'identifier avec la mère-deuil et que la poétesse préfère renaître comme une « figliola dal cuore devastato³³⁶ ». Toutefois, dans les chapitres suivants, nous verrons comment une autre partie de la critique s'écarte de ce type de lecture psychanalytique.

Dans une récente publication, Emilio Sciarrino met en garde les lecteurs de l'œuvre d'Amelia Rosselli : selon lui, la poésie d'Amelia Rosselli s'oppose à tous les aspects normatifs de la langue. Il pense que « piégée par les jeux des paradoxes, la critique a cru y déceler le symptôme d'une sorte de maladie du langage, où le principe du *lapsus* serait le résultat d'une gangrène linguistique³³⁷ ».

Le débat reste ouvert et passionnant mais nous devons considérer avec une grande attention ce pilier fondamental de la formation d'Amelia Rosselli, à savoir l'expérience de l'autoanalyse et de l'imagination active.

³³³ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 85.

³³⁴ Siriana Sgavichchia, « La mistica della Poesia-Madre », in Andrea Cortellessa, (ed.), *La furia dei venti contrari*, op. cit., p. 100-104.

³³⁵ Alessandro Baldacci, « Uno stratagemma per perdersi » in *Nuovi Argomenti*, op. cit. p. 53.

³³⁶ Caterina Venturini, « “A mother dead is any body dead” Madre e materno in Amelia Rosselli », in *Nuovi Argomenti*, op. cit., p. 49.

³³⁷ Emilio Sciarrino, « Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli » in *Quaderni del ‘900*, Pisa-Roma, Fabbrizio Serra editore, 2016, p. 111.

II.7 Le trilinguisme du début des années cinquante. Le feu de la passion pour Rocco Scotellaro et l'intérêt pour son livre-enquête *Contadini del Sud. En Basilicate : le moment néoréaliste de l'anthropologie culturelle et l'étude des multiples sonorités dialectales.*

Sur la coexistence des trois langues, anglais, français et italien, on a constaté, dans le chapitre précédent, que les premiers textes d'Amelia Rosselli - des proses - sont écrits en anglais, significativement dans la langue maternelle, dans le cadre de sa recherche autour de la figure de Marion Cave à travers la thérapie psychanalytique. (Dans les *Primi Scritti*, le premier texte est *My Clothes to the Wind*, 1952). Mais, sur la préhistoire de l'écriture d'Amelia Rosselli, on peut remonter encore plus loin dans le temps.

On sait qu'elle a fait lire des poèmes en langue anglaise à une cousine et amie intime, Lise Benaim, pendant un voyage en train, en 1948. Amelia Rosselli était en Italie, en vacances, après ses examens. C'est la manifestation la plus ancienne de sa production poétique. Son amie Lise avait trouvé ces poèmes complexes et de compréhension difficile³³⁸.

En 1952, comme nous le savons, Amelia Rosselli avait aussi écrit des proses en italien : son mémoire *Per Bernhard* puis un essai de théorie musicale, *La serie degli armonici*, publié en 1954. Elle utilise le français, en 1951-1952, pendant ses séjours à Paris où elle sera accueillie par la famille Joxe, comme on l'a souligné dans le premier chapitre. Ces voyages sont liés à ses recherches d'ethnomusicologie au Musée de l'Homme, dans la section de la musique folklorique. À Paris, Amelia Rosselli est impressionnée par le surréalisme. Elle lit, surtout l'œuvre d'André Breton³³⁹. Le français resurgit dans l'écriture d'Amelia Rosselli à Rome, en 1954,

³³⁸ Silvia De March, *Tra poesia e storia, op. cit.*, p. 42.

³³⁹ Amelia Rosselli continuera à fréquenter Paris dans les années 80. Sur ces séjours dans la capitale française, voir Jean-Charles Vegliante, « La Parigi di Amelia », *Nuovi Argomenti*, 2016, *op. cit.*, p.103-108. Nous avons écouté les suggestifs témoignages de Marie-José Tramuta qui a connu personnellement Amelia Rosselli, au moment de la présentation de l'édition bilingue d'*Impromptu*, à la librairie italienne de Paris « Tour de Babel », organisé par le libraire-éditeur et

année grise et lourde, comme elle l'écrit à son frère John³⁴⁰. Les écrits en français dans les *Primi Scritti* sont : *Sanatorio 1954* ; *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*, *Le Chinois à Rome* (1955) et partiellement le *Diario in Tre Lingue* (1955-1956).

Les recherches d'ethnomusicologie sont liées à des raisons politiques et surtout à la découverte de la culture ancestrale du Sud de l'Italie, fruit de son amitié avec Rocco Scotellaro. Le colloque « La resistenza e la cultura » (Venise, 22-24 avril 1950), premier colloque des partisans où il est aussi question de l'action des frères Rosselli, est l'occasion de cette rencontre entre Amelia Rosselli et Rocco Scotellaro.

Rocco Scotellaro / poeta / della libertà contadina³⁴¹

Rocco Scotellaro, ex maire de Tricarico, bourg agricole de la Lucanie, était sorti de prison quelques mois avant le colloque. Il avait été arrêté à la suite d'une accusation infondée de concussion, détournement d'argent et fraude. Cette accusation était une véritable vengeance politique contre lui en tant que maire socialiste engagé dans la lutte aux côtés des humbles *braccianti* de la Basilicate dans le cadre de la réforme agraire de l'après-guerre. Élu en 1946, dans une liste comportant un grand nombre de socialistes d'Unité prolétaire, appelée *L'aratro*, il avait fait construire à Tricarico le premier hôpital (encore existant) et il était présent lors de l'occupation des terres, destinée à interrompre un mécanisme de servitude séculaire des masses paysannes. Son engagement politique était mal vu par l'ex-classe dirigeante, par les conservateurs, « padroni schiavisti³⁴² », et par les prêtres qui « invece di essere amici dei poveri sono amici e sostenitori dei padroni³⁴³ ». Après

« grand lecteur » Fortunato Tramuta, en 1987.

³⁴⁰Lettre d'Amelia Rosselli à John in Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, *Cronologia*, in Amelia Rosselli, *L'Opera poetica, op. cit.*, p. LXXI. La société de Rome est pour Amelia Rosselli « contaminée » et cette perception, selon elle, peut être responsable de ce sentiment de lourdeur qui rend non agile l'écriture.

³⁴¹Ce texte sera inscrit sur un mur de la maison de Rocco Scotellaro à Tricarico, après sa mort, comme l'écrit Carlo Levi dans la préface du roman *L'uva puttanello*.

³⁴²Rocco Scotellaro, *L'uva puttanello, Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1986, p. 325.

³⁴³*Ibid.*

cette accusation et malgré sa réintégration comme maire de Tricarico, Rocco Scotellaro avait décidé de démissionner pour se consacrer entièrement à l'étude de la question méridionale³⁴⁴. Il s'était installé à Portici, centre agricole près de Naples, et travaillait à *l'Osservatorio di Economia Agraria* dont Manlio Rossi Doria, agro-économiste et sociologue, était le directeur. Pour eux, la réforme agraire des années 50 était en danger en raison de l'émigration des masses opprimées vers le Nord de l'Italie. Les petits agriculteurs vendaient les quotas, pour émigrer au Nord et travailler dans les usines. C'était un coup porté aux très récentes conquêtes des agriculteurs.

Rocco Scotellaro connaissait Carlo Levi depuis 1946. Pendant sa détention, Rocco lisait aux autres détenus le roman de Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*³⁴⁵ (1945) et il avait commencé à écrire un roman autobiographique, *L'uva puttarella*³⁴⁶, un ouvrage sur les pays agricoles du Sud, marqué par la nostalgie d'un monde authentique. Il voulait poursuivre le récit du Sud, de la vie dans les bourgs et dans les montagnes du *mezzogiorno*. Selon Carlo Levi, l'auteur Rocco Scotellaro, à travers l'expérience des paysans, se découvrait et découvrait la famille, le pays, l'État³⁴⁷. Dans ce texte autodiégétique et intradiégétique, Rocco Scotellaro décrit le monde muet des paysans, au moment d'un douloureux réveil, à travers une littérature de dénonciation active³⁴⁸. L'écriture, essentielle, dépouillée, est le miroir et le reflet du

³⁴⁴ Alessandro Leogrande, *Rocco Scotellaro raccontato da Alessandro Leogrande*, Wikiradio, émissione 19 04 2013, consulté 1 décembre 2015 <http://www.radio.rai.it/podcast/A42607795.mp3> (2013).

³⁴⁵Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Milano, Oscar Mondadori, 1968, réimprimé en 1979. Dans ce roman, écrit à Florence de 1943 à 1944, Carlo Levi fait un récit du mythique cosmos des paysans de la Basilicate et dénonce leur difficile condition. C'est la découverte d'une civilisation différente, hors de l'histoire et de la Raison progressiste. L'écrivain et peintre (un des six peintres du Groupe de Turin) avait été relégué dans cette région de 1935 à 1936, pour ses idées et sa militance antifascistes ; il était un ami proche de Piero Gobetti et avait aussi adhéré au mouvement de *Giustizia e Libertà*.

³⁴⁶ Le titre du roman fait allusion aux petits grains du raisin qui doivent lutter contre les grands grains pour la survie. C'est une claire métaphore des hommes du Sud.

³⁴⁷ In préface de *L'uva puttarella*, *Contadini del Sud*, op. cit., p. VII.

³⁴⁸Anna Stella Scerbo, *Rocco Scotellaro, il poeta contadino, e l'incontro con Amelia Rosselli*, consulté le 5, mai, 2017, www.samgha.me et www.centrodокументazionescotellaro.org

monde de l'auteur ; c'est une écriture (presque) sans truchement littéraire. On y trouve des formes qui transgressent la grammaire normative, des anomalies voulues et cohérentes au système linguistico-expressif de l'auteur³⁴⁹. On note dans l'écriture une certaine particularité lexicale « comara » à la place de « comare », « fatigare » à la place de « faticare »³⁵⁰ ; le pluriel des termes qui se terminent en *cia* et *gia* est systématiquement *cie* et *gie* (par exemple : « guancie » à la place de « guance »)³⁵¹ ; les verbes monosyllabiques « va », « fa » sont sans apostrophe ; une oscillation dans l'utilisation des majuscules et minuscules aussi dans les mêmes mots « Viva l'Italia !³⁵² », « ma ora che litalia labiamo costruita, io credo...³⁵³ » ; le positionnement des points et des virgules et l'absence de signaux graphiques sont autonomes pour marquer le passage du discours indirect au discours direct³⁵⁴.

En 1955, ce roman sera publié posthume et incomplet - (le projet de l'auteur prévoyait le parcours biographique de sa démission de maire à son retour à Tricarico, après l'exil volontaire) - par l'éditeur Laterza, avec une préface de Carlo Levi³⁵⁵.

En 1954, seront publiés posthumes le recueil des poésies *È fatto giorno* par

³⁴⁹ Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella Contadini del Sud*, op. cit., p. 303.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 303.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 55. « Gli risposero tutti tacendo, freddi nelle guancie, tutti parlarono di questo freddo poi ». « Tous lui répondaient en silence, tous froids dans les joues, tous parlaient de ce froid ». (Notre traduction).

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, p. 200. Le mot « litalia » à la place de « l'Italia » avec la voyelle i, à la fois majuscule et minuscule, dans le même mot Italia, sans apostrophe ; la voix verbale « labbiamo » est à la place de « l'abbiamo », toujours sans apostrophe.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 303.

³⁵⁵ Carlo Levi consacrera aussi un grand tableau (huile sur toile de 18,50m de longueur et 3,20 m de hauteur, articulé en six panneaux, liés entre eux), *Lucania '61* à l'ami fraternel Rocco Scotellaro. C'est une histoire du Sud autour de la figure du poète-maire de Tricarico. L'image de Rocco Scotellaro est proche des saints et des paysans, dans une véritable iconographie des humbles. L'œuvre, *il Telero*, a été commandé à Carlo Levi par le Comité des Célébrations de l'Unité d'Italie (par la volonté de Mario Soldati) et exposée à Turin le 6 mai 1961, puis installée au musée Lanfranchi de la ville de Matera où elle est toujours exposée. Voir Isabella Staino, *All'ascolto di Cristo si è fermato a Eboli, A l'écoute de Christ s'est arrêté à Eboli*, (ed. bilingue, traduction M.-J. T), Paris, Petite Galerie Librairie Italienne, Tour de Babel, 2017.

l'éditeur Mondadori³⁵⁶ et l'écrit *Contadini del Sud* chez Laterza avec une préface de Manlio Rossi-Doria.

La poésie de Rocco Scotellaro plonge ses racines dans la culture paysanne et les vers sont alimentés par une histoire et des traditions populaires archaïques. Au début, en 1940-1945, sa poésie revêt un ton crépusculaire mais de 1947 à 1949 apparaît un changement évident du registre poétique. Dans le cadre des transformations politiques de l'après-guerre, au cours des luttes sociales des *braccianti*, années de sa militance politique, Rocco Scotellaro passe de la poésie désengagée de sa jeunesse à la poésie politique, une poésie de lutte qui devient outil de libération et de revendication des droits des opprimés³⁵⁷. Une véritable épopée des paysans où les pauvres deviennent partie prenante de la vie civile, après une prise de conscience de leur condition de subordination. «È fatto giorno, siamo entrati in giuoco anche noi / con le faccie e i panni che avevamo³⁵⁸».

En 1954, Carlo Levi écrit un poème qui évoque les vers précédents de Rocco Scotellaro :

Noi esistiamo

[...]

Uomini siamo in questo inferno
d'arida terra e di calanchi
ed il lamione è il paradiso
dove non si muore senza governo.

Ci avete detto che son peccati
muovere i tempi, prender la terra
ma non possiamo ormai fermarci
perché siam nati, noi, e esistiamo.

Ci avete detto che non dobbiamo
muovere i tempi, prender la terra
ma non temiamo più di morire

³⁵⁶ Pour les autres recueils des poèmes (Margherite e rosolacci) voir aussi Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie (1940-1953)*, Milano, Mondadori, 2004.

³⁵⁷ Anna Stella Scerbo, *Rocco Scotellaro, il poeta contadino*, op. cit.

³⁵⁸ Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2004, p. 278. [Le jour est arrivé, nous sommes entrés dans le jeu nous aussi / avec les visages et les vêtements qui étaient les nôtres].
(Notre traduction)

perché soffriamo che siamo nati³⁵⁹.

Il est important d'observer que, dans ces vers de Rocco Scotellaro et de Carlo Levi, la voix poétique n'est ni le « moi » ni le « tu » mais le nous et, parfois, Amelia dans *Variazioni belliche* fera la même chose, pour mettre dans l'ombre le moi et pour donner une signification éthique et civique à sa poésie :

Chiudiamo un occhio su delle camorre dei pittori. Chiudiamo
le palpebre [...] Spariremo nella bruma con la revolverata
discesa a terra³⁶⁰

Fermons un oeil dessous les mafias des peintres. Fermons
les paupières [...] Nous disparaîtrons dans la brume à la détonation
descendue à terre³⁶¹

*

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana³⁶²

Nous comptons des cadavres à l'infini. Nous sommes l'ultime espèce humaine³⁶³

*

Siamo nella verde ombra del deserto³⁶⁴

Nous sommes dans l'ombre verte du désert³⁶⁵

Dans une interview accordée à Renato Minore, en 1984, elle affirme : « Tendo

³⁵⁹Carlo Levi, *Bosco di Eva, Poesie inedite, (1931-1972)*, Roma, Carlo Mancosu Editore, 1993, p. 73. [Nous existons. / [...] Hommes nous sommes dans cet enfer/ de terre aride et de calanques / et le *lamione* est le paradis / où ne mourrons sans commandement. / Vous nous avez dit que ce sont des péchés / d'agiter les temps, de prendre la terre / mais désormais nous ne pouvons nous arrêter / parce que nous sommes nés et que nous existons. / Vous avez dit que nous ne devons pas / agiter les temps, prendre la terre / mais nous ne craignons plus de mourir / parce que nous souffrons d'être nés]. (Notre traduction).

³⁶⁰Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op.cit.*, p. 200.

³⁶¹Ead., *Variations de guerre, op. cit.*, p. 56, trad. Marie Fabre.

³⁶²Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p., 201

³⁶³Ead., *Variations de guerre, op. cit.*, p. 57.

³⁶⁴Ead., *Documento*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 545, trad. Rodolphe Gauthier.

³⁶⁵Ead., *Document*, *op. cit.*, p. 116.

all’eliminazione dell’io. L’io [...] va messo in ombra o da parte. Credo che solo così si raggiungano risposte risposte poetiche e morali valide, valori utili anche alla società³⁶⁶ ». Les deux poèmes de Rocco Scotellaro et de Carlo Levi sont un chant de rébellion avec les larmes de qui a subi l’injustice, la prévarication et aussi un chant de la victoire des opprimés contre les oppresseurs. Une forme originale de poésie où l’univers ancestral du Sud de l’Italie se mêle à la conscience inquiète du XX^e siècle, dans une nostalgie des temps et des lieux aimés, en totale dissonance avec le monde actuel. Les mots de la poésie de Rocco Scotellaro sont secs, rudes, libérés de toute finalité esthétique ou d’élégance formelle.

Sole d’oro, luna piena, le nevi dell’inverno
le mattine degli uccelli a primavera
le maledizioni e le preghiere³⁶⁷

Selon Carlo Levi, dans la poésie de Rocco Scotellaro, émerge la difficile conquête de la terre et de la personne, la gloire de l’aube, la grise lumière de l’espoir³⁶⁸. Une poésie qui n’est ni naïve ni simple mais où l’auteur réalise, selon la critique, une opération littéraire très singulière. La période qui va de 1950 à 1953 (les années de l’abandon de la militance politique jusqu’à sa mort), est appelée par la critique « le moment de la poésie de la désespérance ». C’est une période de profonde méditation et d’une réflexion dramatique sur la condition humaine qui s’accompagne d’une grande nostalgie, d’une authenticité perdue. La réalité, selon Rocco Scotellaro, est faite de dissonances et de privations³⁶⁹. La thématique de sa poésie est le conflit entre le départ nécessaire et le désir permanent, pour récupérer les racines et l’authenticité de ce monde mythique comme dans le poème :

Ho perduto la schiavitù contadina,

³⁶⁶ « Je tends à l’élimination du moi. Le moi [...] doit être mis dans l’ombre ou à part. Je crois que ce n’est qu’ainsi que l’on peut atteindre des réponses poétiques et morales valables, des valeurs utiles à la société aussi ».

³⁶⁷ Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 113. [Soleil d’or, pleine lune, les neiges de l’hiver, / les matins des oiseaux au printemps / les malédictions et les prières].

³⁶⁸ In préface à Rocco Scotellaro, *L’uva puttanella Contadini del Sud*, op. cit., p. VII.

³⁶⁹ Anna Stella Scerbo, *Rocco Scotellaro, il poeta contadino*, op. cit.

[...] ho perduto la mia libertà.
Città del lungo esilio
di silenzio in un punto bianco dei boati, [...] Addio, come addio ?
[...] terra gialla e rapata
che sei la donna che ha partorito,
e i fratelli miei e le case dove stanno
[...] e le donne e mamma mia,
addio, come posso dirvi addio³⁷⁰

Ce sont les années de la rencontre et de l'amitié avec Amelia Rosselli qui sera influencée, comme nous le verrons, par sa personnalité et sera fascinée par son écriture, son idéologie et ses enquêtes d'anthropologie culturelle. Le sentiment entre les deux sera intense et fraternel. Rocco Scotellaro veut lui faire découvrir, même physiquement, son monde archaïque et son histoire. Amelia Rosselli, après son arrivée à Rome, est à la recherche d'un lieu primitif, d'un espace protégé et rassurant où elle pourrait ne plus se sentir réfugiée ou errante.

Amelia est aussi la fille du feu : elle a été conçue non loin d'un volcan actif, en pleine méditerranée méridionale. C'est une femme très passionnelle. Le voyage en Basilicate, aux côtés de Rocco Scotellaro, qui lui rappelle l'activisme et les idéaux politiques de son père Carlo et de son oncle Nello, est un cheminement vers un lieu préexistant. C'est un lieu de couleurs intenses et de traditions mythiques, un lieu de luttes et de revendications sociales, un lieu où elle pourrait maîtriser son magma intérieur, se trouver en harmonie avec les paysans, loin des valeurs inauthentiques de la bourgeoisie métropolitaine, et où cultiver sa veine artistique.

Les villes de Matera, de Bari et de Lecce, à partir de 1947, sont au centre d'une enquête ethno-anthropologique qui prend la forme objectivante du rapport d'expert, à travers l'usage du récit biographique³⁷¹. Au cours des années 1949-1951, d'autres enquêtes vont documenter les conditions de vie et de travail des ouvriers agricoles de

³⁷⁰Rocco Scotellaro, *Passaggio alla città*, 1 juillet 1950. In *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 112-113.

[J'ai perdu l'esclavage paysan, / [...] j'ai perdu ma liberté / Ville du long exil / de silence en un point blanc de grondements, [...] Adieu, comment adieu ? / [...] terre jaune et râpée / qui es la femme qui a accouché, / et mes frères et les maisons où sont-elles / [...] et les femmes et ma mère, / adieu, comment puis-je vous dire adieu ?]

³⁷¹ Giordana Charuty, « Le Moment néoréaliste de l'anthropologie démartinienne », *L'Homme*, Éditions de l'EHESS, 2013/3 (n° 195-196), p. 247-281.

la Basilicate, à travers les interviews aux micros, l'étude des chants, des répertoires fabuleux et des biographies des paysans ; en même temps, naît le problème technique de la transcription d'une langue dotée de ses propres constructions, ses vocables, ses sonorités. L'ethnographe Ernesto De Martino qui participe à une enquête dans le *Metapontino*, (aire géographique de la Basilicate riche des paludes bonifiées en 1930) est le protagoniste d'une refondation de l'anthropologie, au lendemain de la seconde guerre mondiale, en étroite relation avec le mouvement du néoréalisme³⁷². En 1949, grâce à Rocco Scotellaro, il a connu des chercheurs américains, envoyés à Tricarico par Carlo Levi et Manlio Rossi Doria. Ernesto De Martino étudie les rapports entre le catholicisme populaire (une intéressante réflexion est celle effectuée par lui sur « la distinction paysanne entre le Jésus-Christ des opprimés et l'Église des puissants³⁷³ ») et les usages coutumiers pour lesquels il utilise le terme de magie³⁷⁴. Objets d'étude sont aussi les chants aigus ou mélancoliques des *braccianti*. L'ethnomusicologue Diego Carpitella et le journaliste Marcello Venturoli, présents dans l'expédition d'Ernesto De Martino, collectent les chants de travail, caractérisés par la tristesse, « chastes orgies paysannes » et par la frénésie et les lamentations funèbres.

Le D^r Diego Carpitella (professeur au Conservatoire de musique Sainte-Cécile et à l'Académie national de Danse à Rome ; assistant et chargé des recherches au Centre National d'Études de musique populaire [...] compilateur avec Alan Lomax, d'une anthologie de musique populaire italienne pour la « Columbia World et Folk and Primitive music ») fut appelé à collaborer à la recherche ; depuis 1952, il était mon collaborateur assidu au point de vue musical, durant les explorations ethnographiques entreprises dans le Sud, surtout pour la recherche des éléments

³⁷² *Ibid.*, p. 266.

³⁷³ *Ibid.*, p.263.

³⁷⁴ Ernesto De Martino, *Le Monde magique*, Paris, Institut Sanophi-Synthélabo, [1948] 1999. Sur la figure de l'ethnologue italien voir la préface de Gina Labriola « Albino Pierro, le poète so(u)rcier » dans le texte Albino Pierro, *Métopante*, Paris, Orphée/La Différence, 1996, p. 12. Ernesto De Martino (1908-1965), bien que né à Naples, se considérait comme Lucanien d'adoption ; il fut l'un des plus grands spécialistes italiens en matière d'ethnologie, de religion, de folklore ; on lui doit des ouvrages fondamentaux, comme *Il mondo magico* (1948), *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), *Sud e magia* (1959), *La terra del rimorso* (1961), *Magia e civiltà* (1962).

musicaux relatifs aux complaintes rituelles³⁷⁵.

Grâce à Rocco Scotellaro, Amelia Rosselli a l'opportunité de connaître Diego Carpitella et ses études d'ethnomusicologie. Elle se passionne pour cette discipline et, à côté des musiques du tiers-monde, elle étudie les chants populaires du Sud de l'Italie. Elle subira aussi l'influence démartinienne, comme on le verra dans la *Cantilena per Rocco Scotellaro*.

Dans ce débat et dans le cadre de recherches et d'études anthropologiques, Rocco Scotellaro est aussi présent avec l'œuvre des derniers mois de sa vie, *Contadini del Sud*. Le livre est un texte-enquête, un reportage, sur la condition et la culture des paysans, fruit d'une recherche collective de type sociologique et anthropologique, commandé à Rocco Scotellaro par l'éditeur de Bari, Vito Laterza. C'est un livre caractérisé par des biographies, des libelles, des correspondances avec les familles émigrées, des chants religieux ou populaires et d'autres documents des paysans, fils d'une civilisation archaïque et millénaire qui n'hésite pas à dénoncer les injustices sociales. Les témoignages des paysans sont récupérés à travers la technique de l'interview, la compilation de questionnaires, selon la méthode utilisée, sur le terrain, par le chercheur américain, George Peck et le philosophe allemand Friederick Friedmann, entrés en contact avec Rocco Scotellaro ; il est considéré par eux comme une personne très compétente sur le thème de la culture du monde paysan³⁷⁶.

Le livre ne contient que cinq histoires de personnages inconnus mais aspirait à être, selon les intentions de l'auteur, une œuvre plus vaste, « une véritable sociologie poétique du Sud³⁷⁷ ».

Rocco Scotellaro transforme l'oralité, la langue parlée des paysans du Sud en

³⁷⁵Diego Carpitella, *La terre du remords*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Le Plessis-Robinson, Institut Sinthélabo pour le progrès de la connaissance, 1999, p. 33.

³⁷⁶ Carmen Moscariello, *Destini sincronici, Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro*, Napoli, Guida editori, 2015, p. 43. *Le osservazioni partecipate* permisero a Rocco Scotellaro di trascrivere le storie di vita degli abitanti di Tricarico che incontravano Peck, raccontandogli nel loro dialetto la storia della loro esistenza e l'esperienze lavorative e quelle del carcere.

³⁷⁷Carlo Levi, préface à Rocco Scotellaro, in *L'uva puttanella, Contadini del Sud*, op. cit., p. VI et VII.

langue écrite, non seulement avec l'introduction, dans le texte, du dialecte et de sa grammaire mais en créant une nouvelle langue, expression d'une réalité nouvelle où la parole devient, comme l'action, un instrument de liberté³⁷⁸. La parole de l'enquête *Contadini del Sud* démontre, pour la première fois, que celui qui parle existe et elle donne une nouvelle perspective de vie à qui a vécu toujours dans l'absence d'expression, dans le silence, dans le noir. Dans la transcription de la langue des analphabètes, Rocco Scotellaro rend erronées les formes verbales comme « la » qui devient « l'ha » :

- « Mentre era ammalata mio cognato dall'Argentina mi scrisse che l'ha c'era una giovane che voleva sposare mia figlia³⁷⁹ »

- « c'è » devient « ce »: « noi preghiamo [...], di creare più lavoro che quanto ce lavoro abbondanza, lavorano tutti...³⁸⁰ » mais il s'agit d'une opération arbitraire de l'auteur. Dans ce cas, il serait mieux de parler d'une forme de projection de l'écriture³⁸¹. Dans le texte, on peut trouver aussi de longues périodes avec une syntaxe chaotique, de nombreuses fautes d'orthographe :

- « La putograzia è in fiore³⁸² » à la place de « la burocrazia »

- « siamo lavanguardia della Demograzia³⁸³ » à place de « l'avanguardia della democrazia », la présence du « che » polyvalent, des archaïsmes avec l'utilisation des désinences des langues antiques, des redondances des pronoms, comme Francesca Armento dans une lettre de sa mère :

Si comingiarono a bisticciare così il padre della nuora gli mandò alla commara le vendario, della robba, così andarono a finire per giudici carabinieri avvocati divisero tutto per fortuna che la robba era quasi tutta della commara Nunziata e divisero quella del suocero che era morto era lasciato al figlio³⁸⁴

La forme verbale « comingiarono » est à la place de « cominciarono » ; « gli mandò alla commara» est un exemple de redondance du pronom (gli) ; la forme

³⁷⁸ *Ibid.*, p. XII.

³⁷⁹ Rocco Scotellaro, in *L'uva puttanella*, *Contadini del Sud*, op. cit., p. 224

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 201.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 327-328.

³⁸² *Ibid.*, p. 169.

³⁸³ *Ibid.*, p. 201.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 290.

nominal «vendario» est à la place de « inventario », l'inventaire. L'éditeur Vito Laterza demande à Rocco Scotellaro que les pages du livre soient accessibles à tous les lecteurs italiens et, en dépit de l'adhésion partielle de l'auteur à la requête de l'éditeur, à la sortie de l'ouvrage, en 1954, une partie de la critique considérera ce texte comme une collecte de fautes grammaticales et de syntaxe. C'est la réaction de qui n'est pas entré dans l'esprit de l'enquête et n'a pas compris la nouveauté de l'étude de Rocco Scotellaro. Le livre, selon une autre partie de la critique, est une œuvre multidisciplinaire susceptible d'intéresser les politiciens, les sociologues, les linguistes³⁸⁵, les historiens, les anthropologues³⁸⁶.

Pour Amelia Rosselli qui a suivi sur le terrain ce projet de Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud* sera un texte fondamental, une véritable bible, comme une précieuse source pour l'utilisation de la langue populaire visant à enrichir son vocabulaire plurilingue.

II. 8 Un *sodalicium* intellectuel : « Le discussioni con lui mi formavano³⁸⁷ ».

La figure de Rocco Scotellaro a grandement influencé la personnalité d'Amelia Rosselli. Pour elle, Rocco est un ami, un poète, un narrateur, un socialiste qui utilise sa parole comme un étandard contre les prévarications des oppresseurs des pauvres. Elle apprécie la raison critique de l'intellectuel, la rage instinctive de l'homme, ses valeurs solides, ancrées dans la réalité des habitants de sa région, le désir d'action du politicien héritier du message des *patres patriae*, comme Carlo et Nello Rosselli. Rocco Scotellaro est proche du profil de l'intellectuel gramscien ; il est un homme qui connaît et ressent les besoins du peuple, ses aspirations, ses sentiments ; il est un « intellectuel organique », un révolutionnaire qui suit les idées de Carlo Pisacane et Nello Rosselli. Ce dernier, dans son ouvrage, *Carlo Pisacane nel Risorgimento*

³⁸⁵Dans les années soixante-dix, *Contadini del Sud*, sera une source fondamentale pour l'étude de « l'italiano popolare unitario ». Voir, sur ce sujet, les études de Tullio De Mauro.

³⁸⁶Rocco Scotellaro, *L'uva puttanelia*, *Contadini del Sud*, *op. cit.*, p. 329.

³⁸⁷Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. LXII.

italiano³⁸⁸, dont il a été question dans le premier chapitre, avait démontré, à la lumière de l'expérience de Carlo Pisacane, que l'exclusion du peuple dans le projet et dans l'action révolutionnaire était destinée à faire faillir ce processus. Le *Risorgimento* italien, selon Nello Rosselli, a eu pour protagonistes des intellectuels bourgeois et c'est pourquoi la révolution a connu un succès partiel. Selon lui, la lutte antifasciste ne pouvait pas ignorer cette précédente erreur historique de la bourgeoisie intellectuelle. Pier Paolo Pasolini en arrivera aux mêmes conclusions. Il sera très critique envers les intellectuels et les étudiants bourgeois des années '60 qui, à son avis, voulaient faire la révolution sans connaître la réalité et les vrais besoins du prolétariat et du sous-prolétariat urbain. Amelia Rosselli aussi, dans les mêmes années, après son inscription, en 1958, au parti communiste italien (PCI), dénoncera la fracture sociale présente à l'intérieur des sections du parti. Elle observera que les tâches physiques sont destinées aux prolétaires et celles liées à l'organisation aux intellectuels. Selon elle, c'est une véritable désacralisation de l'idéal égalitaire communiste³⁸⁹. Le « travail de base » dans les sections ne peut pas être, pense-t-elle, une exclusivité des prolétaires. Dans la section du parti, à *Campo dei fiori*, elle fera aussi le ménage dans les locaux destinés aux assemblées, cohérente avec ses idées et dans le respect des valeurs apprises dans le Vermont, pendant les années américaines. (Dans cette région des États-Unis, comme nous l'avons écrit, elle avait découvert l'importance du travail physique et avait développé un grand respect pour les travailleurs de la terre).

Amelia Rosselli aime la poésie de Rocco Scotellaro pour son engagement intellectuel et son rapport à la réalité qui rendent plus intenses ses vers, des vers riches d'une « amoureuse intelligence », comme le dira Carlo Levi³⁹⁰. La poésie de Rocco Scotellaro naît de son expérience directe aux côtés des paysans et ses vers racontent aussi l'amour, la douleur, l'espoir et la désillusion d'une révolution avortée.

Ci hanno gridata la croce addosso i padroni
per tutto che accade e anche per le frane

³⁸⁸ Nello Rosselli, *Carlo Pisacane e il Risorgimento italiano*, Torino, Einaudi, 1977.

³⁸⁹ Silvia De March, *Amelia Rosselli fra poesia e storia*, op. cit., p. 69.

³⁹⁰ Mario Carbone, *Ricordo di Rocco Scotellaro, poeta Lucano*, video, D.Ar.C Diffusione, 1974.

che vanno scivolando sulle argille.
[...] Noi siamo le povere
pecore savie dei nostri padroni³⁹¹.

*

Ma è finita, è finita è finita
quest'altra torrida festa
siamo qui soli a gridarci la vita
siamo noi soli nella tempesta³⁹²

*

Io sono un filo d'erba,
un filo d'erba che trema,
la mia patria è dove l'erba trema³⁹³

Leur curiosité intellectuelle réciproque fait naître, entre Amelia Rosselli et Rocco Scotellaro, un *sodalicium* attesté dans leur correspondance. Amelia donne des conseils de lecture à Rocco Scotellaro qui est fasciné par la formation internationale et ouverte d'Amelia Rosselli. Dans une lettre à Rocco de novembre 1952, Amelia lui demande de pouvoir lire ce qu'il a écrit. Elle est intéressée par son écriture. Dans cette lettre émerge aussi une volonté d'expérimentation linguistique et la recherche d'un nouveau style d'écriture. Amelia Rosselli renvoie à l'écriture de James Joyce qui, parfois, a écrit dans un état d'ivresse : « *bevandamento* », néologisme créé par Amelia en opposition au terme « *disciplinamento* », un autre néologisme. Cet état d'ivresse a permis à James Joyce, selon elle, d'écrire des pages dotées d'un effet très musical. Elle confirme l'importance que revêt pour elle l'effet auditif de l'écriture³⁹⁴.

³⁹¹ Rocco Scotellaro, *Noi che facciamo ?* (1946) in *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 48-49. [Ils nous ont crié la croix sur nous les maîtres / Pour tout ce qui arrive pour les désastres / qui s'abattent sur la glaise / [...] nous sommes les pauvres / brebis dociles de nos maîtres]. (Notre traduction).

³⁹² *Pozzanghera nera il diciotto aprile*, 1948 in *Ibid.*, p. 53. [Mais elle est finie elle est finie / cette autre fête torride / nous sommes seuls ici à nous crier la vie / nous sommes seuls dans la tempête]. (Notre traduction).

³⁹³ *La mia bella Patria*, 1948 in *Ibid.*, p. 49. [Je suis un brin d'herbe, / un brin d'herbe qui tremble, / ma patrie se trouve là où tremble l'herbe]. (Notre traduction).

³⁹⁴ Maria Teresa Langerano, *Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro*, mémoire licence, sous la direction d'Anna Maria Andreoli, Université de la Basilicate, a.a. 2000/2001, p. 45.

Dans la conclusion de cette lettre, Amelia écrit dans une langue entre le français et le provençal : « par / donne / moy / je suis tiute veutre / marion rosselli³⁹⁵ ». Elle signe cette lettre du prénom de sa mère.

Deux brouillons écrits par Rocco Scotellaro à Amelia Rosselli, peut-être jamais envoyés, évoquent l'insatisfaction du poète de la Basilicate pour un certain lyrisme présent dans le récit de *L'uva puttannella*. Il voudrait annuler, dans sa narration, l'intermédiation de l'auteur et du narrateur et donner à l'action du récit une voie qui permettrait un déroulement spontané. Il signe cette première lettre avec les mots : « Io un tuo fratellone maggiore e con l'affetto di quello ti saluto ancora. Tuo Rocco³⁹⁶ ». Dans la deuxième lettre il manifeste un sentiment d'infériorité face à la formation internationale de son amie : « Io sono un rozzo, ignorante, le cui parole sono odorose di vino³⁹⁷ » ; une fatigue de vivre se manifeste dans ce moment de désillusion « Vivo, cioè muoio lentamente perché i miei sacerdoti sono gli umili e gli oppressi³⁹⁸ ».

Il est intéressant d'analyser leur vision de la liberté acquise à travers des expériences différentes. Pour Rocco Scotellaro, la liberté est une réponse nécessaire à l'esclavage socio-économique, considéré comme absence d'opportunités offertes aux paysans. Pour Amelia Rosselli, la liberté est la réponse indispensable à l'esclavage historique et politique du fascisme. Le conflit intérieur de Rocco est déterminé par l'opposition entre la nécessité d'être l'interprète de la culture archaïque du monde paysan et le désir d'avoir une culture non provinciale, la recherche d'identité et l'ouverture vers la diversité. Le conflit d'Amelia est l'opposition entre la condition de l'errance et le désir d'une vie plus stable³⁹⁹. Les deux amis ont un fond idéologique commun même s'ils ont connu des expériences de vie différentes : une vie nomade, celle d'Amelia, une vie plus stable celle de Rocco. Les deux regardent vers le passé de façon différente. Pour elle, le passé est toujours présent (avec ses

³⁹⁵ Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro, « Marion e Rocco. Un epistolario », (a cura di) Franco Vitelli, *Lo straniero*, 13/14 (2001), Roma, Contrasto due, 2001, p. 262. Voir aussi Maria Teresa Langerano, *Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro*, *op. cit.*, p. 46.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 263.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 264.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 264.

³⁹⁹ Maria Teresa Langerano, *op. cit.*, p. 48.

traumatismes), elle vit dans une dimension atemporelle où n'entrent ni le souvenir du passé ni l'espoir dans le futur. Le présent d'Amelia Rosselli est chargé d'une persistance de la perte et d'une angoisse éternelle⁴⁰⁰ :

Cara vita che mi sei andata perduta
con te avrei fatto faville se solo tu
non fosti andata perduta.⁴⁰¹

Chère vie qui m'en est allée perdue
avec toi j'aurais fait des énticelles si seulement tu
ne t'en étais pas allée perdue.⁴⁰²

Pour lui, son passé est fait d'un rapport complexe avec les traditions de Tricarico⁴⁰³.

Une commune vision politique. Le dialogue avec les morts d'Amelia Rosselli et de Rocco Scotellaro. Le langage biblique.

Un point en commun entre les deux auteurs est l'expérience de la persécution politique, vécue par la famille Rosselli avant la chute du régime fasciste sous forme d'exil, et par Rocco Scotellaro sous forme de « vengeance politique⁴⁰⁴ », dans l'Italie de l'après-guerre.

Les années cinquante, en Italie, sont caractérisées par un retour à la répression dans une atmosphère crypto-fasciste. Il règne partout une grande inquiétude sociale. On assiste à une paralysie générale des opinions et de l'espoir que la Résistance italienne avait suscité et encouragé ; c'est un moment d'alarmisme, lié à la politique

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 38

⁴⁰¹ Amelia Rosselli, *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 466.

⁴⁰² Ead., *Document*, op. cit., p. 38. Traduit par Rodolphe Gauthier.

⁴⁰³ Alessandra Giannitelli, *Amelia e Rocco tra poesia e tormento*, Consulté 8 mars 2017, www.bibliomanie.it/amelia_rosselli_rocco_scotellaro.

⁴⁰⁴ La sentence d'absolution de Rocco Scotellaro, proférée par la Cour d'Appel de Potenza le 24 mars 1950, évoque clairement une vengeance politique contre le maire socialiste de Tricarico qui est réintégré dans sa fonction institutionnelle. Voir l'introduction de Maurizio Cucchi à Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, op. cit., p. XII.

interne du pays mais aussi au cadre international inquiétant. En Italie, la gestion de l'ordre public du ministre de l'intérieur Mario Scelba est autoritaire.

En Angleterre, les conservateurs gagnent les élections ; en 1950, éclatent la guerre de Corée et la « guerre froide » ; après le pacte Atlantique, les partis de gauche en Europe sont en crise⁴⁰⁵. Amelia Rosselli et Rocco Scotellaro ont la même vision politique sur la société contemporaine qui a trahi les principes éthiques de justice et de liberté. Pour eux, la politique anti-culturelle de Palmiro Togliatti et des dirigeants du PCI est une limitation inadmissible à la liberté d'expression.

Un autre élément commun entre les deux amis est la grande importance qu'ils accordent au rapport avec la famille. La figure paternelle est souvent présente dans l'œuvre de Rocco Scotellaro comme dans la première partie du roman autobiographique, *L'uva puttanella* et dans les poèmes, notamment dans *La benedizione del padre*⁴⁰⁶ (1948), dans *Al padre*⁴⁰⁷ (1952), et dans *Padre mio*⁴⁰⁸ (1952). L'incipit de ce poème rappelle le *Pater noster* des évangiles. Rocco Scotellaro avait une bonne connaissance des textes bibliques. Il avait étudié, enfant, au collège des frères capucins à Sicignano degli Alburni. Sa vision politique a été influencée aussi par la lecture de la Bible. Son socialisme est fondé sur l'utopie de Gioacchino da Fiore et influencé par le rigorisme éthique de Girolamo Savonarola⁴⁰⁹. Après sa

⁴⁰⁵ Silvia De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰⁶ Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 34. « Oggi fanno sei anni / che tu m'hai lasciato, padre mio ».

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 129. « Tu a Patterson, ti vedo, alla mia età / soffrivi la vanità del sacrificio / proprio come me ora, e te ne tornasti. / Comprasti però la vigna e sopraelevasti una casa / e avesti bottega e comando ».

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 143. « Padre mio che sei nel fuoco, / che brulica al focolare, come eri / una sera di Dicembre a predire / le avventure dei figli / dai capricci che facevamo ».

⁴⁰⁹ Maria Teresa Langerano, *op. cit.*, p. 18. Gioacchino da Fiore (Celico 1145-San Giovanni in Fiore 1202), était un moine, un prophète et un exégète. Il a fondé l'ordre *Florense* à San Giovanni in Fiore, avec le soutien d'Henri VI de Hohenstaufen et de sa femme Coutances d'Hauteville. Dans l'œuvre *Concordia* et dans le *Tractatus super novi et veteri Testamenti* à travers un langage riche d'échos bibliques, il attaque la Nouvelle Babylone qui ne s'identifie plus à la Rome des Papes mais à l'empire des *Svevi* qui tient en prison l'Eglise, la nouvelle Jérusalem. Dans un élan visionnaire, il imagine l'arrivée d'un nouvel âge. Selon Gioacchino da Fiore, à chaque personne de la trinité correspond un âge historique différent. Au Père correspond l'âge avant l'arrivée de Jésus,

désillusion et la déception politique de 1950, Rocco Scotellaro trouve refuge dans la mémoire de son père. Dans le poème *Mio padre*, il reconstruit cette figure importante et évoque son travail de cordonnier, sa révolte et d'autres moments de la vie de son père jusqu'à sa mort :

Mio padre misurava il piede destro
vendeva le scarpe fatte da maestro
nelle fiere piene di polvere [...]
Era steso con la faccia stravolta,
gli era rimasta nella gola la parola della rivolta⁴¹⁰

Pour Amelia, Carlo Rosselli est une figure fondamentale qu'elle a cherché à reconstruire à travers la lecture de ses livres, dans les bibliothèques de Florence, dès son arrivée en Italie, en 1946⁴¹¹. Son père est une figure chargée de grandes valeurs éthiques et politiques qu'elle alimente par le truchement de la mémoire.

Rocco Scotellaro a lu les œuvres de Carlo Rosselli et a apprécié son

(ancien Testament) ; au Fils correspond l'âge du Christ (nouveau Testament) ; au Saint Esprit correspond l'âge à venir, l'âge de l'Esprit. Ce dernier sera l'âge de la *suprema libertas*, de la charité parfaite, d'une grande spiritualité. L'ordre religieux-guide sera un ordre parfait où il y aura des laïques, des religieux ; une Église de ce type (parfaite) peut bien attendre l'Antéchrist et le jugement dernier. Sur la figure de Gioacchino da Fiore voir Giorgio Petrocchi, *La letteratura religiosa* in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, (éds), *Storia della Letteratura italiana*, Vol. I, Milano, Garzanti, 1965.

Girolamo Savonarola, (Ferrara 1452-Firenze 1498), a d'abord choisi de mener une vie claustrale dans le couvent de San Domenico à Bologne. Par la suite, à Florence, ce prédicateur des prophéties de la bible, mène une âpre prédication contre la hiérarchie ecclésiastique. Cf., *Istituto dell'Encyclopédie Italiana*, fondata da Giovanni Treccani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1970, vol. V, p. 380-381 et vol. X, p. 865-866.

⁴¹⁰Rocco Scotellaro, *Mio padre* (1948) in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 36-37. [Mon père mesurait le pied droit / il vendait les chaussures faites de main de maître / dans les foires pleine de poussière [...] / Il était étendu le visage altéré, / dans la gorge lui était resté le mot de la révolte]. (Notre traduction).

⁴¹¹Giacinto Spagnoletti, « Intervista ad Amelia Rosselli », in *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 163. Voir aussi Alessandra Gannitelli, *Amelia e Rocco tra poesia e tormento*, op. cit., 2015.

« révisionnisme socialiste » qui n'entre pas en conflit avec le libéralisme mais qui apparaît comme une évolution logique du socialisme dans le respect de la liberté individuelle et collective, en vue de l'émancipation de l'homme⁴¹². Carlo Rosselli est, pour Rocco Scotellaro, un véritable idéal politique.

La mère de Rocco est présente aussi dans quelques poèmes et dans *L'uva puttarella*. La dernière biographie de l'enquête *Contadini del Sud* est celle de Francesca Armento, sa mère, la « scrivana » des analphabètes du quartier où Rocco Scotellaro a passé son enfance. Francesca Armento est, pour Rocco, l'exemple d'une mère travailleuse qui a élevé ses enfants dans son atelier de couturière, comme on peut le lire dans le poème *A una madre*.

Come vuoi bene a una madre
che ti cresce nel pianto
sotto la ruota violenta della Singer
intenta ai corredi nuziali
e a rifinire le tomaie alte
delle donne contadine ?⁴¹³

Une mère qui a perdu la foi « en dieu », après la mort de son mari et le départ de ses enfants.

Come hai potuto, mia madre, durare
gli anni alla cenere del focolare,
alla finestra non ti affacci più, mai.
E perdi le foglie, il marito, e i figli lontani,
e la fede in dio t'è caduta dalle mani,
la casa è tua ora che te ne vai⁴¹⁴.

Rocco Scotellaro écrit, avant sa mort, ces derniers vers consacrés à Francesca

⁴¹² Maria Teresa Langerano, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹³ Rocco Scotellaro, *A mia madre* (1948) in *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 33. [Comment aimes-tu une mère / qui t'élèves dans les pleurs / sous la roue violente de la Singer /occupée par les trousseaux nuptiaux /et à affiner les hautes empeignes / des femmes paysannes ?]

⁴¹⁴ *Casa* (1950) in *Ibid.*, p. 109. [Comment as-tu pu, ma mère, durer / les années à la cendre du foyer, / à la fenêtre ne te penches, jamais / Et tu perds les feuilles, ton mari, et les enfants lointains/ et la foi en dieu t'est tombée des mains, / la maison est tienne à présent que tu t'en vas].

Armento, peut-être déçu du rapport affectif avec Amelia Rosselli qui est évanescant et non complètement stable : « Mamma, tu sola sei vera. / E non muori perché sei sicura⁴¹⁵ ».

Quant à Amelia Rosselli, son rapport avec sa mère, Marion Cave, a été caractérisé par une grande difficulté à exprimer ses sentiments, jusqu'au ressentiment éprouvé par Amelia qui a reproché à sa mère son absence physique et affective. Ce rapport complexe est analysé dans la prose en anglais, *My Clothes to the Wind* (1952) dans les *Primi Scritti*. On reviendra sur ce texte dans la prochaine partie.

Rocco Scotellaro écrit dans ses carnets : « Quando morì la madre le andarono in bocca le parole della lingua dell'adolescenza “les choses vont changer”⁴¹⁶ » ; il note que le rapport entre la mère et sa fille était fondé sur l'incompréhension. Il est possible que Rocco ait aidé Amelia à reconsiderer et à réévaluer le rapport avec sa mère et le respect dû à sa mémoire. Il appellera Amelia du prénom de sa mère et Amelia signera des lettres, l'article *Armonia di gravitazione* (1950), l'essai musical *La serie degli armonici* (1954) et l'écrit technique *Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento* (1954) avec le prénom Marion.

Dans l'essai « Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath⁴¹⁷ », en 1991, Amelia Rosselli met en discussion la thèse de Rossana Rossanda, selon laquelle entre Sylvia Plath et sa mère Aurelia Shober, il y a eu un rapport très conflictuel et destructeur qui a poussé au suicide Sylvia Plath en 1963. Amelia Rosselli montre qu'Aurelia Shober n'est pas responsable de la mort suicidaire de sa fille. Selon elle, il convient de considérer le traumatisme causé par la mort prématurée du père de Sylvia, âgée alors de 9 ans. La poétesse américaine ne trouve pas une figure de substitution. Ce traumatisme de l'enfance débouche dans l'hospitalisation en psychiatrie et dans l'expérience de l'électrochoc. Amelia Rosselli pense que les lettres de Sylvia Plath et sa biographie dénoncent symboliquement la mère mais que la vraie accusée est la société « terapeuticamente ignorante e meccanicistica⁴¹⁸ ».

⁴¹⁵ *Tu sola sei vera*, 13 décembre 1953 in *Ibid.*, p. 150.

⁴¹⁶ Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro, *Marion e Rocco*, *op. cit.*, p. 257.

⁴¹⁷ Amelia Rosselli, « Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath » in *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 178-179.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.179.

Mais cette lecture est aussi pour Amelia Rosselli une façon de revoir et de réévaluer le rapport à la mère.

Quoi qu'il en soit, le dialogue avec les parents défunts est un élément thématique commun dans la poésie des deux amis. Pour Amelia Rosselli, ce rapport sera toujours tourmenté jusqu'à devenir ravageur comme dans le « Dialogo coi morti » du recueil *Documento*.

Scendete, e scendete ancora-e infilate
nella vostra banale gioia il significare
d'una vita che ballonzola rattristata
dalla piena potenza del male degli
altri e del mio - il non sapere difendermi
da ottusa voglia. [...]
Voce in capitolo non ebbero le sagge
mani: vi incontrai per poi farmi ostinatamente
massacrare da voi⁴¹⁹

Descendez, et descendez encore – et enfilez
dans votre joie banale la signification
d'une vie qui sautille attristée
de la pleine puissance du mal des
autres et du mien – ne pas savoir me défendre
des envies obtuses. [...]
Voix au chapitre n'eurent pas les mains sages :
je vous renconterai pour après me faire obstinément
massacrer par vous⁴²⁰

En revanche, le rapport de Rocco Scotellaro avec ses morts est fondé sur la joie et la sérénité comme le montre le poème, *Pace con i miei morti* :

Allora so condiscendere
alle voci serene dei morti
che fecero la casa dove abito.
[...] Sono in pace con i miei morti,
non voglio dormire ma cantare⁴²¹

⁴¹⁹Ead., *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 487.

⁴²⁰Ead., *Document*, op. cit., traduit par Rodolphe Gauthier, p. 59.

⁴²¹Rocco Scotellaro, *Pace con i miei morti* (1949) in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 68. [Alors je sais condescendre / aux voix sereines des morts / qui firent la maison que j'habite. / [...] Je suis en paix avec mes morts, / dormir ne veux mais chanter]. (Notre traduction).

Dans la dernière production poétique de Rocco Scotellaro, la défaite personnelle est l'équivalent de la défaite de son peuple. Il y a une vision négative de la terre, sans futur pour ses enfants. Le peuple émigre. C'est un exode dramatique, une diaspora, vers une nouvelle servitude. La forme et le contenu du poème, *Salmo alla casa e agli emigranti*, sont celles d'un texte biblique, d'un psaume :

Mi uccidono, mi arrestano, morirò di fame, affogato
perché vento e polvere, sotto il filo della porta, ardono la gola ;
[...] Ve ne andate anche voi, padri della terra, e lasciate
il filo della porta più nero del nero fumo⁴²², (7 novembre 1952).

Une autre allusion à l'ancien Testament est présente dans *L'uva puttanella*. Rocco, adolescent, chante à l'église une *lamentatio funebris* du prophète Jérémie ; c'est le vendredi Saint, le jour de la passion du Christ. « *Quomodo sedet sola civitas plena populo : facta est quasi vidua domina gentium ... Viae Sion lugent*⁴²³ ». Pendant la *lamentatio*, l'adolescent qu'il est, se demande qui est Jérémie, pourquoi on chante encore ses *lamentationes* et pourquoi on parle de la ville veuve et des rues de Sion qui pleurent. Il se pose « *tutte queste domande in quel silenzio*⁴²⁴ ».

Amelia Rosselli, dans le dernier poème du recueil *Variations de guerre*, utilisera aussi le langage biblique, peut-être influencée par la *lamentatio* de Jérémie.

⁴²² Id., *Tutte le poesie*, op. cit., p. 140. Ils me tuent, ils m'arrêtent, je mourrai de faim, noyé/ parce que le vent et la poussière, sous le fil de la porte, brûlent la gorge [...] Vous partez vous aussi, pères de la terre et laissez le fil de la porte plus noir que la noir fumée.

⁴²³ Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella, Contadini del Sud*, op. cit., p. 26. « Quoi ! Elle est assise à l'écart, la Ville populeuse ! Elle est devenue comme une veuve, la grande parmi les Nations [...] Elle passe des nuits à pleurer et les larmes couvrent ses joues ». Voir : Jérémie, *Lamentations*, élégie I^e, 1-2, traduction de la Société biblique française in *Ancien Testament*, traduction œcuménique de la Bible, édition intégrale, Paris, Les éditions du Cerf, Les Bergères et les Mages, [1975], 1984 , p. 1637. « La ville sans amour. / Comment / Elle habite à l'écart / la ville qui comptait un peuple nombreux ! / Elle se trouve comme veuve / Elle qui comptait parmi les nations / princesse parmi les provinces / elle est bonne pour le bagne. / Elle pleure et pleure dans la nuit / des larmes plein les joues ; / pour elle pleure le consolateur / parmi tous les amants / Tous ses compagnons la trahissent / ils deviennent ses ennemis ».

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 27

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il
mondo è vedovo se tu non muori !⁴²⁵

Le monde entier est veuf s'il est vrai que tu marches encore
le monde entier est veuf s'il est vrai ! Le monde entier
est s'il vrai que tu marches encore, le monde
entier est veuf si tu ne meurs pas !⁴²⁶

Dans ce poème, basé sur la répétition et la variation d'un élément fondamental, *Tutto il mondo è*⁴²⁷ avec une propagation de séries ; non seulement la ville (Jérusalem) est veuve, comme dans la *lamentatio* du prophète Jérémie mais, à travers une hyperbole, le monde entier devient veuf. Des influences de la Bible sont présentes aussi dans *Le Chinois à Rome* (1955), et dans le premier poème de *Variazioni belliche*, section *Poesie* (1959), où la

...Città vuota, città piena, città
che blandisci i dolori per
lo più fantastici dei sensi, ti siedi⁴²⁸ ...

...Ville vide, ville pleine, ville
Qui berce les douleurs pour
La plupart fantastiques des sens, tu t'assieds⁴²⁹

pourrait faire penser à la Babylone de l'Apocalypse⁴³⁰.

Une autre affinité entre Amelia et Rocco est un certain idéalisme communiste. Le

⁴²⁵ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 333.

⁴²⁶ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 189.

⁴²⁷ Florinda Fusco, op. cit., p. 74-75,

⁴²⁸ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 163.

⁴²⁹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 19.

⁴³⁰ Ces réflexions sur l'influx de l'Apocalypse dans le poème « Roberto chiama la mamma, trastullantesi nel canapè » in Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, p. 163, sont le fruit d'une passionnante discussion avec le chercheur Emilio Sciarrino, connu à l'Université de Caen, pendant le première semestre de l'année académique 2016-2017, au Département d'études italiennes.

jour où elle exprime à son ami son intention de s'inscrire au PCI, Rocco comprend le désir d'Amelia de s'occuper des autres mais il est aussi très critique sur son projet. Il reconnaît dans ce désir d'Amelia l'élan d'engagement que lui-même a éprouvé dans les années quarante mais il doute des partis traditionnels, y compris le PSI et le PCI. Amelia cherche dans le parti un refuge et l'appartenance à un groupe, au sein d'une famille d'adoption. Rocco écrit dans ses carnets : « Una tessera non si prende, in ogni caso, per disperazione, ma per entusiasmo⁴³¹ ».

Ernst Bernhard partageait cet avis, comme nous l'avons dit. Il craignait qu'Amelia Rosselli, à travers l'inscription au PCI, ne fût à la recherche d'une figure de substitution du père. Le choix avait des implications psychiques.

« Scherzetti per M. » ; « Marion à Rocco » ; « A M. » ; « Il dolore » ; L'intérêt commun pour la poésie de T.S. Eliot et d'Arthur Rimbaud.

Rocco Scotellaro écrit « Scherzetti per M. », en 1950-1951.

Hai già vita abbastanza
Tu spina e tu rosa:
Si sfronda e si fidanza
per te ogni cosa.

Sono sulla tua traccia
Non c'è anima viva
Onda alla deriva
Cane di caccia.

Gli uccelli si somigliano
Gli uccelli non hanno un nome
E tu sei questo cielo
Sempre e mai mia⁴³².

⁴³¹ Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro, *Marion e Rocco*, *op. cit.*, p. 261.

⁴³² Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie 1940-1953*, *op. cit.*, p. 266. [Tu as déjà assez de vies / toi épine et toi rose : pour toi chaque chose s'élague et se fiance / Je suis sur la trace / il n'est âme qui vive / vague à la dérive/ chien de chasse / Les oiseaux se rassemblent / les oiseaux n'ont pas de nom / et tu es ce ciel / toujours et jamais mienne].

C'est un poème formé de trois quatrains. La première strophe est à rimes alternées, selon le schéma ABAB ; la deuxième strophe a une rime plate au milieu, selon le schéma CDDC ; la troisième strophe présente une assonance des vers 1-3 et une consonance des vers 2-4. Dans la première strophe, on note une métamorphose de l'humain en végétal : « Tu spina e tu rosa ».

Marion-Amelia est présente dans l'âme de Rocco. Il l'a intériorisée mais elle est devenue une fleur épineuse qui peut provoquer des douleurs.

Dans la deuxième strophe, on note une métamorphose de l'humain au monde animal. Rocco est sur les traces d'Amelia comme un chien de chasse, « Cane di caccia ».

Dans la troisième strophe, Amelia revêt la forme d'un ciel riche d'oiseaux libres, tous ressemblants entre eux et tous anonymes, avec une anastrophe (la répétition du mot « Gli uccelli ») aux vers 1/2. Amelia est évanescante, fugace et imprenable comme le ciel. Ces vers font penser à la composition poétique de Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima* ou à d'autres vers des rimeurs siciliens qui évoluaient à Palerme, à la cour de Frédéric II⁴³³.

« Marion a Rocco » est le premier poème en langue italienne écrit par Amelia et absent du recueil *Primi Scritti (1952-1963)*. Il se trouve dans la correspondance d'Amelia Rosselli et de Rocco Scotellaro, étudiée par Franco Vitelli et publiée sur la revue *Lo straniero*, 13/14 (2001).

Marion a Rocco :
Mia sterile bocca
con tue recitative non configura
e tu capra

⁴³³Voir le « Contrasto » de Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, in Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, Valentina Tinacci, (éds), *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 1, tomo primo, Palermo, Palumbo, p. 150. Dans cette composition, en strophes de 5 vers (les premiers trois alexandrines, les deux suivants endécasyllabes), la rose est la métaphore de la féminité et de l'amour. Voir aussi Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, ballade avec un schéma et un langage archaïques ; Lapo Gianni, *Questa rosa novella*, ballade *mezzana* in Gianfranco Contini, (éd.), *Poeti del Dolce Stil Novo*, Milano, 1991, (2001), p. 55 et p. 155.

ed io vaccka
com'è chiara l'aria
ma le brune capre
non pascolano con vacche color osso⁴³⁴.

Ce texte poétique est-il écrit en réponse au poème « Scherzetti per M. » de Rocco Scotellaro ? Peut-on parler d'un jeu poétique entre les deux amis ? On pourrait le dater entre l'année 1951 et l'année 1952, bien sûr avant la mort de Rocco Scotellaro (1953). Dans ce poème Marion-Amelia est sans parole, sa bouche est improductive car il y a une dissonance avec les vers (et les sentiments ?) de Rocco. L'amour de Rocco pour Amelia n'est pas réciproque. On assiste à une métamorphose de l'humain vers le monde animal et Rocco est identifié avec une chèvre « tu capra » ; Amelia, en revanche, s'identifie avec une vache « io vaccka ». C'est un moment d'identification zoanthropique. Mais les vaches blanches ne se mélangent pas avec les chèvres brunes.

Sur le problème de la métamorphose, il est important de noter qu'au cours de ses explorations ethnomusicologiques, dans le Sud de l'Italie, Diego Carpitella avait observé que « durant la phase au sol de la tarentelle liturgique du tarentisme le moment de l'identification zoanthropique revécue se manifeste symboliquement par le raccourcissement des jambes, la rotation du corps avec la tête formant pivot, le rampement sur le dos, la déambulation sur les genoux ou à quatre pattes⁴³⁵ ». Dès lors, Amelia pourrait avoir subi l'influence des observations et des études effectuées lors de ces recherches).

Les cinq premiers vers de la composition sont caractérisés par une assonance de la voyelle « a », *bocca, configura, capra, vaccka, aria*. Dans les derniers vers, 7 et 8, on note un effet phonique particulier par la répétition, dans les vers, des voyelles « e » et « o », qui produisent une dilatation du son à la fin du poème. Les couleurs en opposition sont le noir et le blanc. Le mot *recitative* (à la place de *recitativi*), dérivé du langage musical, est, peut-être, une erreur volontaire (désinence du latin ?). La

⁴³⁴ Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro, *Marion e Rocco*, op. cit., p. 261-262. [Ma bouche stérile / avec tes récitatifs ne s'harmonise pas / et toi chèvre / et moi vache / comme est claire l'air / mais les bonnes chèvres / ne paissent pas avec les vaches couleur os]. (Notre traduction).

⁴³⁵ Diego Carpitella, « L'exorcisme chorégrapho-musical du tarentisme » in Ernesto de Martino, *La terre du remords*, op. cit., p. 458.

double nature (humaine et animale) d'Amelia et de Rocco peut être liée à la magie du monde paysan, dans le cadre d'une nature panique. Pan, le dieu des vaches et des chèvres, avait des pattes de chèvre et de petites cornes sur la tête. Il jouait de la flûte⁴³⁶. Le poème pourrait faire allusion aux recherches d'ethnomusicologie, effectuées par Amelia en Basilicate, après la rencontre avec Rocco Scotellaro. On observe déjà le caractère énigmatique de la poésie d'Amelia ; elle utilise des images ambiguës qui peuvent être des figures archétypiques, dérivées de l'inconscient ou des figures du monde classique et mystérieux. Le tout n'est pas dépourvu d'une certaine ironie.

En 1952, Rocco écrit pour Marion-Amelia un poème de six vers « Il dolore ».

a M.R.

Mia carissima adorabile sorella,
io farei volentieri come te
di ogni libro un vangelo,
di ogni suono la pagella d'amore.
Io sono innamorato del tuo dolore
per ogni cosa che poi trovi sbagliata⁴³⁷.

Dans ce poème les vers 4-5 ont une rime parfaite « amore », « dolore ». On trouve une anastrophe au début des vers 4, (répétition « di ogni »).

Rocco manifeste un grand amour mêlé de compassion à l'endroit de Marion-Amelia, définie « sœur », en raison du sentiment fraternel existant entre eux et de la communauté d'intérêts. Comme lui, Amelia aime la lecture et la musicalité du vers. Il veut se charger des angoisses et de la dimension douloureuse de la vie d'Amelia, fruit d'une perception de l'injustice sociale. Elle est à la recherche d'un ordre moral qui est absent de la société contemporaine et de sa vie sans harmonie. Rocco Scotellaro a dévoilé dans ces vers l'univers existentiel et poétique d'Amelia Rosselli, fondé sur la douleur et la dissonance.

⁴³⁶Maria Teresa Langerano, *op. cit.*, p. 60.

⁴³⁷Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, *op.cit.*, p. 137. [Ma très chère adorable sœur / je ferai volontiers comme toi / de tout livre un évangile, / de tout son le livret d'amour. / Et moi je suis après de ta douleur / pour toute chose que tu trouves à la fin erronée]. (Notre traduction)

En 1952-1953, Rocco consacre un autre poème à Amelia.

A M.

Vedere e rivedere.

La fretta, la corsa : Lascia che guardi ancora questo posto.

Correndo lontano, c'è la delusione di trovarsi

soli. E tornando indietro si trovano le cose non

mosse, rifiorite o morte.

Non ti farai un giardino, se non ti fermi a tempo

come pietra che non posa, non piglia ceppo⁴³⁸.

(1952-1953).

L'incipit est caractérisé par deux verbes à l'infinitif « vedere e rivedere ». Ce début permet de restituer l'action dynamique. Amelia est toujours pressée et en fuite permanente. Rocco fait noter à Marion-Amelia, dans les deux derniers vers, que la fuite alimente la solitude et que l'instabilité ne contribue guère à l'enracinement.

« Non ti farai un giardino, se non ti fermi a tempo ». L'explicit du poème pourrait être la transcription d'un dicton populaire. « Pietra che non posa non prende ceppo », « pierre qui roule n'amasse pas mousse ».

Le rapport sentimental entre Rocco et Amelia est complexe. Rocco éprouve une attirance pour Amelia et pour son caractère déterminé ; il est fasciné par la femme qui accomplit un travail intellectuel plutôt que manuel.

À la différence des femmes du monde paysan, Amelia a un comportement sans aucune forme de subordination. Rocco est à la recherche d'une femme dominante et il nourrit pour Amelia une forme d'admiration et de subordination. Il compare la figure d'Amelia à celles des saints. Il est presque tenté de se mettre à genoux face à elle comme on le ferait face à une figure sacrée, à Notre-Dame, à Jésus Christ ; en même temps il est conscient de ne pas avoir l'amour d'Amelia.

Intanto lei nel suo splendore pare che abbia gli occhi in alto, in alto. Sorride da

⁴³⁸*Ibid.*, p. 281. [Voir et revoir. / La hâte, la course : laissez-moi regarder encore ce lieu. / En courant au loin, il y a la désillusion de se retrouver / seul. Et retournant on trouve les choses non / mues, refleuries et mortes. / Tu ne te feras pas un jardin, si tu ne t'arrête à temps / comme pierre qui roule]. (Notre traduction).

lontano, la sua voce ha un suono d'uccello che non si preoccupa d'essere ascoltato. Io sono fuori di lei⁴³⁹.

Rocco est presque détruit par elle et mis au tapis. Amelia ne s'exprime pas toujours avec enthousiasme sur les qualités de la poésie de son ami. Elle suggère à Rocco la lecture du livre *Four Quartets* de T.S. Eliot après avoir conseillé la lecture de l'œuvre de James Joyce. Amelia Rosselli écrira un texte poétique, présent dans le recueil *Variations de guerre*, où apparaît clairement l'influence de T.S. Eliot :

Perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra le mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiudono il prigioniero⁴⁴⁰.

Parce que plus jamais je n'espère retourner dans la ville des beautés
me voilà de retour en moi-même. Parce que jamais je n'espère me retrouver
moi-même, me voilà de retour entre des murs. Les murs lourds
et ignares renferment le prisonnier⁴⁴¹.

Même si le rappel à l'incipit de la ballade de Guido Cavalcanti est évident : « Perch'io spero di tornare giammai, / ballatetta, in Toscana⁴⁴² », le texte de T.S. Eliot, *Ash-Wednesday*, a le même incipit (une traduction en anglais) que la ballade de Guido Cavalcanti : « Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn⁴⁴³ ».

Amelia Rosselli récupère la traduction en anglais de la ballade de Guido Cavalcanti, effectuée par T. S. Eliot et la retraduit en italien. En somme, dans le poème « Perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze », Amelia Rosselli fait une référence indirecte à Eliot et comme ce dernier, elle utilise un thème de base avec ses variations, « Perché non spero » in Amelia Rosselli, « Because I do

⁴³⁹ Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro, *Marion e Rocco*, op. cit., p. 255. [En attendant dans sa splendeur il semble qu'elle tourne son regard vers le haut, vers le haut. Elle sourit de loin, sa voix a un son d'oiseau qui ne se préoccupe pas d'être écouté. Je suis en dehors d'elle]. (Notre traduction).

⁴⁴⁰ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit. p. 316.

⁴⁴¹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 172.

⁴⁴² Gianfranco Contini, (éd.), *Poeti del Dolce Stil Novo*, Milano, [1991], 2001.

⁴⁴³ Thomas Stearns Eliot, *Ash Wednesday*, New York, Knickerbocker Press, 1930.

not hope » in T.S. Eliot.

Dans le poème d'Amelia Rosselli, la thématique de l'exil et de la relégation est manifeste. Or, Rocco Scotellaro avait déjà eu un premier contact avec la poésie de T.S. Eliot, dans la revue « Sud », avant de recevoir la suggestion de lecture d'Amelia Rosselli. Il était sensible à la poésie des écrivains étrangers. Il aimait les Français, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud⁴⁴⁴ ; les Américains, T.S. Eliot, Walt Whitman, l'espagnol, García Lorca, l'Allemand, Rainer Maria Rilke. Il avait une bonne connaissance des classiques de l'Antiquité : Homère, Hésiode, Théocrite, Lucrèce, Catulle et Horace. Selon Rocco Scotellaro, les mots du dialecte du Sud de l'Italie étaient importants comme les restes archéologiques, présents sous la terre des colonies italiotes de la *Mégále Ellás*. C'est pourquoi il jugeait fondamentales l'étude et la connaissance des classiques grecs. Il est important de préciser le vaste horizon de la personnalité de Rocco Scotellaro avec cette double ouverture vers le monde classique et vers les littératures étrangères. La fusion de la matrice cultivée et de celle populaire dans sa production poétique, donne vie à un nouveau style, expression d'une autre civilisation⁴⁴⁵.

Amelia est enchantée et fascinée par la figure de Rocco mais l'évite. Rocco a une profonde connaissance de la personnalité d'Amelia et il a, peut-être, peur de ses sentiments.

Le poème suivant, écrit à Positano le 17 juin 1953, pourrait être le dernier texte consacré à Marion-Amelia.

ORA CHE TI HO PERDUTA

Ora che ti ho perduta come una pietra preziosa
so che non ti ho mai avuta né spina né rosa:
non stavi al fondo della cassa che sarebbe bastato
alzare panni e coperte per rivederti a posto
con pena e occhi incerti nella massa delle cose.
Ti portavo addosso con carte e matite e monete

⁴⁴⁴ Rocco Scotellaro a traduit en italien, en 1948 « Le bateau ivre » et en 1951 « Tête de faune » d'Arthur Rimbaud. Il est aussi le traducteur de quelques poèmes de Robert Louis Stevenson, d'Edgar Lee Masters et d'Edwin Arlington Robinson et des classiques grecs et romains (Mimnermo, Catulle).

⁴⁴⁵ Postface de Franco Vitelli in Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 336 et p. 344.

e sapevo di perderti ma non come pietra preziosa,
credevo che tant'acqua poteva levarmi la sete.
Ora che voglio fare?, guardare dove non c'eri
dove non sei dove non sarai coi tuoi occhi neri⁴⁴⁶.

La composition poétique présente une certaine régularité formelle. Les vers 1-2 ont une rime parfaite « preziosa », « rosa » ; les vers 9-10 de l'explicit ont une rime quasi parfaite « c'eri » « neri ». On retrouve l'épine et la rose, métaphores de l'amour et de la douleur. Toute la poésie est fondée sur le thème de la perte. Le poète est conscient de la possibilité de la perte de la femme aimée mais, au moment de la séparation, n'imaginait pas de perdre une personne si précieuse. Ne reste que lancer un regard vers le passé, le présent et le futur où il n'y a personne.

Le rapport avec Rocco et le monde qu'il représentait seront des sources d'inspiration pour la poésie d'Amelia Rosselli. Elle, la femme de culture franco-anglo-américaine croise l'homme de culture paysanne et porteur de traditions archaïques. La future poésie d'Amelia Rosselli sera caractérisée par l'innovation et l'expérimentation mais elle aura toujours présent à l'esprit la poésie politique et pratique de Rocco Scotellaro⁴⁴⁷.

En 1968, quinze ans après la mort de Rocco Scotellaro, Amelia Rosselli écrira une prose autobiographique, *Diario Ottuso* (1954-1968), retour sur la figure et l'importance de Rocco dans un moment très significatif de sa vie. Ainsi cette séquence narrative : « L'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò d'esser donna. L'uno morì, l'altra se ne pentì⁴⁴⁸ ».

⁴⁴⁶ Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, op.cit., p. 281. [A présent que je t'ai perdue comme une pierre précieuse / je sais que ne t'ai jamais eue ni épine ni rose : / tu n'étais pas au fond de la caisse dont il aurait suffi / d'enlever draps et couvertures pour te revoir à ta place / avec peine et regard incertain dans la masse des choses]. (Notre traduction).

⁴⁴⁷ Ulderico Pesce, « Contadini del Sud », in *Nuovi Argomenti*, avril-juin 2016, op. cit., p. 117-119. Le réalisateur et acteur Uldorico Pesce, en 1999, a consacré, un spectacle théâtral, *Contadini del Sud*, autour de l'amour entre Rocco et Amelia. Dans le spectacle, Amelia est diaphane, détachée du sol, Rocco est ancré à la terre.

⁴⁴⁸ Amelia Rosselli, *Diario Ottuso*, in *L'opera poetica*, op. cit., p. 839. [L'un ne fut jamais homme

C'est le signe d'une grande nostalgie pour une histoire qui aurait pu évoluer différemment. Amelia Rosselli sera comme victime d'un retour du mauvais passé, du passé qui ne fut pas choisi (le remords).

Rocco Scotellaro sera présent dans d'autres textes d'Amelia Rosselli qui seront analysés dans le chapitre suivant. Le profil qu'elle tracera de son ami sera le profil d'un maître authentique.

pleinement et l'autre refusa d'être femme. L'un mourut, l'autre s'en voulut]. Traduit par Marie-José Tramuta.

TROISIÈME PARTIE

LA MISE EN ŒUVRE

III.1 La découverte du monde littéraire de Rome

« I primi tempi a Roma, la città era per me un deserto [...] Dopo aver conosciuto Rocco, cominciai a frequentare gli ambienti artistici⁴⁴⁹ ».

« Quando è morto, qualcosa è successo e dopo i funerali mi sono chiusa in casa per quindici giorni e ho cominciato a scrivere in italiano : non ho mai capito perché, chissà, ma forse lo so anche: era morto⁴⁵⁰ ».

Au début des années cinquante, Amelia Rosselli fréquente à Rome le cousin de son père, le romancier Alberto Moravia et l'écrivaine Elsa Morante. Les rapports entre Amelia Pincherle et Alberto Moravia étaient difficiles (la tante d'Alberto Moravia reprochait à son neveu de n'avoir pas eu une position claire contre le régime fasciste après l'assassinat des cousins Carlo et Nello). Amelia Rosselli préfère le voir et connaître son œuvre. Elle éprouve le besoin instinctif de se plonger dans un milieu intellectuel. Alberto Moravia lui offre ses livres qu'elle traduit et leur lecture aurait déterminé, selon le témoignage d'Amelia Rosselli, l'envie de commencer à s'exprimer par l'écriture. En 1951, Alberto Moravia publie *Il conformista*. Ce roman est une profonde réflexion sur l'homicide des cousins, et les pages de l'assassinat dans le bois sont écrites pour eux et pour exprimer le sentiment de l'écrivain face à cette tragédie. Le personnage de Quadri évoque la figure de Carlo Rosselli et celui de Lina la figure de Nello Rosselli. Mais Lina a les mêmes caractéristiques que celles de Marion Cave, femme courageuse et obstinée.

Quadri ucciso dall'arma bianca, nel fitto del bosco ; sua moglie, invece, colpita da tre proiettili di rivoltella al margine della strada e poi trascinata, già morta, accanto al marito ; la macchina portata anch'essa nel bosco, e dissimulata tra i cespugli. Questa cura di nascondere cadaveri e automobile tra gli alberi, lontano dalla strada, aveva impedito il rinvenimento per due giorni. I giornali di sinistra davano per

⁴⁴⁹ Cité in Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op.cit, p. LXII. [« Les premiers temps à Rome, la ville était pour moi un désert [...] Après avoir connu Rocco, je me mis à fréquenter les milieux artistiques»]. Traduit par Marie-José Tramuta.

⁴⁵⁰*Ibid.*, p. LXX. [« Quand il est mort, il s'est passé quelque chose et après l'enterrement je me suis enfermée à la maison pendant quinze jours et j'ai commencé à écrire en italien : je n'ai pas compris pourquoi, qui sait, mais je le sais peut-être aussi : il était mort »]. Traduit par Marie-José Tramuta.

sicuro che i due coniugi fossero stati uccisi dai sicari appositamente venuti dall'Italia; alcuni giornali di destra arrischiavano invece, seppure in forma dubitativa, la tesi ufficiale dei giornali italiani, che fossero stati assassinati da compagni di antifascismo per dissensi riguardanti la condotta della guerra di Spagna. Marcello gettò via i giornali e prese una rivista illustrata francese. Subito lo colpì una fotografia pubblicata in seconda pagina facente parte di tutto un servizio giornalistico sul delitto. Portava la scritta: La tragedia della foresta di Gevaudan, e doveva essere stata presa al momento della scoperta o subito dopo. Vi si vedeva un sotto bosco con i tronchi degli alberi ritti e irti i rami, le chiazze più chiare del sole e a terra... i due corpi morti. Quadri era disteso supino e di lui non si vedevano che le spalle e la testa, e di questa soltanto il mento con la gola attraversata dalla riga nera di un taglio. Invece di Lina, gettata un po' di traverso sul marito, si scorgeva la persona intera⁴⁵¹.

Mais c'est surtout à travers l'amitié avec Rocco Scotellaro qu'Amelia Rosselli entre en contact avec le milieu artistique et intellectuel de la capitale. Elle fait la connaissance de Carlo Levi⁴⁵², du peintre sicilien Renato Guttuso, du poète Giovanni Giudici, du psychanalyste Bellanova et de l'éditeur Roberto Bazlen. Le contact avec

⁴⁵¹Alberto Moravia, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1965, p. 399-340. Id., *Le conformiste*, traduction de Claude Poncet, Paris, GF, Flammarion, 1985, p. 299. « Quadri tué à l'arme blanche, dans un fourré épais, sa femme, au contraire, frappée de trois balles de revolver au bord de la route, puis traînée, déjà morte, à côté de son mari ; la voiture, elle aussi amenée dans le bois et dissimulée parmi les buissons. Cette précaution d'avoir caché les cadavres et l'auto parmi les fourrés, loin de la route, n'avait permis de découvrir le crime que deux jours après. Les journaux de gauche se tenaient pour assurés que les deux époux avaient été assassinés par des sicaires venus tout exprès de l'Italie. Quelques journaux de droite se risquaient à répéter, mais dubitativement la thèse officielle des journaux italiens, c'est-à-dire que le meurtre avait été commis par des partisans antifascistes à la suite de dissensions au sujet de la conduite de la guerre en Espagne. Marcel repoussa les journaux et pris une revue française illustrée. Immédiatement ses yeux furent attirés par une photographie publiée en seconde page et faisant partie d'un reportage sur le crime. Le titre en était « la tragédie de la forêt de Gévaudan » et elle avait dû être prise au moment de la découverte ou aussitôt après. On voyait un sous-bois avec des troncs d'arbres droits et hérissés de branches, les taches claires de soleil entre les troncs et les deux morts, enfouis dans l'herbe haute, presque invisibles à la première vue, parmi ce fouillis confus de clartés et d'ombres forestières. Quadri était étendu sur le dos ; on n'apercevait de lui que les épaules et la tête, et du visage seulement le menton avec la gorge traversée par le trait noir de la blessure. Au contraire, on voyait le corps entier de Lina, jeté un peu en travers de celui de son mari ».

⁴⁵²Entre Amelia Rosselli et Carlo Levi, plus âgé qu'elle, naît une histoire sentimentale conflictuelle. La famille Rosselli est contraire à cette relation surtout en raison la différence d'âge entre les deux.

les figures de la littérature italienne du front *meridionalista*, Gaetano Salvemini, Manlio Rossi Doria, Carlo Levi, est déterminant ; ils représenteront toujours pour elle un exemple d'authenticité. Ils avaient repris le débat et le thème politique des frères Rosselli, permettant à Amelia Rosselli de prendre conscience du retard économique et social et de l'abandon du Sud de l'Italie. Elle est convaincue que la lutte pour la libération ne peut et ne doit pas s'arrêter aux seules célébrations. La liberté pour elle ne peut pas être une idée abstraite mais un projet concret à suivre selon les indications de Piero Gobetti, d'Antonio Gramsci et des frères Rosselli. Les rapports avec les artistes et les intellectuels de Rome sont compliqués. Amelia Rosselli a une culture anglo-franco-américaine et considère le milieu littéraire romain trop bourgeois ; cette dimension lui procure un sentiment d'angoisse et accroît son rejet de la bourgeoisie⁴⁵³.

En 1963, Amelia éprouve les mêmes difficultés avec les poètes de la *Neoavanguardia* littéraire italienne. Elle participe, à Palerme, à la première réunion du *Gruppo 63* et aux rendez-vous suivants mais reste éloignée de l'expérimentation poétique du groupe. À la réunion qui se tient à Mondello, non loin de Palerme, elle a la possibilité de lire ses poèmes et de se confronter à ces poètes. Elle apprécie Antonio Porta et Massimo Ferretti. En revanche, son opinion sur la poésie d'Edoardo Sanguineti est négative. Selon Amelia Rosselli, ce dernier n'avait rien créé de nouveau, en dépit de sa solide personnalité. Le groupe venait de découvrir Ezra Pound et James Joyce qu'elle avait lus et découverts beaucoup plus tôt, grâce à sa première formation « non italienne ». Dans les *Primi Scritti*, elle crée un collage de poèmes, *Palermo '63*, où elle exprime son avis sur la poésie des *Novissimi*. Elle tient leurs propositions littéraires pour machistes, anachroniques et provinciales⁴⁵⁴ (nous y reviendrons). En somme, le milieu littéraire est perçu par Amelia Rosselli, malgré sa nouveauté relative, comme inauthentique. Néanmoins, la culture est et sera pour elle un élément fondamental dans le processus de la recherche d'une appartenance et de la réappropriation d'un espace.

Amelia considère différemment Pier Paolo Pasolini, connu à travers son film de

⁴⁵³Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op.cit.*, p. LXII.

⁴⁵⁴*Ibid.*, p. XC.

1961 « *Accattone* » et rencontré personnellement chez Alberto Moravia, en 1962. A cette occasion, elle présente à Pasolini un manuscrit de ses poèmes et un glossaire privé. Elle apprécie la production de Pier Paolo Pasolini et ses recherches sur la poésie populaire qui manifestent son authenticité et son engagement politique, ce qu'elle n'a pas trouvé dans la *Neoavanguardia*.

Les années que nous avons analysées dans les pages précédentes (1946-1952) sont les années de la protohistoire d'Amelia Rosselli, avant la déflagration qui se produira au cours des années 1952-1953 avec le passage à l'écriture. Amelia Rosselli est consciente que la musique et l'art figuratif ne suffisent pas à exprimer la tragédie à la fois personnelle et historique. Comme le moment de sa préhistoire, cette nouvelle phase (la protohistoire) est aussi très importante car sont anticipés des thèmes et des situations de la parabole artistique d'Amelia Rosselli qui se manifesteront avec force et intensité à partir de la fin de 1953. Ces séquences sont fondamentales et leur mise en œuvre est déterminante pour comprendre l'œuvre poétique d'Amelia Rosselli. La formation d'Amelia lui offre les outils pour dénoncer le mal, la mort, la maladie.

Comme le conseillait Rocco Scotellaro, la poésie peut devenir une arme explosive dotée d'une valeur civile contre la douleur individuelle et collective ; une autre « caisse dynamitante ».

III.2 La déflagration et le passage à l'écriture.

Pour mieux comprendre ce moment dramatique, déterminant pour le passage à l'écriture, il est essentiel de revenir au moment de la mort de Rocco Scotellaro.

En décembre 1953, la disparition de Rocco Scotellaro, à Portici, à la suite d'un infarctus, bouleverse sa famille, ses amis (Carlo Levi, Rocco Mazzarone, Manlio Rossi-Doria, ses padri *saraceni*), l'entièvre communauté de Tricarico, les agriculteurs, les *braccianti*. Ces derniers sont incrédules, sceptiques ; ils ne croient pas à la mort de Rocco et pensent qu'il n'est pas vraiment mort et qu'il est parti aux États-Unis.

Pour eux, l'histoire de sa mort apparaît comme un véritable mensonge, ce que reprend Amelia dans la *Cantilena* : « Non è possibile, chi l'ha inventata questa bugia⁴⁵⁵ », écrit Amelia, dénonçant un mensonge inventé. Il s'agit d'un refoulement de négation de sa mort. Amelia est présente le jour de l'enterrement⁴⁵⁶.

Après avoir exorcisé la douleur de la perte, à travers la lamentation, le défunt se transforme, pour les victimes de cette perte, en une figure bénéfique. Amelia Rosselli connaît le rituel de la lamentation funèbre lucanienne. Elle a étudié, comme on sait, le phénomène grâce à sa collaboration auprès de l'ethnomusicologue Diego Carpitella et à côté des spécialistes du folklore musical du *Centro Nazionale per gli Studi di Musica Popolare*, à Rome, qui participent à une enquête de l'ethnographe Ernesto de Martino. Les recherches demartiniennes avaient commencé dès 1952, dans le quartier *Rabata* de Tricarico. La même année Ernesto de Martino avait publié les résultats partiels de cette recherche⁴⁵⁷. L'équipe avait collecté des textes des lamentations funèbres et, en 1954, elle publier a une analyse musicologique⁴⁵⁸.

Selon Ernesto de Martino, à travers le rituel archaïque de la lamentation, la personne en deuil évite la folie que peut engendrer la douleur. Le désespoir qui menace l'équilibre psychique de celui qui a perdu une personne chère et nécessaire est recomposé et mitigé grâce à la technique des pleurs. Ce *pianto antico* met en jeu une évocation libératrice. La répétition des invocations et des phrases cherche à diluer la douleur dans le temps et, par la proximité de la mort, la lamentation exorcise son pouvoir.

En somme, ce rituel archaïque de la lamentation, encore présent dans la population rurale du Sud de l'Italie et préservé par la tradition, est une forme dérivée des pleurs du monde antique, rituel préchrétien⁴⁵⁹ des pays de la Méditerranée

⁴⁵⁵ Amelia Rosselli, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti (1952-1963)*, in *Le poesie*, op.cit., p. 518.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 524. L'ami Rocco est « vestito di perla ».

⁴⁵⁷ Voir l'article d'Ernesto de Martino, « Amore e morte nei canti dei braccianti lucani », publié dans la revue *Vie nuove*.

⁴⁵⁸ Un « Rapporto etnografico sul lamento funebre lucano » est publié dans la revue *Società*.

⁴⁵⁹ Le rituel païen de la lamentation funèbre sera refusé par le christianisme qui inaugure le thème culturel du *Christus qui vincit* sur la mort. Cette institution culturelle est considérée par le christianisme antithétique à l'idéologie de la mort des chrétiens. Les morts sont considérés par eux

(Egypte, Mésopotamie, Israël, Grèce, Rome antique) qui permet de maîtriser la douleur. Il apparaît comme une résurgence de la poésie populaire⁴⁶⁰. La lamentation s'active grâce à la synergie de la parole, du chant et du mime qui tente d'exprimer l'ineffable de la condition de « la crise de la présence »⁴⁶¹.

L'absence de Rocco Scotellaro est, pour Amelia Rosselli, une nouvelle privation affective et physique, un nouveau traumatisme de la perte. Si elle n'est pas capable d'enterrer, en elle, le cadavre de Rocco, celui-ci peut devenir un nouveau fantôme comme les cadavres et les spectres de Carlo Rosselli et de Marion Cave⁴⁶².

Elle essaie d'exorciser la mort, en écrivant une lamentation funèbre. Elle s'en remet, dès lors, à la tradition lucanienne de la lamentation, comme un nouvel hommage à Rocco et recourt pour cela à l'écriture politique avec l'arme de l'écriture poétique. Elle écrit des poèmes pour Rocco dans la langue de son ami qui est aussi la langue d'un autre grand absent, son père Carlo. Amelia est bouleversée, inspirée⁴⁶³. Ce deuil provoque en elle une étrange créativité. Les lamentations qu'elle a écoutées sur le terrain et qu'elle écoute le jour de l'enterrement de Rocco ont une ligne mélodique et chaque vers de la complainte est comme une cantilène.

Il terzo vincolo tradizionale della lamentazione è dato dal tema melodico, cioè dalla linea melodica con cui ciascun versetto è cantilenato, e dalla strofa melodica nel suo complesso⁴⁶⁴.

comme des dormants, en attente du réveil. Sur ce sujet voir Ernesto de Martino, « Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano », *Nuovi Argomenti*, gennaio-febbraio, 1955, p-1-33.

⁴⁶⁰ Claudio Barbat, Gianfranco Mingozi, Annabella Rossi, *Lucania, documentario storico : « Sud e Magia »*. *Un Film ricordo di Ernesto de Martino*, 1978, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 25 janvier 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=sA9nNrfqog0>

⁴⁶¹ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, (1975), 2008, p. 55-103.

⁴⁶² Chiara Carpita, «Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op.cit*, p. 1399.

⁴⁶³ Maria Teresa Langerano, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁶⁴ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale, op. cit.*, p. 90. [Le troisième mouvement traditionnel de la lamentation est donné par le thème mélodique, c'est-à-dire la ligne mélodique par laquelle chaque verset est psalmodié, et par la strophe mélodique dans sa totalité]. (Traduit par Marie-José Tramuta).

Sur cette mélodie on chante des vers avec des variations.

Dei lamenti cantati è riportata costantemente la melodia (talora registrata fonograficamente), cioè la linea melodica su cui si canta un verso e le variazioni relative⁴⁶⁵.

Ces premiers poèmes en langue italienne, écrits en décembre 1953, constituent sa lamentation funèbre à l'intention de Rocco Scotellaro. Ils seront publiés, en 1968, sur la revue *Galleria* par l'éditeur Sciascia de Caltanissetta. En 1980, ils conflueront, sous le titre significatif de *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)* 1953, dans le recueil *Primi Scritti (1952-1963)*, publié par la maison d'édition Guanda, grâce à Giovanni Raboni.

III. 3 *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro) 1953. Entre poésie et anthropologie culturelle.*

La *Cantilena* est un ensemble de 28 poèmes brefs⁴⁶⁶. Dans une lettre écrite à son frère John (4 décembre 1953), comme l'a relevé Chiara Carpita, Amelia Rosselli parle de « many short poems », définis par elle, « a kind of cineseria, a compound of modern styles ». Selon la philologue, le mot « cineseria », fait allusion aux influences de l'imagisme de Ezra Pound et de l'*Yi King*. Dans leur aspect formel, les poèmes

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 66. [La mélodie des lamentations chantées est constamment rapportée (et parfois enregistrée), à savoir la ligne mélodique sur laquelle on chante un vers et les variations correspondantes]. (Traduit par Marie-José Tramuta).

⁴⁶⁶ Dans l'édition de *Primi Scritti* du 1980, on trouve dans la *Cantilena*, 27 compositions. La 28^{ème} est présente dans le *meridiano* Mondadori de 2012, grâce à une découverte d'archive de Chiara Carpita. Amelia Rosselli, dans une lettre envoyée à Armando Marchi, en vue d'une 2^{ème} édition des *Primi Scritti*, en 1987, écrit : « Aggiungo per b) ossia “Cantilena” una 28^{esima} poesia che però avevo lasciato fuori la prima edizione, forse, si può inserire ? ». De toute façon, Amelia Rosselli est revenue plusieurs fois sur les textes du recueil *Primi Scritti* et ces textes ne sont pas toujours fermés et définitifs.

sont caractérisés par la *brevitas*, une économie de mots et un traitement direct de l'objet poétique, dans le respect des normes imagistes fixées par Ezra Pound⁴⁶⁷. Nous reviendrons sur cette lettre après une digression sur le groupe des Imagistes.

La rupture imagiste.

Le petit nombre de règles énoncées par les *Imagistes* et qu'ils n'avaient pas publiées, sont décrits par F.S. Flint et par Ezra Pound dans un ensemble d'essais et de notes sous le titre de « Rétrospective » dans *Pavannes et Divisions* (1918), et sous le titre « Quelques Commandements » dans la revue littéraire *Poetry* I, 6 (mars 1913), fondée à Chicago par la critique d'art Harriet Monroe, en 1912. Ces documents sont les premiers textes théoriques sur l'Imagisme. Le texte *Quelques Commandements* est présenté par Ezra Pound comme une « TABLE DE COMMANDEMENT pour les apprentis versificateurs⁴⁶⁸ ». Les règles du groupe sont les suivantes :

1. Traitement direct de « l'objet », qu'il soit subjectif ou objectif.
2. Refus absolu de tout mot ne contribuant pas à la présentation.
3. Quant au rythme : composition suivant la séquence de la phrase musicale, et non du métronome⁴⁶⁹.

Ces trois points sont le fruit d'un accord formulé, en 1912, par la poétesse de la Pennsylvania H.D. (Hilda Doolittle), par le poète de Portsmouth, (Grande-Bretagne), Richard Aldington, son futur mari et par Ezra Pound. « Au printemps ou dans les premiers jours de l'été 1912, H.D., Richard Aldington et moi-même nous jugeâmes en accord sur les trois points⁴⁷⁰ »...

⁴⁶⁷Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1400.

⁴⁶⁸Ezra Pound, « Quelques Commandements » (« A Few Dounts by an Imagiste »), *Poetry* I, 6 (mars 1913), cité dans Nancy Blake (éd.), *Ezra Pound et l'imagisme, poèmes et documents*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1979, p. 101.

⁴⁶⁹F.S. Flint, « Imagisme », dans *Poetry*, mars 1913, extrait cité dans Nancy Blake (éd.), *Ezra Pound et l'imagisme, poèmes et documents op. cit.*, p. 98. Traduction de Jaques Darras.

⁴⁷⁰Ezra Pound, « Rétrospective », dans *Pavannes et Divisions* (1918), cité dans Nancy Blake (éd.), *Ezra Pound et l'imagisme, poèmes et documents op. cit.*, p. 100. Traduction de Jacques Darras.

Le mot « imagisme » apparaît pour la première fois dans *Ripostes* d’Ezra Pound, qui contient en appendice « L’œuvre poétique complète » de T.E. Hulme, c'est-à-dire cinq courts poèmes. En mars 1914, est publiée la première anthologie imagiste, *Des Imagistes*, composée par Ezra Pound. On y trouve des poèmes de Pound, Aldington, H.D., Flint, W.C. Williams, Joyce (« I Hear An Army ») et d’autres poètes.

T.S. Eliot a considéré l’Imagisme comme le commencement de la littérature moderne dans la littérature de langue anglaise. Selon lui, le point de repère convenu comme « point de départ de la poésie moderne est le groupe dénommé "Imagistes" à Londres vers les années 1910⁴⁷¹ ». D’autres critiques ont considéré l’Imagisme comme un mouvement nécessaire pour débarrasser la poésie des scories du XIX^e siècle. F.S. Flint a déclaré dans l’écrit *Les Imagistes* (1913) que ces poètes étaient contemporains des post-impressionnistes et des futuristes, avec une idée commune mais vague d’une réforme de l’écriture poétique⁴⁷². Ezra Pound a été l’instigateur, l’inventeur et le chef de file de ce mouvement de révision de la rhétorique, caractérisé aussi par un refus des outrances victoriennes comme d’autres mouvements de rupture⁴⁷³. Les Imagistes seront une communauté introductory à toute la poésie future⁴⁷⁴.

Retour à la lettre d’Amelia Rosselli à son frère datée du mois de décembre 1953.

La datation de cette lettre à John Rosselli (4 décembre 1953) avant la mort de Rocco Scotellaro (15 décembre 1953), nous oblige à remarquer que toutes les 28 compositions qui forment la *Cantilena*, n’ont pas été écrites après la mort de l’ami Rocco. Mais on pourrait imaginer qu’Amelia, dans cette lettre, parle d’autres poèmes (peut-être, perdus ?) de son adolescence poétique.

⁴⁷¹ T.S. Eliot, «American Literature and American Language», in *To Criticize the Critic*, London, Faber & Faber, 1965.

⁴⁷² Gérard-Georges Lemaire, « La rupture imagiste », dans Nancy Blake (éd.), *Ezra Pound et l’imagisme, poèmes et documents*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1979, p. 16.

⁴⁷³ *Ibid.*, p., 18.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p., 21.

Toutefois, il est plus probable que les brefs poèmes de la *Cantilena* surtout aient subi l'influence de la poésie épigrammatique de Rocco Scotellaro. Amelia parlait d'une influence gréco-latine dans sa poésie⁴⁷⁵. Les paysages et les atmosphères créées dans la *Cantilena* sont celles de la Basilicate, sillonnée avec Rocco et les ethnologues de l'équipe demartinienne. La structure de ce texte, en revanche, fait aussi penser à celle de la *lauda drammatica* de Iacopone da Todi, *Donna de Paradiso*, une composition qui a la structure du texte théâtral. Le texte de Iacopone da Todi est un exemple de *planctus Mariae*, la transfiguration chrétienne de la *lamentatio funebris* païenne. Au centre de la *Lauda* de Iacopone da Todi, on trouve la douleur de Marie, *Mater dolorosa*, pour la crucifixion de son fils. Le récit de la Passion du Christ devient un drame concret, cru, humain. Marie s'abandonne à une *lamentatio funebris* émouvante et l'anaphore « figlio mio⁴⁷⁶ » est répété à plusieurs reprises dans le texte. De même, au centre de *Cantilena* est présente la douleur d'Amelia et la composition 16 au cœur de cette *lamentatio* comporte des répétitions « Bello eri, bello eri⁴⁷⁷ », (nous y reviendrons). Dans *Cantilena*, Amelia Rosselli pourrait avoir voulu entrelacer les traditions orales païennes et les écrits religieux de la littérature italienne des origines à travers un magnifique syncrétisme caractéristique de sa poésie⁴⁷⁸.

Selon Ernesto de Martino, dans les Passions populaires le symbole chrétien du deuil, la Mère de Dieu, assume certaines formes similaires à celles des pleureuses antiques⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.1400.

⁴⁷⁶ Iacopone da Todi, Lauda XCIII, *Donna de Paradiso o Pianto della Madonna*, in Giorgio Petrocchi, *La letteratura religiosa*, in Emilio Cecchi, Natalino Spegno, (éds), *Storia della letteratura italiana*, Vol. I, Milano, Garzanti, p., 678-680.

⁴⁷⁷ Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 17.

⁴⁷⁸ La structure théâtrale de *Cantilena* a permis de réaliser une adaptation pour le théâtre, représentée au théâtre *Concordia* de San Benedetto del Tronto, en février 2012 sous le titre de « Cantata per Amelia, un recital per ricordare », textes et réalisation de Fernanda Cinaglia et Gilda Luzzi. Voir Fernanda Cinaglia et Gilda Luzzi, *Cantata per Amelia, un recital per ricordare*, publié le 13, avril, 2012, consulté le 21, juin, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=XCTKhRCzHYY>

⁴⁷⁹ Ernesto de Martino, *La Terre du remords*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Le Plessis-

L’ethnographe de Naples explique que le modèle de la *Mater Dolorosa* a eu une fonction pédagogique après avoir transfiguré les formes de la *lamentatio funebris* de l’Antiquité. Pour cette raison, les *planctus Mariae* dramatiques du Moyen-âge ont eu un large succès. La lamentation, encore pratiquée dans les campagnes, bien qu’elle soit réservée seulement au monde paysan et qu’elle ait perdu la complexité des horizons mythiques païens, garde quelque chose du tragique de l’Antiquité. Dès lors, l’ethnographe peut contempler la cohabitation de deux mondes, le monde chrétien et le monde païen. Le jour de la commémoration des morts, les cimetières sont le théâtre des lamentations et des prières chrétiennes. La résistance tenace de la *lamentatio* païenne a obligé la figure de Marie à suivre les formes de la *lamentatio* antique. Avec ce changement des formes, le *planctus Mariae* s’approche de la désespérance humaine⁴⁸⁰, pour l’éléver à l’espérance de la croix.

L’incipit de la *Cantilena* a un ton hautement dramatique et lyrique.

Dopo che la luna fu immediatamente calata
ti presi fra le braccia, morto

Après que la lune fut immédiatement tombée
Je te pris dans mes bras, mort⁴⁸¹

Robinson, Institut Synthélabo, 1999, p. 22.

⁴⁸⁰ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, p. 355-357. « Tuttavia questo modello della *Mater Dolorosa* poté assolvere l’alta funzione pedagogica nella misura in cui seppe accogliere, trasfigurandoli, modi e forme del lamento funebre antico: di qui la grande fortuna dei *planctus Mariae* drammatici nel Medioevo [...]. Il lamento funebre è ancora esercitato nelle campagne [...] e ancorché sia ridotto quasi da per tutto alle sole plebi rustiche e abbia perduto ovviamente l’ampiezza e la complessità degli orizzonti mitici pagani, e l’organicità rispetto al restante mondo culturale, qualche cosa della sua antica tragicità serietà ancora in esso perdura. Si riproduce così ancora oggi, per l’etnografo che si rechi nelle aree di sopravvivenza, lo spettacolo di due mondi, il cristiano e il pagano, che coesistono [...] Così nel di dei morti i cimiteri lucani risuonano delle antiche lamentazioni e di cristiane preghiere. [...] Ma c’è qualcosa di più : la tenace resistenza dell’antica lamentazione pagana costrinse la stessa Maria ad abbandonare il suo raccolto e muto “stare”, e ad assumere modi e forme che riecheggiavano l’antico lamento : soltanto così, come si è detto, il *planctus Mariae* poté raggiungere la disperazione umana per innalzarla alla speranza della croce ».

⁴⁸¹ Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli : anthologie en ligne*, consulté le 6 octobre 2017, <http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

Eros et Thanatos.

La première composition de cette cantilène est un distique. Dans le premier vers on trouve l'image intense et significative d'un coucher, très rapide, de la lune ; dans le deuxième vers apparaît l'image d'un cadavre entre les bras de la poétesse. La lune, un symbole riche de suggestions, telle un témoin, participe à un événement dramatique, avant de disparaître. La nature a une dimension panique comme dans certains poèmes de Rocco Scotellaro. Ainsi, dans le poème de Rocco Scotellaro, *Mia Patria bella* (1949), le poète est-il une partie infime et fragile de la nature.

Io sono un filo d'erba
un filo d'erba che trema.
Un alito può trapiantare
il mio seme lontano⁴⁸².

Je suis un brin d'herbe
un brin d'herbe qui tremble.
Un souffle peut transplanter
ma semence loin⁴⁸³

Le mètre reprend la forme distique élégiaque (gréco-latine) irrégulière. Les vers présentent une consonance de la dentale t « calata » « morto » et une allitération de la dentale t au vers 1 et de la consonne liquide r au vers 2.

L'enjambement, détermine un dynamisme de l'action qui ne s'interrompt qu'après la virgule du vers 2 où l'on rencontre un participe passé avec valeur modale, *morto*.

Les champs sémantiques gravitent autour du thème de la descente définitive vers le sombre royaume. (*Luna, calata ; ti presi, morto*).

L'image du Christ mort se manifeste au début de la deuxième composition où sont récurrentes des images de mort et de dévotion, (*Cristo, inchino, crocefisso, abbandonato*).

Rocco Scotellaro avait une véritable vénération pour Amelia Rosselli. La personnalité d'Amelia était dominante et Rocco était prêt à se mettre à genoux

⁴⁸²Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 114.

⁴⁸³Traduit par Marie-José Tramuta.

devant son amie comme on le fait devant une Vierge, devant des saints ou Jésus Christ⁴⁸⁴. Dans ces vers, on assiste à une inversion des rôles. C'est Amelia, cette fois qui s'incline avec dévotion et une indicible douleur devant l'ami défunt, un Christ laïque, un saint des pauvres.

Un Cristo piccolino
a cui m'inchino
non crocefisso ma dolcemente abbandonato
disincantato⁴⁸⁵

Un Christ tout petit
sur qui je me penche
pas crucifié mais doucement abandonné
désenchanté⁴⁸⁶

Dans un poème du recueil *Documento 1966-1973*, (1976), nous retrouverons une réflexion similaire sur cette inversion des parties entre Amelia et Rocco.

Avevo trovato il mio proprio opposto.
Come lo divorai ! Poi lo mangiai. E ne
fui divorata, in belle lettere⁴⁸⁷.

J'avais trouvé mon exact opposé.
Comme je le dévorai! Puis je le mangeai. Et j'en
fus dévorée, en belles lettres⁴⁸⁸.

Le corps de son ami est sans énergie vitale (*dolcemente abbandonato*), plongé dans un silence dramatique et douloureux. Ce quatrain, en vers libres, présente une rime qui suit le schéma AA BB. Comme une pleureuse, Amelia parle au cadavre de Rocco et place sa dépouille au centre de la scène.

⁴⁸⁴Voir Rocco Scotellaro, « Un lago nella memoria », *Trasparenze*, 17-19, 2013 p. 79 « Non mi è mai capitato di vedere i santi, le Madonne o Gesù Cristo che si muovono, appaiono ai bambini, agli uomini, alle donne, che restano inchiodati per terra e non vogliono sapere più del mondo ».

⁴⁸⁵Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit. p. 13.

⁴⁸⁶Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli*, op. cit., consulté le 6 octobre 2017, <http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

⁴⁸⁷Amelia Rosselli, *Documento*, in *Le Poesie*, op. cit., p. 444.

⁴⁸⁸Amelia Rosselli, *Document*, op. cit., p. 16.

Le thème de *thanatos* est présent aussi dans la composition 5. Le monde est malade, en pleine putréfaction.

Dans *La libellula (Panegirico della Libertà)* (1958), Amelia Rosselli utilise le syntagme « *mondo putrume* » qui donne bien l'idée de la dégradation et putréfaction (morale) du monde. Carlo Rosselli, dans son récit autobiographique « *Fuga in quattro tempi* », publié à Paris en 1931 in *Almanacco politico socialista*, après son évasion de l'île de Lipari de 1930, écrit : « Non sono fatto per la vita di pollaio ». Dès lors, si l'expression d'Amelia « *mondo pollame* » dérive de l'analogue expression « *vita da pollaio* », utilisé par Carlo Rosselli comme métaphore d'une vie inactive, on pourrait imaginer qu'Amelia, à travers ce syntagme, dénonce l'immobilisme des paysans de la Basilicate. Elle incarne les désillusions de Rocco Scotellaro après le naufrage de la réforme agraire. Amelia avait lu la *Fuga in quattro tempi* à Florence, en 1949, et avait constaté, avec une certaine surprise, que son père écrivait comme elle. La prose de ce récit de Carlo Rosselli a un style paratactique et une conséquente rapidité narrative « *Ritmo più rapido, cinematografia* ». On trouve aussi un certain plurilinguisme avec des mots français « *en touriste* », « *désenchanté* », « *tapis roulant* », des néoformations « *miliziotti* », fusion des mots *milizie* et *poliziotti*, des mots de l'italien régional toscan « *cencio* » « *birbone* » « *bottonaro* » « *ingiuria* » et une allusion à la langue de Dante, « *orecchie di bragia* », qui reprend le syntagme de l'endécasyllabe dantesque « *Caron dimonio con occhi di bragia*⁴⁸⁹ ».

Mondo pollame divenuto malaticcio
duna dei morti⁴⁹⁰

La dune est l'image d'un paysage aride, sec où la nouvelle Antigone doit enterrer le cadavre de son Polynice. Rocco, dans le poème 11, est un mort en terre étrangère et les sentiments d'Amelia tendent vers la rage. Le corps est « *avvolto male* » et Amelia, avec une image métaphorique, déplore la façon dont on a préparé le lit de

⁴⁸⁹Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*, canto III, v. 109, Umberto Bosco, Giovanni Reggio, (éds.), Firenze, Le Monnier, 2002.

⁴⁹⁰Ead., *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 14.

mort de son ami.

Rocco morto
terra straniera, l'avete avvolto male
i vostri lenzuoli sono senza ricami
Lo dovevate fare il merletto della gentilezza!⁴⁹¹

Rocco mort
terre étrangère, vous l'avez mal enveloppé
vos draps sont sans broderie
vous devez la faire, la dentelle de la gentillesse⁴⁹² !

Dans le poème 15, Amelia fait revivre le monde de l'Antiquité classique, le monde gréco-latin et ses rituels de mort, à travers l'image des lacrymatoires.

Poi si gonfierà
il sacco delle lacrime
ma non si spillerà
lo metterò in un vasetto
gréco latino
trionfante elefante di pena !⁴⁹³

Puis se gonflera
le sac des larmes
mais il ne se refermera pas
Je le mettrai dans un petit vase
gréco-latin
triomphant éléphant de peine ! (Traduit par Marie-José Tramuta).

Dans le dernier vers avec une rime intérieure, « trionfante elefante », la poétesse donne une plus grande dimension à cette douleur à travers l'image d'un éléphant.

Dans le poème *Olimpiadi*, Rocco Scotellaro avait célébré les origines grecques des *gentes* de sa région, la civilisation de la *megále Ellás* et l'âme d'un peuple qui s'exprime dans le chant collectif⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 15

⁴⁹² Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli*, *op. cit.*, consulté le 6 octobre 2017, <http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

⁴⁹³ *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹⁴ Franco Vitelli, postface in Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 336

I nostri padri furono fanciulli
che vennero a stare ai lidi
sui monti e si misero a cantare⁴⁹⁵.

Nos pères furent des enfants
qui vinrent s'installer sur les rivages
sur les monts et se mirent à chanter. (Traduit par Marie José Tramuta)

Avec la composition 16, on est au cœur de la complainte et la poëtesse suit le mode formel de la lamentation avec l'itération du refrain émotif⁴⁹⁶.

Bello eri ma troppo fino e troppo caro
bello eri ma troppo fino e troppo caro
ti debbo levar
ti debbo levar
e cercar
la pietra filosofale⁴⁹⁷

Beau et trop fin et trop cher tu étais
beau et trop fin et trop cher tu étais
je dois te soulever
je dois te soulever
et chercher
la pierre philosophale. (Traduit par Emilio Sciarrino).

C'est une véritable cantilène, nostalgique et riche en sonorités ! On retrouve les mêmes itérations dans la lamentation d'Admète au retour de l'enterrement d'Alceste dans la tragédie homonyme d'Euripide : « Où aller ? Où rester ? / Que dire ? Que taire ? / Comment mourir ?⁴⁹⁸ », ainsi que dans les *Troyennes* du même tragédographe où *Hécube* prononce ces mots comme perdue : « Que dois-je faire ? / Que ne dois-je pas taire ?⁴⁹⁹ », mais aussi dans une lamentation pour la mort d'un *mulattiere* de

⁴⁹⁵ Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, op. cit. p.

⁴⁹⁶ Maria Teresa Langerano, op. cit., p. 54.

⁴⁹⁷ Amelia Rosselli, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 17.

⁴⁹⁸ Euripide, *Alcesti*, v. 861-864. Cité in Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, op. cit., 46.

⁴⁹⁹ Id., *Troiane*, v. 110. Cité in Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, op. cit., 46.

Piana dei Greci, en Sicile, chantée en dialecte sicilien et en grec albanais, transcrise par Salvatore Salomone-Marino⁵⁰⁰, « E ora, cù mi lu porta lu pani, *pù* ? / E ora, cu mi li semina li favi, *pù* ? / E ora cù li ricogli li chierchi, *pù* ? / E ora, cu mi li semina li favi, *pù* ?⁵⁰¹ ». « Nella ripresa istituzionale de lamento funebre questo momento di smarrimento è diventato spesso un modulo⁵⁰² ».

Les mêmes interrogations dramatiques du module sont présentes dans la *lamentatio* de Francesca Armento, la mère de Rocco Scotellaro : « Figlio mio che sogno lungo che ti fai, perché non mi rispondi, perché mi hai abbandonata ? Come farò ? Come debbo fare⁵⁰³ ? »

On peut y voir une confirmation de l'influence des lamentations sur la *Cantilena* d'Amelia Rosselli mais aussi celles du *planctus Mariae* de *Donna de Paradiso* de Jacopone da Todi dont il a été déjà question au sein de ce chapitre. Une autre image de mort et de décomposition nous est offerte dans les quatre vers de la composition 18.

Erba lunga
spianata
per adombrare
terreno marcio⁵⁰⁴

Herbe longue
nivélée
pour ombrager
terrain pourri. (Traduit par Marie-José Tramuta)

⁵⁰⁰ Médecin et expert des traditions populaires et cofondateur avec Giuseppe Pitré des « Archives pour l'étude des traditions populaires ».

⁵⁰¹ Cité in Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, p. 118. « E ora chi me lo porta il pane, *pù* ? E ora chi me le semina le fave, *pù* ? E ora chi me li raccoglie i piselli, *pù* ? E ora chi me le semina le fave, *pù* ? » .

⁵⁰² Id., *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, 46.

⁵⁰³ Francesca Armento, *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro. Racconto della madre*, Matera, Altrimedia, 2010, p. 38.

⁵⁰⁴ Amelia Rosselli, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 18

La tombe attend le cadavre de Rocco. Amelia voudrait exorciser la mort et éviter l'angoisse de la séparation et la tristesse.

Ah buca della morte
ah fossa
che lo attendi
Si aprono gli orizzonti
ch'io veda
e possa intrecciare le dita
senza mestizia⁵⁰⁵.

Ah bouche de la mort
ah fosse
qui l'attends
s'ouvrent les horizons
afin que je voie
et puisse croiser les doigts
sans affliction. (Traduit par Marie-José Tramuta)

Les champs sémantiques de cette dernière composition gravitent autour du thème de l'angoisse, (*morte, fossa, attendi, mestizia*).

Le monde animal : un bestiaire onirique.

L'angoisse est présente aussi dans la composition 25 où l'on retrouve l'atmosphère magique et ancestrale du Sud de l'Italie avec la présence des animaux du répertoire ethnographique. Dans *Italie du Sud et magie*, Ernesto de Martino a enregistré et étudié une formule pour enchanter la maladie d'un enfant où l'on relève la présence d'animaux de ce répertoire.

Une autre formule de Tricarico pour enchanter le kyste (*ranele*) appartient au genre des conjurations avec *historiola* :

*Sur un petit tertre
Se tenaient quatre petits bœufs
Qui écrasaient la tête d'une grenouille
Disparaît, Kyste, de la bouche
On ne touche pas à la clé de l'église.*

⁵⁰⁵*Ibid.*, p. 18.

Au cours de la récitation, on fait des signes de croix avec une clé devant la bouche de l'enfant. Pour comprendre le dernier vers de cette conjuration, il faut savoir qu'autrefois, il arrivait aux commères de voler la clé de l'église à cause de son efficacité pour guérir la *ranele* ; tant et si bien que le clergé local dut intervenir par conseils, ordres et menaces afin de faire cesser ces abus. La conjuration rappelle ce fait en répétant la défense (on ne touche pas à la clé de l'église) et, en même temps, il est probable qu'elle utilise l'efficacité magique du nom seul de cette clé puissante, convoitée, mais non concédée⁵⁰⁶.

Les images d'animaux, utilisés par Amelia Rosselli dans le poème suivant, pourraient être aussi dérivées de l'*Yi King*⁵⁰⁷ ou bien être les fantasmes de l'inconscient qui se présentent comme des figures archétypiques.

Lasciatemi
ho il battito al cuore
donna a cavallo di galli e di maiali⁵⁰⁸

Laissez-moi
mon coeur bat trop fort
femme à dos de coqs et de porcs⁵⁰⁹

Cette composition nous rappelle un autre poème, précédent la *Cantilena*, où Amelia Rosselli s'identifiait à une vache⁵¹⁰. Le monde animal présent dans sa poésie, bien qu'impuissant à libérer le moi lyrique des angoisses et de la mort, l'accompagne dans la lutte contre la violence du siècle. Selon Alessandro Baldacci, cette proximité du monde animal permet à la poétesse d'émettre un chant de deuil et « a cavallo di galli e di maiali » d'attaquer la mort à travers « un percorso infero-onirico in bilico fra

⁵⁰⁶ Ernesto de Martino, *Italie du Sud et magie*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁵⁰⁷ Voir plus haut.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 19. Cette image n'est pas sans évoquer le tableau de Hieronymus Bosch, « Le jardin des délices », peinture à huile sur bois à forme de triptyque, 1480 (date de probable création). L'œuvre se trouve au musée du Prado à Madrid. Voir *Van Aken-Hieronimus Bosch, le jardin des delices*, consulté le 7 mars 2017,

https://www.art.pens.free.fr/Erbst_17html et <https://www.youtube.com/watch?v=8T39jKjbanw>

⁵⁰⁹ Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli*, *op. cit.*, consulté le 10 novembre 2017

<http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

⁵¹⁰ Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro, *Marion e Rocco*, *op. cit.*, p. 116-117.

salvezza e mattanza⁵¹¹ ».

Dans le poème 26, Amelia demande à Rocco de lui donner un parcours, une piste (pour le suivre ?) dans ce moment de dépossession, de « crise de la présence », « mostrami la via che conduce / non so dove⁵¹² ».

Or, selon les ethnographes :

Gli atti rituali riproducono la traiettoria della dissoluzione, ma trattengono l'uomo al di qua del delirio e lo restituiscono alla vita mentre trasformano la presenza assillante del morto in un'ombra protettrice⁵¹³.

Ville et campagne.

Le sentiment de déterritorialisation, de déracinement, de dépossession et de recherche d'une authentique patrie physique et géographique nous amène au thème de la ville et de la campagne.

Dans son errance qui est aussi intérieure, Amelia Rosselli cherche ailleurs des marques, des repères qu'elle est prêtes à reconstituer⁵¹⁴. Les villages, les bourgs, les campagnes de la Basilicate représentent pour elle des lieux authentiques, porteurs de valeurs profondes face à l'inauthenticité des autres villes italiennes. On trouve un écho de ce thème dans le poème 3 de la *Cantilena*.

Bologna perché ti ho in mente
cosa c'entri
città scadente
cattedrale che dubiti
non c'è chiesa a Matera

⁵¹¹ Alessandro Baldacci, «Uno strategemma per non perdersi», *Nuovi Argomenti*, op. cit., n. 74, aprile-giugno, p. 54.

⁵¹² Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 19.

⁵¹³ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, op. cit., p. 30. [Les actes rituels reproduisent la trajectoire de la dissolution, mais retiennent l'homme en deçà du délire et le rendent à la vie tandis qu'ils transforment la présence obsédante du mort en une ombre protectrice.]

⁵¹⁴ Sur la dimension de l'errance intérieure voir Jacques Hassoun, « Au commencement était l'exode » in (sous la direction de) Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat, *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 19-28.

monte roccione con la porticina⁵¹⁵.

Bologne pourquoi je pense à toi
quel est le rapport
ville médiocre
cathédrale qui doutes
il n'y a pas d'église à Matera
montagne grande roche à la petite porte⁵¹⁶.

Bologne est une ville « scadente⁵¹⁷ », inauthentique, « sciocca⁵¹⁸ ». Amelia préfère Matera, ville « rossa spaziata gigantesca⁵¹⁹ » [« coupée spacieuse énorme »] où l'on peut aussi danser : « Si balla a Matera⁵²⁰ », et où elle retrouve les souvenirs de l'ami perdu. Engageant une polémique contre les villes inauthentiques, Amelia Rosselli, dans la prose 20 de *Cantilena*, utilise une forme orale « scendetevi dai piedistalli⁵²¹ », une transcription, peut-être, du langage, considéré comme agrammatical, des paysans, de même que l'adjectif « spaziata » à la place de « spaziosa », spacieuse.

Amelia Rosselli voudrait s'enraciner à Matera, cette ville lumineuse, non oppressive qui devient « un lago nella memoria⁵²² » comme les retrouvailles avec l'ami Rocco.

Comme l'écrit Ernesto de Martino dans une présentation du poète lucanien Albino Pierro : « Coloro che non hanno radici [...] si avvicinano alla morte della passione e dell'umano [...] occorre possedere un villaggio vivente della memoria⁵²³ »,

⁵¹⁵ Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 13.

⁵¹⁶ Traduit par Emilio Sciarrino.

⁵¹⁷ Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 13.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵²² *Ibid.*, p. 14.

⁵²³ Ernesto de Martino, « L'etnologo e il poeta », in Rocco Brienza (éd.), *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata Editrice, 1975, p. 97. Voir Franco Vitelli, postface in Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie op.cit.*, p. 335. [« Ceux qui n'ont pas de racines [...] se rapprochent de la mort de la passion et de l'humain [...] il faut posséder un village vivant de la mémoire »] (Traduit par Emilio Sciarrino).

La cathédrale pourrait être le symbole de la « théocratie étatique » de la capitale en antithèse à la civilisation de la campagne, cette dernière exaltée par Rocco Scotellaro, Carlo Levi⁵²⁴ et par Adriano Olivetti. Selon ce dernier, « Nella millenaria civiltà della terra, il contadino, guardando le stelle poteva vedere Iddio perché la terra, l'aria, l'acqua, esprimono in continuità uno slancio vitale⁵²⁵ ».

La campagne est lieu de la sérénité et de l'harmonie. L'espace du paysage de la campagne est menacé par une métropole infernale comme dans le texte de T.S. Eliot : *The Burial of Dead. (L'Enterrement des morts)*

Unreal City
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many,
Sihs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet⁵²⁶.

Les sources de ces vers d'Eliot, comme lui-même l'indique dans la note⁵²⁷ à cette œuvre, sont significativement :

Baudelaire,

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en pleine jour raccroche le passant⁵²⁸.

Dante, *Divina Commedia, Inferno*, III, 55-7 :

«si lunga tratta

⁵²⁴ Franco Vitelli, « Postface », in Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie*, *op.cit.*, p. 336.

⁵²⁵ Adriano Olivetti, *Città dell'Uomo*, cité in Carmen Muscariello, *Destini Sincronici, Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro*, Napoli, Guida editore, 2015, p. 72-73.

⁵²⁶ T.S. Eliot, *The Wast Land and Others Poems*, London, Faber and Faber, 1940, p. 29. [Sous le fauve brouillard d'une aurore hivernale: /La foule s'écoulait sur le Pont de Londres : tant de gens.../ Qui eût dit que la mort eût défait tant de gens ? / Des soupirs s'exhaloient, espacés et rapides, / Et chacun fixait son regard devant ses pas]. Id., *La Terre vaine*, édition bilingue, traduction de Pierre Leyris, Paris, coll. l'école des loisirs, Seuil, 1995.

⁵²⁷ Id., *Notes on the Waste Land*, in T.S. Eliot, *The Wast Land and Others Poems*, *op. cit.*, p. 45. Cf., Id., « Notes », in T.S. Eliot, *La Terre vaine*, *op. cit.*, p. 77-78.

⁵²⁸ Charles Baudelaire, « Les sept vieillards », dédié à Victor Hugo.

di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta».

[« une si grande foule,
qui je n'aurais jamais cru
que la mort en eût défait autant »]. (Traduit par Pierre Leyris)

Dante, *Inferno*, IV, 25-7 :

[«Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto, ma che di sospiri,
che l'aura eterna facevan tramare

[« A ce que j'entendis, il n'y avait pas
De pleurs, seulement des soupirs
qui faisaient trembler l'air éternel »]. (Traduit par Pierre Leyris)

La lune

Dans la composition 10 Amelia Rosselli fait apparaître une lune dansante qui est personnifiée.

La luna
balla
e sospira
per i campi⁵²⁹.

La lune
danse
et soupire
par les champs. (Traduit par Emilio Sciarrino).

La lune se manifeste aussi dans la composition n. 18.

Ahi piccola notte d'agosto
sei tornata a spazzarmi via la strada
bianca,
lucente

⁵²⁹ Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. *op. cit.*, p. 15.

sotto la luna protettrice⁵³⁰.

Hélas petite nuit d'août
tu es revenue pour me balayer la route
blanche,
luisante
sous la lune protectrice.

Ce sont des compositions hautement lyriques et idylliques (on aperçoit l'influence de Giacomo Leopardi) où les apparitions de la lune ont une valeur de protection et jamais de menace.

Chiara Carpita a observé que la composition 10 qui consiste en une image unique, évoque *In a station of the Metro* di Ezra Pound⁵³¹.

In a station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd ;
Petals on a wet, black bough⁵³².

Dans une station de métro

L'apparition de ces visages dans la foule;
Pétales sur un rameau noir et mouillé⁵³³.

L'enjambement de la composition 18 donne au lecteur une sensation d'attente et de suspension émotive. La lune est présente aussi dans le « poemetto » *La libellula (Panegirico della libertà)* (1958) ; elle commence à donner des signes menaçants. Elle est un « risveglio di cannoni all'alba⁵³⁴ ». Elle est triste. « La luna pende. Io muoio⁵³⁵ ».

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵³¹ Chiara Carpita, «Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1400.

⁵³² Nancy Blake (éd.), *Ezra Pound et l'imagisme, édition bilingue, op. cit.*, p. 44.

⁵³³ *Ibid.*, p. 45.

⁵³⁴ Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti in Le poesie, op. cit.*, p. 149.

⁵³⁵ Ead., *La libellula*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 151

Dans les *Variations de guerre*, section *Poesie* (1959), les caractéristiques de la lune changent à nouveau :

[...] la luna è piena abbastanza, e fa lei
da grande sorella, e il suo micidiale raggio io per diavoleria ora
seguo, che mi illumini gli spigoli dell'essere⁵³⁶ ...

[...] la lune est assez pleine, et elle tient lieu
de grande sœur, désormais c'est son rayon mortel que moi par diablerie
je poursuis, puisse-t-il illuminer les angles de mon être⁵³⁷ ...

et elle est porteuse d'anxiété :

serena la luna mi porgeva
le sue ansie tributarie⁵³⁸,

sereinement la lune me tendait
ses angoisses tributaires⁵³⁹.

Ou encore, elle est sur le point de tomber :

e se la luna intensa si ripiglia le sue corna
e se il mare è musco e se il sole e brama, cade⁵⁴⁰

et si la lune intense se reprend ses cornes
et si la mer est mousse et si le soleil et désir, tombe⁵⁴¹.

Dans ces vers, la scansion répétitive du « se » détermine une série. Dans la section *Variations* (1960-1961), son passage est néfaste :

Se nel passaggio della luna vi era una cancrena
era per te⁵⁴²

⁵³⁶ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 165.

⁵³⁷ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 21.

⁵³⁸ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 188.

⁵³⁹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 44.

⁵⁴⁰ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 175.

⁵⁴¹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 31.

⁵⁴² Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, p. 278.

[Si dans le passage de la lune il y avait une gangrène /
elle était pour toi⁵⁴³],

mais dans l'anniversaire de sa présence dans le ciel elle est comme complice et aussi capable de faire monter le soleil :

Ma tu perdonavi e rincorrevi
l'anniversario della Luna che fra molti biascicamenti sollevava
il sole dal suo candelabro⁵⁴⁴

[Mais tu pardonnais et poursuivais
l'anniversaire de la Lune qui entre milles mâchonnements soulevait
le soleil de son candélabre⁵⁴⁵]

Dans le recueil *Serie Ospedaliera* (1963-1965), publié en 1969, la lune (observée, peut être depuis la chambre d'un hôpital), est malheureuse et elle pleure :

L'infelice luna che si chinò piangente.

Rivoli innocenti, barche semivuote, larghi laghi delle montagne
premettono che io sia tua, e obbediente⁵⁴⁶.

La malheureuse lune qui s'est pliée pleurante.

Rivières innocentes, bateaux semi-vides, larges lacs des montagnes
prétendent que je suis tienne et obéissante.

Elle peut avoir l'attitude d'un faussaire:

La luna contraffà un suo disegno
d'accrescerti mentre dormi e invano
aspetti che altro gaudio sia
tua portata⁵⁴⁷

⁵⁴³ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 134.

⁵⁴⁴ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, p. 209.

⁵⁴⁵ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 65.

⁵⁴⁶ Ead., *Serie ospedaliera*, (1963-1965), in *Le poesie*, op. cit., p. 349.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 419.

Dans le recueil *Documento*, la lune est explosive : « La luna-boom, il mio denaro...⁵⁴⁸ ». Dans le recueil *Appunti sparsi e persi* (1966-1977), elle apparaît encore et elle est devenue une île pauvre :

Hai inventato di nuovo la luna,
è una povera isola
ti chiama con contingenza disperata
imbastardita dalle lunghe cene⁵⁴⁹

Tu as inventé de nouveau la lune,
c'est une pauvre île
elle t'appelle avec une contingence désespérée
abâtarde par les longs dîners⁵⁵⁰

Une apparition : on la trouve encore dans *Impromptu* (1981) où la lune monte et descend car « inufficiale / s'è distesa sul prato che non fiorisce mai⁵⁵¹... », « Si monte et descend la lune ce doit / être parce que inofficielle / elle s'est étendue sur le pré qui / ne fleurit jamais⁵⁵² ».

Passage de genre

Dans la prose en français *Sanatorio* (1954), dont on parlera dans le chapitre suivant, la lune, vue depuis la chambre d'un sanatorium, en Suisse, enveloppe les rêves d'or d'une « fine brume argentine⁵⁵³ », « flotte⁵⁵⁴ » et « sanglote, de plus en plus

⁵⁴⁸ Ead., *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 558.

⁵⁴⁹ Ead., *Appunti sparsi e persi*, in *Le poesie*, op. cit., p. 637.

⁵⁵⁰ Amelia Rosselli, « Une brève anthologie », in *Europe*, n. 996, Paris, avril 2012, p. 220. Traduit par Marie Fabre.

⁵⁵¹ Ead., *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 649.

⁵⁵² Ead., *Impromptu*, traduit de l'italien par Jean-Charles Vegliante, éd. bilingue, Paris, Librairie la Tour de Babel, 1987, p. 19-21.

⁵⁵³ Ead., *Sanatorium* (1954), in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 25.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.27.

âgée⁵⁵⁵ ».

Dans les *Prime Prose Italiane* (1954), observée depuis la capitale :

« ha le dita prese dal fastidio la luna, piena di notte, incomoda giù per i balconi nuovi. È tremante il quartiere d'ingiuria. La collina sciupa il nodo del sole⁵⁵⁶ »,

Dans la prose en français *Le Chinois à Rome* (1955), cette « lune a ses grandes ailes. Elle tourne et retourne (détourne)⁵⁵⁷.

La révolte

Amelia Rosselli adhère à l'idéal politique et à la lutte de Rocco Scotellaro en faveur des paysans de la Basilicate et de la justice sociale. Rocco influence ses choix idéologiques et stylistiques : le respect à l'égard des classes sociales subalternes et, côté linguistique, l'utilisation de la langue des analphabètes, comme il l'avait fait, dans son livre-enquête *Contadini del Sud* (1954), afin de faire parler une humanité oubliée, muette et de donner une dignité littéraire à « la grammaire des pauvres⁵⁵⁸ ».

Elle est prête à lever le drapeau de la révolte et à manifester, en criant :

Sventolo la bandiera e grido
Quanti puttini
sui gironi e
tu puttanone⁵⁵⁹.

J'agite le drapeau et je crie
Que de putti
sur les cercles et
toi grosse pute.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 30

⁵⁵⁶ Ead., *Prime Prose Italiane* (1954), in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 43. [« elle a les doigts entravés par la gêne, pleine de nuit, incommode elle descend les balcons neufs. Est tremblant le quartier d'injure. La colline use le nœud du soleil »]. (Traduction d'Emilio Sciarrino).

⁵⁵⁷ Ead., *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 53.

⁵⁵⁸ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 179.

⁵⁵⁹ Ead., *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 14.

Cette composition, la quatrième, se fait l'écho de la colère et du sentiment de rébellion de la poésie politique de Rocco Scotellaro comme dans les premiers vers de son poème *Sempre nuova è l'alba* :

Non gridatemi più dentro,
non soffiatemi in cuore
i vostri fiati caldi, contadini⁵⁶⁰.

Ne me criez plus au dedans
ne me soufflez pas dans le cœur
vos souffles chaud, paysans (Traduit par Marie-José Tramuta).

Dans le poème 4, Amelia Rosselli mêle l'italien savant et populaire. Le mot « puttini » est une forme de l'italien littéraire ; le mot « puttanone » est une forme de l'italien régional. La poétesse joue avec ces deux mots qui ont des significations opposées grâce à des variations. Les « puttini » sont des petits anges, le « puttanone » est une personne dégradée. L'origine de ces mots est populaire et pas seulement littéraire. Le véritable enjeu de la poésie est la tension de la parole vers la réalité et l'expérience. Ici nous pouvons constater la nature politique de la poésie de Rocco Scotellaro et d'Amelia Rosselli. C'est une poésie qui exprime un engagement. Amelia Rosselli ne perd pas de vue l'expérience : « Io sono una che / sperimenta con la vita⁵⁶¹ », influencée de 18 ans à 30 ans, comme nous l'avons vu, par le néoréalisme et par le marxisme.

Amelia et Rocco voudraient exprimer le réel et la réalité du peuple exclu de la poésie. Ils ont comme une tension humaine et civile. Le socialisme humaniste⁵⁶² de

⁵⁶⁰Rocco Scotellaro, *E' fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954, p. 82.

⁵⁶¹Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit., p. 146.

⁵⁶²Après la publication de *Contadini del Sud*, la critique marxiste et la troïka communiste ont enterré la pensée et l'œuvre de Rocco Scotellaro. Mario Alicata et Giorgio Napolitano, le futur président de la République, ont contesté la vision du monde paysan de Carlo Levi et de Rocco Scotellaro. Ce dernier pensait que la culture ignorait l'histoire autonome des paysans et leur attitude culturelle et religieuse. Voir Carmen Moscariello, *Destini sincronici, Amelia Rosselli e*

Rocco Scotellaro donne une fonction *salvifica* à la littérature. La dénonciation de l'essence bourgeoise de l'art et le thème politique seront présents dans le *poemetto* *Impromptu*, écrit en 1979 : « Ricominciai a parlare di politica, seppure in modo larvato⁵⁶³ ».

Dans *Impromptu*, le « *poemetto* paysan », Amelia relance le thème politique (caché) à travers un style novateur. Par exemple, elle renonce à l'anaphore (itérations de la protase), présente dans *Variations de guerre* et dérivé de Dino Campana (voir La Chimera) : « *Non so se tra le roccie il tuo pallido / viso mi apparve [...] non so se la fiamma pallida* », et Eugenio Montale (voir *Carnevale di Gerti*)

Se la ruota s'impiglia nel groviglio
delle stelle filanti [...]
se si sfolla la strada e ti conduce
in un mondo soffiato⁵⁶⁴ ...

L'écriture est lapidaire avec un ton de prophétie et de testament.

Dans la production d'Amelia Rosselli on observe une ligne évolutive du thème politique déjà présente dans *Cantilena* (1953). Elle est reproposée dans *La libellula* (1958), un *poemetto* métalittéraire, politique et arrive jusqu'à *Impromptu*.

Une passion politique intense traverse son œuvre et se concentre sur la dénonciation avec un ton sarcastique, dans un cadre historique contemporain et dans un horizon où on trouve le destin des hommes, des travailleurs.

Les deux poèmes (*La libellula* et *Impromptu*) font partie d'un diptyque.

La fin d'*Impromptu* présente un fond autobiographique, en contradiction avec la recherche d'une élimination du moi poétique. Dans l'acte créatif de la poésie, la séparation cerveau-cœur, sentiment-pensée est très difficile à maîtriser. Nous retrouvons les sentences politiques. La non-appartenance à la classe dominante, une volonté de lutte en soutien de la classe dominée, le glissement vers des formes

Rocco Scotellaro, Napoli, Guida editori, 2015.

⁵⁶³Cité in Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi d'analisi testuale*, Thèse de doctorat en cotutelle, Directeurs de recherche, Francois Livi, Paris IV Sorbonne, Cristina Benussi, Université de Trieste, Paris, Paris IV, 2009, p. 92.

⁵⁶⁴Eugenio Montale, "Carnevale di Gerti" in *Le occasioni, Tutte le poesie, op. cit.*, p. 124.

populaires et le choix des « vers paysans », sont des éléments précieux pour une lecture à clé politique d'*Impromptu*⁵⁶⁵.

On retrouve aussi le thème de l'injustice sociale et de la révolte dans *Variazioni belliche* (1959-1961),

...Contro
della rivolta assiduamente tramavo congiure e non mi
affascinava la congiura. Gli dei potenti cadevano al
suolo e la miseria si faceva sempre più pressante⁵⁶⁶ »,

...Contre
la révolte assidûment je tramais des conjurations et je
n'étais pas fascinée par la conjuration. Les dieux puissants tombaient
au sol et la misère se faisait de plus en plus pressante⁵⁶⁷

comme dans la *Vita di Evangelico Chironna* : un personnage de *Contadini del Sud*. Chironna dénonce la condition de misère et déclare : « Si spera che lo stato Italiano voglia prendere seri provvedimenti cio che riguarda la necessità del povero basandosi su una legge vera cristiana procurando pane e lavoro a tutti⁵⁶⁸ ».

La langue de Chironna vient d'un terrain religieux. *Contadini del Sud* permet à Amelia Rosselli une maturation politique. Le code populaire bas entre dans la langue littéraire et sa langue est comme bouleversée par l'histoire.

La magie.

Dans la tradition populaire lucanienne et dans le monde magico-rituel, le fantasme bénéfique du défunt se manifeste sans transmettre les angoisses aux vivants, de

⁵⁶⁵ Carmelo Princiotta, «Amelia Rosselli e la genesi di “Impromptu”», *Poeti e Poesia*, n. 15, Roma, Pagine, 2008, p. 176-179.

⁵⁶⁶ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 281.

⁵⁶⁷ Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 137. Traduit par Marie Fabre.

⁵⁶⁸ Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella*, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1986, p. 258. [On espère que l'État italien prendra des mesures sérieuses en ce qui concerne la nécessité du pauvre en se fondant sur une loi véritablement chrétienne qui donnera du pain et du travail à tous].

même, dans la *Cantilena* (composition 9), l'esprit bénéfique de Rocco Scotellaro fait ses apparitions, se promène avec sérénité et éclaire les ruelles du village.

Tu che sei addormentato
Comprendimi
Ed ora ti sollevi
lesto
e passi via sereno
fuori dalle mura della tua cittadella
Tu che chiarisci le vie⁵⁶⁹

Toi qui es endormi
Comprends-moi
Et à présent lève-toi
lestement
et passe ton chemin serein
hors les murs de ta citadelle
Toi qui éclaires les rues. (Traduit par Marie-José Tramuta)

Le verbe à la 2^{ème} personne du singulier du présent de l'indicatif de *chiarire*) « chiarisci » est à la place du verbe « schiarisci » mais pourrait être une allusion à l'esprit néo-illuministe de Rocco Scotellaro.

Dans la composition 19, Amelia Rosselli évoque le fantôme de Rocco dans la brume, sur les collines. Il donne des conseils sur le comportement à suivre, par tous les deux, après sa mort.

Tu salito nella bruma
ti vedo lontano che ti aggiri
consigliando
che ne è di me e di te ora
tu sui colli⁵⁷⁰.

Toi monté dans la brume
je te vois au loin qui contournes
conseillant
qu'il n'est pas de moi et de toi à présent
toi sur les collines.

⁵⁶⁹ Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 15. Rocco Scotellaro s'est réveillé et s'est levé rapidement de son sommeil. C'est comme une résurrection.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

L'esprit bénéfique de Rocco Scotellaro a soufflé sur les nuages pour les envoyer « come un caldo lenzuolo⁵⁷¹ » et protéger le voisinage d'une maladie collective « per noi tutti ammalati⁵⁷² » (composition 23).

É toccato a te
a soffiar le nuvole
portarle fino al vicinato
come un caldo lenzuolo
per noi tutti ammalati⁵⁷³

Ça a été à ton tour
de souffler les nuages
de les apporter jusqu'à chez les voisins
comme un drap chaud
pour nous tous malades⁵⁷⁴

Amelia voudrait le suivre comme « una sposa trasparente⁵⁷⁵ », pour un mariage mystique dans le ciel (composition 12).

Sposo nel cielo
ti ho tutto circondato
ma sei tu che comandi
e sono tua sposa d'infanzia
sposa trasparente⁵⁷⁶

Ces vers évoquent une formule d'amour, prononcée par les paysans de Viggiano, village de la Basilicate, le jour des noces et de la consommation du mariage. Ce

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli : anthologie en ligne*, consulté le 6 octobre 2017, <http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

chant a été étudié par Ernesto de Martino lors de ses recherches. Dans les formules et dans les conjurations de ce type on trouve un certain syncrétisme religieux.

Je t'aime et te respecte
comme mon propre sang
tu es un traître
et je t'attacherai
je te lie dans le sang⁵⁷⁷

Dans ces dernières compositions, Amelia Rosselli évoque les esprits, fouille les mystères de la nuit, dans une atmosphère de rites et de magie⁵⁷⁸.

La possibilité magique de fasciner et d'être fasciné trouve un terrain d'élection dans la vie érotique. Cependant, alors que les conjurations contre le mauvais œil et l'envie cherchent à instituer une défense contre l'énergie maligne complotant contre les personnes et leurs biens, les enchantements d'amour sont généralement utilisés pour unir ceux qui s'aiment par un lien invisible et irrésistible⁵⁷⁹.

On retrouve cette composante magique dans la poésie de Rocco Scotellaro comme un exemple de lutte contre les forces de la nature. Dans le poème *I padri della terra se ci sentono cantare*⁵⁸⁰ on assiste à un rassemblement nocturne de treize sorcières. La grêle est un « trophée des saints maléfiques » qui détruit, en juin, la production du blé avant le recueil.

Dans le poème *I santi contadini di Matera*⁵⁸¹ apparaît la poupée d'une sorcière. C'est un objet apotropaïque contre les forces obscures. Selon Ernesto de Martino, la magie entre en jeu comme une réponse à une demande de protection de la part d'un

⁵⁷⁷ Cité in Ernesto de Martino, *Italie du Sud et magie*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Institut d'édition Sanophi- syntélabo, 1999, p. 25.

⁵⁷⁸ Gina Labriola, « Albino Pierro, le poète so(u)rcier », introduction à Albino Pierro, *Metaponto*, *op. cit.*, p. 15. Voir Ernesto de Martino, *Il mondo magico*, (1948) et *Sud e magia* (1959). La cohabitation des vivants et des morts est ancrée dans la tradition lucanienne.

⁵⁷⁹ Ernesto de Martino, *Italie du Sud et Magie*, *op. cit.*, p. 25. Le titre du livre est : *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959. p. 23

⁵⁸⁰ Cité in

⁵⁸¹ Cité in

individu ou de la collectivité⁵⁸² :

Le panorama qui en résulte peut paraître, à première vue, extrêmement désordonné, contradictoire, semé de coexistances absurdes et, cependant, un examen plus approfondi permettra de discerner le thème unique qui relie des éléments aussi hétérogènes, c'est-à-dire le besoin de protection psychologique en face de l'extraordinaire puissance du négatif dans la vie quotidienne et de l'insuffisance des comportements efficaces « réalistement » orientés⁵⁸³.

Le but du rituel funèbre de la lamentation est de se libérer de la mort, d'éviter que l'expérience de la douleur, liée à la perte puisse détruire les vivants, l'objectif étant d'exorciser la mort :

La lamentazione funebre partecipa di quest'ordine e compie – per la parte che le spetta- il suo proprio lavoro : se il lamento non è reso, il morto non entra nel regno dei morti e resta nella rischiosa condizione di cadavere vivente, che tormenta i vivi ritornando in modo irrelativo⁵⁸⁴.

Dans la dernière composition de la *Cantilena*, après l'exorcisme contre la mort, opéré par la lamentation d'Amelia Rosselli, on retrouve un climat de paix et de sérénité. Tout a été recomposé. Le deuil a été objectivé pour permettre à Amelia de vivre :

nuovo anno
arrivi
teneramente
ossequioso⁵⁸⁵

nouvel an
tu arrives
tendrement

⁵⁸² Ernesto de Martino, « Miseria psicologica e magia in Lucania », in *Mondo popolare e magia in Lucania*, 147-161 cité in Franco Vitelli, postface in Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 337.

⁵⁸³ Id., *Italie du Sud et Magie*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸⁴ Id., *Morte e pianto rituale*, *op. cit.*, p. 350. [La lamentation funèbre participe de cet ordre et accomplit - pour la part qui lui revient - son travail : si la lamentation n'est pas rendue, le mort n'entre pas dans le royaume des morts et demeure dans la condition à risque du cadavre vivant qui tourmente les vivants]. (Traduit par Marie-José Tramuta).

⁵⁸⁵ Amelia Rosselli, *Cantilena*, *op. cit.*, p. 19.

obséquieux⁵⁸⁶

La nouvelle année se présente douce et « ossequiosa ».

III. 4 Le naufrage d'*Eros*. L'impossibilité d'exorciser la mort. Un « vent méprisant et glaçant⁵⁸⁷ ».

La composition 8 de la *Cantilena* est une prise de conscience d'un sentiment et d'une occasion perdue : la mort de Rocco qui suscite une réflexion et le regret de son aveuglement face à l'amour de son ami :

Avanti io seppi t'eri spezzato
come un bastone d'oro
la costante prudenza
m'aveva fatta cieca
quasi ignara
e tu che mi musicavi attorno⁵⁸⁸

Avant j'ai su que tu t'étais brisé
comme une canne d'or
la constante prudence
m'avait rendue aveugle
presque ignorante
et toi qui me musiquais tout autour.

Rocco a séduit Amelia à travers sa poésie et sa voix musicale « un'arpa la tua voce / e le mani suonano tamburelli⁵⁸⁹ » mais elle est restée insensible devant ces sentiments. Rocco restera dans la mémoire d'Amelia l'en(chant)eur. Il incarnera toujours un chant séduisant et musical. En 1958, dans le poème *La libellula* (*La*

⁵⁸⁶Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli : anthologie en ligne*, consulté le 6 octobre 2017, <http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

⁵⁸⁷Ead., *Diario ottuso*, in *L'opera poetica*, op. cit., p. 842-844.

⁵⁸⁸Ead., *Cantilena*, in *Primi Scritti* in *Le poesie*, op.cit., p. 15

⁵⁸⁹*Ibid.*, p. 14. [Une harpe ta voix / et les mains frappent les tabourins]

Libellule), elle consacre des vers à Rocco Scotellaro :

Il contadino con le lunghe mani sapeva tutta
l'ansia mia, ma egli non rivelava, il suo vero
nome da incantatore. Io lo fuggivo per valli
e terreni oscuri, ma egli sapeva il mio nome⁵⁹⁰.

Le paysan aux longues mains savait toute
mon angoisse, mais il ne révélait pas, son
vrai non d'enchanteur. Je le fuyais par vaux
et par terrains obscurs, mais il savait mon nom⁵⁹¹.

Rocco a caché son vrai nom d'enchanteur et Amelia est restée indifférente. Dans la prose *Diario ottuso* (1968), un journal en prose très intime ou un roman désespérément authentique, sans artifices, elle revient dans les chapitres III-VI, à distance de quinze ans, sur la figure de Rocco Scotellaro, « l'amico sfortunato ma gioioso⁵⁹² ».

Les deux personnages du texte ne sont pas conscients d'être engagés « in una lezione d'amore⁵⁹³ ». Amelia Rosselli présente cet amour comme « un amore giovanile sconosciuto a loro stessi⁵⁹⁴ », dans une ville creuse et ronde, la ville de Matera. Dans ce journal, « le moi glisse de pronom à pronom⁵⁹⁵ » comme à l'intérieur d'un tunnel ; l'auteur passe, sans frontières, de la première personne du singulier à la troisième du singulier et du pluriel (la troisième personne du singulier est toujours Amelia, la troisième personne du pluriel est Amelia avec son ami fraternel, Rocco) :

Io mi ero accorta dopo molte notti sveglia e astratta, che egli volasse tranquillamente più dei nuvoli e dell'aurora rosa di grandi campi all'alba. **Essa** si era accorta che invece egli aveva preferito entrare nel suo cuore, pezzo a pezzo in

⁵⁹⁰ Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit., p. 148.

⁵⁹¹ Ead., *La Libellule*, op. cit., p. 25 et p. 27.

⁵⁹² Amelia Rosselli, *Diario ottuso*, in *L'opera poetica*, op. cit., p. 837.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 837.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Antonella Anedda, « Saggio ottuso (una lettura) », op. cit., *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, p. 23. « Diario ottuso è un diario con l'io che slitta di pronomé in / pronomé ».

forma di ago, nella mente divenuta ora spirito fantastico [...] **morti parlarono** per molto tempo **impietriti**⁵⁹⁶.

[Je m'étais aperçue après maintes nuits éveillée et abstraite qu'il volait tranquillement plus que les nuages et de la rose aurore des grands champs à l'aube. Elle s'était aperçue en revanche qu'il avait préféré entrer dans son cœur, morceau par morceau en forme d'aiguille, dans son esprit devenu à présent esprit fantastique” [...] Les morts parlèrent longuement pétrifiés⁵⁹⁷].

Les sentiments oscillent entre intérieurité et extérieurité de l'âme et se transpercent.

Dans une recherche obtuse du temps perdu, regardant son passé, Amelia écrit : « mi è sembrato che lei e lui fossero due passerotti [...] stabilirono senza volerlo una intesa [...] tenevano a testa bassa i loro desideri e tentavano di non disincantarsi⁵⁹⁸ ».

Et elle écrit encore : « Fissarono, un appuntamento nel vuoto per discutere di questo, e disimparare le false lezioni⁵⁹⁹ ».

Le rendez-vous dans le vide évoque le quatrain d'Eugenio Montale, présents dans la section *Xenia I* de recueil *Satura* (1962-1970) :

Avevamo studiato per l'aldilà
un fischio, un segno di riconoscimento.
Mi provo a modularlo nella speranza
che tutti siamo già morti senza saperlo⁶⁰⁰.

Nous avions mis au point pour l'au-delà
un sifflet, signe de reconnaissance.
Je m'efforce de le moduler, je nous vois
tous déjà morts sans le savoir⁶⁰¹.

Rocco Scotellaro entre peu à peu dans le cœur d'Amelia, comme une aiguille;

⁵⁹⁶ Amelia Rosselli, *Diario ottuso*, in *L'opera poetica*, op. cit., p. 840-842.

⁵⁹⁷ Traduit par Marie-José Tramuta.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 838-839.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 840. [Ils fixèrent un rendez-vous dans le vide pour discuter de cela, et désapprendre les fausses leçons].

⁶⁰⁰ Eugenio Montale, *Satura*, in *Tutte le poesie*, Arnoldo Mondadori editore, [1984], 1990, p. 292.

⁶⁰¹ Trad. Patrice Dyerval-Angelini, Paris, Galimard, 1971 pour l'édition française. La traduction française « je nous vois » qui diverge de l'italien est celle voulue par l'auteur lui-même.

« Luci si rivelano corpo, e i corpi non erano luce⁶⁰² » ; c'est une véritable métémpsychose à laquelle elle croyait, influencée par les religions orientales.

Parfois, Amelia pense que les éléments négatifs, un *magiaro*, les forces hostiles des enchantements (*l'affascino*), peuvent avoir ourdi des machinations en dressant des obstacles et en soumettant à la contrainte. Un vent ennemi, un mauvais « vent » a soufflé sur le couple à la recherche de ses victimes de la même manière que le charme qui « chemine »⁶⁰³.

È dovuto a una varietà di ragioni
che tu ed io non ci si possa incontrare
fra l'altro le muraglie
i cieli gli spiriti⁶⁰⁴

C'est à cause de nombreuses raisons
que toi et moi nous ne pouvions nous rencontrer
entre autres les murailles
les ciels les esprits⁶⁰⁵.

La tentative d'exorciser la mort de Rocco à travers la poésie et le chant (la *Cantilena* pour Rocco), ne porte pas ses fruits. Amelia a essayé d'exprimer la douleur de la perte à travers ses vers consacrés à l'ami lucanien mais elle a été incapable de surmonter la peine déchirante de la séparation.

Dans *Morte e pianto rituale*, Ernesto de Martino précise :

La morte di una persona cara e necessaria è l'evento che può provocare il tracollo dell'instabile bilancia : essa appare uno scandalo irreversibile, una crisi senza orizzonte, una definitiva vittoria sull'incipiente coscienza di sé, e apre la porta alla straniazione dal mondo, al delirio di negazione, al furore distruttivo omicida e suicida⁶⁰⁶.

⁶⁰² Amelia Rosselli, *Diario ottuso*, in *L'opera poetica*, op. cit., p. 842.

⁶⁰³ Sur les effects de la basse magie lucanienne et de la fascination voir Ernesto de Martino, *Italie du Sud et magie*, op. cit., p. 32.

⁶⁰⁴ Amelia Rosselli, *Cantilena*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 19.

⁶⁰⁵ Rodolphe Gauthier, *Amelia Rosselli : anthologie en ligne*, consulté le 6 octobre 2017, <http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

⁶⁰⁶ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, op. cit., p., 30.

Amelia se perd et son désespoir devient folie. Une idée obsessionnelle et des images hallucinatoires la harcèlent et l'empêchent d'agir et de vivre. La perte de son ami est comme l'explosion d'une grenade ; c'est le début d'un « court-circuit » mental qui déstabilise une vie déjà très difficile, en équilibre précaire.

En 1954, un an après la disparition de Rocco Scotellaro, décède Amelia Pincherle Moravia, la grand-mère d'Amelia Rosselli. C'est une autre explosion déstabilisante !

La série des pertes ne s'arrête pas là. La vie d'Amelia est un deuil continu. Elle est assiégée et prisonnière de ses morts. En août de cette même année, suite à des crises psychotiques intenses, elle suit le conseil de son médecin traitant et des amis de la famille et entre au Sanatorium Bellevue de Kreuzlingen en Suisse. Le diagnostic du psychiatre Ludwig Binswanger est sans appel. Amelia est atteinte d'une schizophrénie paranoïde. Pendant la longue hospitalisation, d'une durée d'un an, elle pense être surveillée et son délire est constant. Ce syndrome de persécution l'accompagnera toute sa vie, comme nous l'avons vu, surtout dans les moments de réactivation du « système fixe et délirant » de sa maladie psychotique.

III. 5 Passages de genre et passages de langue. La prose en français *Sanatorio 1954*.

L'expérience dramatique de la maladie psychique et de ses traumatismes émerge dans la prose en français *Sanatorio (1954)*, écrite pendant l'hospitalisation. Elle récupère pour cet écrit la langue de l'enfance, la langue de ses poètes préférés de la littérature française, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et des surréalistes (en particulier André Breton) lus surtout pendant ses séjours d'étude et de recherche à Paris, en 1951.

Amelia Rosselli passe d'une langue à l'autre, d'un genre à l'autre. « Un peu de prose et un peu de poésie, toujours en allant à l'école chez quelque grand auteur déjà mort⁶⁰⁷ » déclare-t-elle dans une interview autour des *Primi Scritti*. Le contenu et la

⁶⁰⁷ Ead., *È vostra la vita che ho perso, Conversazioni e interviste 1964-1995*, Monica Venturini e

raison de ce dramatique « journal » de son hospitalisation sont résumés dans l'explicit.

Il s'est tué, il s'est tué ! Pourtant l'île était faite pour nous tenir doux, forts, misérables mais vivants... Peut-être que je le suivrai dans son pays natal ; j'y cours, comme une mendiane, sans dignité. Je ne parlerai plus : - je chanterai un air paysan ; en prison, en prison irai-je compter mes perles, sonner les cloches du hasard, comme une tendre mère que l'on a dévalisé les possessions, ses deux fils adorés, leur cendre une fine poussière⁶⁰⁸.

On y retrouve la perte brutale de l'ami Rocco, celle de la grand-mère bien aimée et l'assassinat de son père et de son oncle ; cet homicide est vécu, par les deux Amelia, comme un vol : « l'on a dévalisé les possessions ».

Les traumatismes se manifestent sans aucun filtre, à l'exception de l'omission des noms de cette tragédie⁶⁰⁹. On y note une allusion au mutisme dans lequel elle est tombée après la nouvelle de la mort de Rocco Scotellaro et à son intérêt pour les chansons du répertoire populaire de la Basilicate. Les derniers mots de cet écrit, « fine poussière », sont aussi présents au début de cette prose, grâce à une structure narrative circulaire. L'auteur invoque les morts et la mort. Pour fuir les angoisses, elle voudrait suivre ses morts dans leur tombe. L'incipit a un ton lyrique, calme et serein qui dérivent de la poésie et de la musique.

Les thèmes : le sommeil, la mort

Le sommeil, proche de la mort, est l'unique solution pour éloigner la douleur. « Il faut mourir pour vivre tranquilles⁶¹⁰ ». Cette dimension du sommeil, synonyme de la mort, est présente aussi dans son poème en français de 1954, dans le recueil *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)* in *Primi Scritti*, où le moi poétique déclare :

Silvia De March (éds),, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 287. Voir la postface de Marie Fabre in Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome, écrits français*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰⁸Ead., *Sanatorio 1954* , in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰⁹ Stefano Giovannuzzi, «Biografia e letteratura», *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, *op. cit.*, p. 35.

⁶¹⁰Ead., *Sanatorio 1954* , in *Primi Scritti*, *Le poesie*, *op. cit.*, p. 23.

Moi je tombe de sommeil
ne résiste plus m'en vais. Comment faire
sinon vivre jusqu'à en mourir jeune ?⁶¹¹

Le thème du poème est celui de la promenade poétique baudelairienne. Le promeneur solitaire fait une parodie de la poétique des correspondances.

....Les grandes palmes qui te regardent
de derrière un mur bas. [...]
le ciel qui ne dit jamais rien de superflu
car il parle par allusions. Les oiseaux pointus
montent la garde en couples sont appelés en mission de quartier en quartier⁶¹².

La fusion symbolique de l'homme et de la nature est impossible.

Le titre du recueil des poèmes en anglais *Sleep* (1953-1966), un autre livre de la jeunesse, un livre « assolutamente privato », évoque la mort à travers les mots du soliloque d'Hamlet dans le drame homonyme de William Shakespeare : « Dormir, qui sait ? Rêver peut-être »

C'est le rêve, peut-être, du fantôme de son père, victime d'un crime. Dans *La Libellule*, Amelia Rosselli évoque ce drame : « Mangiare, dormire, sognare / e osare: rimuovere l'antica viltà⁶¹³... ». « Manger, dormir, rêver / et oser : retirer l'ancienne lâcheté...⁶¹⁴ ».

Le 25 octobre 1992, Gabriella Caramore, dans l'émission de RAI radiotélé, *Paesaggio con figure. Testimoni e interpreti del nostro tempo* de Michele Gallinacci, avait interviewé Amelia Rosselli sur le recueil *Sleep* et à propos du titre de ce livre cette dernière avait déclaré : « Il sonno era un miraggio, perché non dormivo. Il sonno è un paradiso perduto (sonno / sogno). Se non dormi non sogni » [Le sommeil était un mirage, parce que je ne dormais pas. Le sommeil est un paradis perdu

⁶¹¹Ead., *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 36

⁶¹²*Ibid.*, p. 35.

⁶¹³Amelia Rosselli, *La libellula (Panegirico della libertà)*, 1958, in *Le poesie*, op. cit., p. 154.

⁶¹⁴Ead., *La Libellule*, op. cit., p. 43.

(sommeil/songe). Si tu ne dors pas, tu ne rêves pas].

L'invitation au suicide est présente, en continu, dans *Sanatorio* : « Tue-toi, tue toi, alors qu'il en est temps encore. Ta rancune n'est pas de longue durée !⁶¹⁵ » ; « C'est bien ainsi qu'on peut se couper la gorge⁶¹⁶ ».

Le choix du suicide fait naître un conflit intérieur chez l'auteur : « Est-ce que tu prendras le parti de nager au fond du lac, comme tu dis, pour te noyer, un peu tardivement, cependant, ou bien resteras-tu à contempler les milles beautés du monde, en une extatique vision ?⁶¹⁷ ».

Cette deuxième solution est envisagée avec un soupçon d'ironie. Elle préfère partir : « Partons, soulevons cette fine jupe de coton, humble jupe de coton brodé, et partons mourir décidés pour l'éternité, regarder les couteaux descendre tendres sur nos poitrines⁶¹⁸ ». « Sautons par-dessus le pont, et une jolie fermière ouvrira elle-même la porte⁶¹⁹ ».

Après avoir fait sa valise, Amelia est prête au dernier voyage ; elle « veut être maître puissant de la situation, et bien sonner la cloche des adieux⁶²⁰ ».

La mort est évoquée à travers l'allégorie d'une dame élégante qui ne fait pas peur : « La mort est une dame vêtue nue ; rusée, fine. Son chagrin ne pèse sur personne⁶²¹ ». Elle ressemble à « une vieille dame sucrée !⁶²² ».

Selon Chiara Carpita, cette personnification de la mort évoque « le vieux capitaine » de Baudelaire, allégorie que nous retrouvons aussi dans la poésie de Dino Campana, très apprécié d'Amelia Rosselli. (Les emprunts à la poésie de Dino Campana sont nombreux notamment dans *La libellula*)⁶²³.

Le rendez-vous avec la mort, lui permettra de retrouver sa « grand-mère morte,

⁶¹⁵ Ead., *Sanatorio* 1954, in *Primi Scritti*, in *Le Poesie*, op. cit. p. 23.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 25

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶²² *Ibid.*, p. 30.

⁶²³ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in *L'opera poetica*, op. cit., 1402.

ainsi que le reste de la famille⁶²⁴ ». Ses parents sont accusés et considérés comme responsable de sa souffrance : « Ta mère fut folle de te faire naître ; ton père vilain⁶²⁵ ». C'est un ressentiment privé à l'égard des deux parents qui ne sont pas du tout mythifiés. Carlo Rosselli, dans le poème en anglais « Fatherish Men » du recueil *October Elizabethans (octobre 1956)* est présenté « waving a Banner / of Idiocee⁶²⁶ », « agitant le drapeau / de l'idiotie » ; il est engagé dans une inutile lutte politique. Et, dans la prose littéraire en anglais *My Clothes to the Wind* (1952), dans le cadre d'un milieu familial caractérisé par des rapports troubles et par une violence pulsionnelle, Marion Cave apparaît comme une mère « glib », insincère qui a castré les désirs de sa fille⁶²⁷.

La nature

Dans la prose *Sanatorio*, la nature est insensible, froide et sans couleur ; elle est indifférente à la douleur de l'auteur et l'invite au suicide : « J'admire les beaux arbres et leurs fleurs sèches, pâle dans l'aube sournoise. Mais les branches sursautent éperdues. Tue-toi, tue-toi⁶²⁸... ».

On relève une métamorphose du monde végétal avec une anthropomorphisation des arbres qui lui parlent. La lune enveloppe les rêves d'or « terminés avant d'être commencés⁶²⁹ » ; elle « bordera sa bouche de ses propres impropriétés. Quoi dire, quoi dire de plus ?⁶³⁰ ».

Comme nous l'avons déjà constaté dans la *Cantilena*, cette planète est personnifiée et elle a la capacité de troubler les désirs de la poésie. Elle n'est pas capable d'apporter des réponses au moi poétique (ou à la voix narrative) qui cherche la vérité pendant le parcours de son vécu. Le caractère strident de sa réponse est accentué par l'allitération de la consonne liquide **r**, « bordera [...] propres

⁶²⁴Ead., *Sanatorio 1954*, in *Le Poesie, op. cit.* p. 29.

⁶²⁵*Ibid.*, p. 24.

⁶²⁶Amelia Rosselli, *October Elizabethans (octobre 1956)*, *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 64.

⁶²⁷Stefano Giovannuzzi, *Biografia e letteratura, op. cit.*, p. 36-37.

⁶²⁸Amelia Rosselli, *Sanatorio 1954*, in *Le poesie, op. cit.* p. 29.

⁶²⁹*Ibid.*, p. 25.

⁶³⁰*Ibid.*, p. 30.

impropriétés. Quoi dire. Quoi dire » et par l'oxymore du syntagme « propres impropriété ».

La déterritorialisation

La dépossession et le déracinement sont d'autres thèmes importants de cette prose. Amelia Rosselli ironise sur son origine cosmopolite⁶³¹. « Cosmopolite, c'est à toi la loi ! ». Elle songe plutôt à faire partie du groupe « des enfants dénaturalisés », des réfugiés et des fugitifs ; ces enfants n'ont pas le droit de nourrir des désirs.

Dans le premier poème du recueil *Sleep (1953-1966)*, le traumatisme de la douloureuse condition de la réfugiée, de l'exilée, de l'apatride et le sentiment consécutif de la non-appartenance est dénoncé par ces vers :

You are a stranger here
and have no place among us. We would have you off our list
of potent able men
were it non that you've never belonged to it⁶³²...

Ces vers expriment le mépris social à l'endroit de l'étranger et de la personne en marge, l'absence d'amour, la solitude. Amelia est perdue « comme le minotaure, métaphore de l'exil, sans liberté, enfermé dans son labyrinthe qui n'appartient à aucune patrie⁶³³ ».

⁶³¹ Amelia Rosselli refusera la définition de cosmopolite, attribuée par Pasolini dans sa note à *Variations de guerre* : « Et le revival avant-gardiste - si lugubre chez les éternels apprentis de Milan et Turin - a trouvé chez cette espèce d'apatride de la grande tradition familiale de Cosmopolis, un terrain où exploser, avec la fécondité funeste et merveilleuse des champignons atomiques en train de devenir formes, etc. etc.... ». Pier Paolo Pasolini, *Note sur Amelia Rosselli*, traduction de Marie Fabre in Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, p. 203-204. Elle a déclaré dans des interviews, qu'elle était la fille de la 2^{ème} guerre mondiale, une réfugiée et non pas cosmopolite. Elle avait subi cette dimension et ne l'avait aucunement choisi.

⁶³² Amelia Rosselli, *Sleep (1953-1966)*, in *L'opera poetica*, op. cit., p. 856.
« Tu es un étranger ici / et il n'y a pas de place pour toi parmi nous. Nous t'aurions rayé de notre liste / de puissants hommes habiles / sauf que tu n'en as jamais fait partie »... (Traduit de l'anglais par Emilio Sciarrino).

⁶³³ Dora Nenrs Gago, « Exil et errance dans la poésie de Jorge de Sena : à la recherche du

Son exil et son déracinement ne sont pas seulement réels mais deviennent rapidement mentaux. Ils sont éprouvants psychiquement⁶³⁴. Dans le *Diario ottuso*, elle écrit : « Je n'ai pas de monde prêt pour moi et c'est ainsi que je pars pour un monde moins prêt pour moi ». Tout est rythmé autour du départ imposé et inutile, cet exil forcé sur lequel se cambre une question inécoutée « pourquoi partir, pourquoi ont-ils désiré que je parte⁶³⁵? ».

La maladie

Le sentiment de désintégration de la personnalité est pour Amelia Rosselli un facteur qui débouche dans la folie. C'est une brisure de l'identité très lacérante qui trouve un écho dans son écriture et dans ces proses. Dans *Sanatorio (1954)* les pronoms changent continuellement. L'auteur passe, sans limites, de la première personne du singulier à la deuxième et troisième personne, comme dans la prose du *Diario ottuso* (1968). Le lecteur est bouleversé par ces changements de personne. « Tu ris ! J'en ris tant que les fleurs rient tant elles ont mal », « Vas-t'en, donc, si tu le veux. Moi je resterais à te regarder, comme une petite poule qui ne se rappelle de son nom qu'en faisant une grimace de douleur, de confusion⁶³⁶ ». L'auteur dialogue avec son « soi même ».

Cette condition de dédoublement du « je » est bien annoncée dès le premier poème (1954) du recueil *Adolescence* :

« Que c'est drôle je parle avec le moi même
en me disant que c'est beau le ventre le bras nu
d'une femme même d'un homme
et les énormes arbres du quartier gras⁶³⁷ ».

“Royaume de la liberté” » in (Sous la direction de) Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat, *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 178.

⁶³⁴Marion Sauvaire, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants », Amerika, p. 3. [En ligne], 5 | 2011, mise en ligne le 20 décembre 2011, consulté le 12 septembre 2016. URL : <http://amerika.revues.org/2511>; DOI : 10.4000/amerika.2511

⁶³⁵Antonella Anedda, « Tourmentée, échappée », in *Europe, op. cit.*, p. 208-209.

⁶³⁶Amelia Rosselli, *Sanatorio 1954*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 28.

⁶³⁷Ead., *Adolescence*, p. 35.

Dans le poème 3 (1954) du même recueil, cette lacération est attribuée à la mort de Rocco Scotellaro.

Les auberges ont fermé leur clefs
les murs internes sont roses, leur pétales
se répètent en se croisant les mains
(Elle est devenue folle,
elle ne retrouve pas son époux
il est devenu mort)⁶³⁸.

Elle est paralysée par l'angoisse et silencieuse dans un présent immobile, sous le sceau de la perte.

La mer bat sur les murs de la prison cependant tranquille, et moi (toi aussi) suis muet, je suis muet d'angoisse nocturne béatifiée par les petits bandits sur le côtés d'azur, qui nous attendent avec un sac d'argent dans une main et d'un pistolet dans l'autre⁶³⁹.

L'hôpital, entouré des murs qui emprisonnent les angoisses nocturnes est le lieu de la solitude et des silences inquiétants. Il est sombre et même les lits sont imprégnés d'angoisse.

N'y a-t-il pas d'autres habitants ? Les soirs portent des bas gris. Le lit est défait d'angoisse, comme s'il pleuvait. Pourquoi tant d'angoisse ? Oh angoisse !⁶⁴⁰

La poétesse dénonce, à l'instar d'Alda Merini, la pratique de l'électrochoc. Elle est « perplexe et dégoûtée et peu disposée à continuer le long de cette voie ». Ses « dents claquent de folie ». Elle ne croit pas au pouvoir de guérison des thérapies pratiquées. La maladie psychiatrique sera présente et dénoncée dans une bonne partie de l'œuvre d'Amelia Rosselli et culminera dans la prose, *Storia di una malattia*, de

⁶³⁸*Ibid.*, p. 36.

⁶³⁹Amelia Rosselli, *Sanatorio 1954*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 25.

⁶⁴⁰*Ibid.*, p. 27.

1977. Elle y parle de ses obsessions et son écriture est là aussi très littéraire⁶⁴¹. C'est une déclaration de la persécution politique, derrière laquelle se cache sa psychose. Cette persécution est anticipée dans une lettre manuscrite du 27 février 1977, envoyée de Londres à l'amie et écrivaine Luce d'Eramo. Dans cette lettre, Amelia Rosselli confie à Luce d'Eramo d'être incapable d'écrire, à partir de l'année 1973, à cause d'un souci avec la CIA et que, pour cette raison, elle a été hospitalisée⁶⁴².

Dans le poème « Ténere crescite mentre l'alba s'appressa tenere crescite » du recueil *Serie Ospedaliera* (1963-1965) est à nouveau proposé le thème de la maladie qui se manifeste avec une progression et une angoisse croissante ; Amelia est consciente de l'inutilité des thérapies médicales :

« Ténere crescite mentre l'alba s'appressa tenere crescite
di questa ansia o angoscia che non può amare né sé né
coloro che che facandomi esistere mi distruggono⁶⁴³ ».

La prose de *Sanatorio* et une bonne partie de l'œuvre d'Amelia Rosselli portent les marques du contact avec la maladie et celles de la tragédie du moi. Comme dans les *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, on y respire les relents de l'enfer et de l'hôpital⁶⁴⁴.

Les sources

⁶⁴¹ Amelia Rosselli, *Storia di una malattia*, n° 56 de «Nuovi argomenti», 1977. « Da dove partano certi attacchi a volte resta un mistero, o un mezzo mistero;...le “noie” duravano dal 1969, il male si fece specifico nel 1971, “la malattia” si fece acuta nel 1974 e peggiorarono le condizioni nel 1976-77. [...] La malattia era la CIA, il corrosivo punto d'attacco il SID o l'Ufficio Politico, o ambedue ».

⁶⁴² Amelia Rosselli, «Lettere a Luce d'Eramo» in *Avanguardia, rivista di letteratura contemporanea*, n° 38, anno 13, ed. Pagine, Roma, 2008, p. 20. Sur cet épistolaire, voir Caterina Venturini, « Lettere a Luce d'Eramo “Non miro più allo scrivere ma invece al resistere”». Sei lettere a Luce d'Eramo », in *Avanguardia, Rivista di letteratura contemporanea*, n° 38, Roma, Pagine, 2008, pp. 19-52.

⁶⁴³ Ead., « Serie ospedaliera », in *Le poesie, op. cit.*, p. 366.

⁶⁴⁴ Thierry Orphila, « *L'image de la maladie chez Baudelaire* », in (Sous la direction de) Bouloumié Arlette, *Ecriture et maladie, “Du bon usage des maladies”*, Paris, Imago, 2003, p. 27.

La structure narrative de *Sanatorio*, fondée sur le flux de la conscience, évoque l'*Ulysse* de James Joyce, texte fondamental, comme nous l'avons vu, de la formation littéraire d'Amelia Rosselli et considéré comme sa bible aux côtés du livre *Contadini del Sud* de Rocco Scotellaro. Sur cette structure se dépose un langage allégorique de type baudelairien avec les personnifications dont il a été question plus haut. Les illuminations épiphaniques et l'état hallucinatoire, perceptibles dans la narration, évoquent aussi l'écriture d'Arthur Rimbaud.

L'influence du thème du dernier *voyage* vers la mort dérive de la poésie de Charles Baudelaire : « Face aux douleurs de l'existence il peut devenir intéressant d'y échapper par la mort volontaire⁶⁴⁵ ».

Comme Baudelaire, Amelia Rosselli est consciente de l'impossibilité du bonheur et de l'infinité des malheurs qui accablent sa vie et celle de l'humanité ; le suicide, comme dernier recours, est l'unique issue à son calvaire.

De même que chez Baudelaire, les stigmates de la pathologie du mélancolique sont au centre de ses écrits ; la maladie apparaît dans le thème de la chute, de la folie. Amelia Rosselli, comme le poète des *Fleurs du Mal*, conçoit la même idée de l'hôpital qui est l'image de la prison, une des grandes représentations du monde.

Dans le *Spleen de Paris*, le poète écrit : « Cette vie est un hôpital... ». Même la terre est un grand hôpital...

Selon la critique récente, Amelia Rosselli, pendant les années cinquante, période de sa recherche d'une langue et de son expérimentation, « s'approprie la tradition poétique de la modernité [...] Cette modernité a bien sûr une ligne française, très visible dans ces pages passant par les points fixes que sont Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont et l'aboutissement surréaliste de cette lignée⁶⁴⁶ ».

L'héritage du surréalisme est déclaré, dans le texte en prose, par la distorsion de l'espace et du temps. Ces deux catégories sont indéfinies et sans cohérence logique. Nous pensons aussi à une influence d'Antonin Artaud avec sa vision du mal, « base

⁶⁴⁵*Ibid.*, p.29.

⁶⁴⁶Marie Fabre, « “Andando a scuola”, une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia Rosselli, *Le chinois à Rome*, *op. cit.*, p. 54. Pour les sources poétiques d'Amelia Rosselli de *Sanatorio 1954* voir aussi : Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti » in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1401.

de l'être, fièvre malheur de la disharmonie⁶⁴⁷ ». Selon Artaud, c'est la rupture de l'harmonie première qui fait naître la douleur de l'existence. La vie est un limbe, une non-existence et pour sortir de ce limbe ne reste que l'acte extrême du suicide⁶⁴⁸.

Amelia Rosselli, comme nous l'avons vu aussi dans le recueil *Adolescence*, est capable de se détacher de paradigmes littéraires de ces écrivains avec une certaine ironie et un regard critique mais « sans auparavant avoir fait l'objet d'une véritable traversée⁶⁴⁹ ». Selon Emilio Sciarrino :

Paris et la littérature française bénéficient dans cette époque d'un prestige remarquable, en particulier en Italie. Dans la bibliothèque d'Amelia Rosselli, conservée aujourd'hui à Viterbe, sont présents de très nombreux livres en français, parfois annotés. Les œuvres de Proust, Rimbaud, Mallarmé, aussi de Lacan ou de Barthes, témoignent d'un intérêt pour les classiques français ainsi que pour les sciences humaines françaises contemporaines⁶⁵⁰.

Le choix de formes poétiques comme les poèmes en prose, très rares dans la tradition littéraire italienne, confirme l'influence de la culture française dans les textes d'Amelia Rosselli⁶⁵¹. L'utilisation du français dans *Sanatorio 1954* et dans *Adolescence* (1954-1961), et ensuite dans *Le Chinois à Rome* (1955), montre que cette langue tient une place particulière dans le trilinguisme d'Amelia Rosselli et qu'elle « est une langue d'élection pour des raisons biographiques et culturelles⁶⁵² ».

Exemple : l'assassinat de son père Carlo et de son oncle Nello Rosselli. Il est évoqué pour la première fois en français dans *Sanatorio* et sera un thème fréquent dans les poèmes d'Amelia⁶⁵³. L'écriture, dans les années 1952-1954, du recueil en

⁶⁴⁷ Olivier Penot-Lacassagne, « Artaud : la peste » in (Sous la direction de) Bouloumié Arlette, *Ecriture et maladie, "Du bon usage des maladies"*, Paris, Imago, 2003, p. 249.

⁶⁴⁸ Pasquale Di Palmo, « Nota al testo », in Antonin Artaud, *Sul suicidio e altre prose*, Pistoia, Via del vento edizioni, 2001, (p. 28).

⁶⁴⁹ Marie Fabre, « "Andando a scuola", une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia Rosselli, *Le chinois à Rome*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁵⁰ Emilio Sciarrino, « Un "Chaos linguistique": les textes en français d'Amelia Rosselli », in *Continents manuscrits*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁵² *Ibid.*, p., 3.

⁶⁵³ *Ibid.*

italien (*Cantilena*, 1953), de la prose en français (*Sanatorio 1954*), des premiers poèmes du recueil en français (*Adolescence, exercices poétiques 1954-61*), de la prose en anglais (*My Clothes to the Wind*, 1952) et des premiers poèmes du recueil en anglais *Sleep 1953-1966* que nous avons analysés dans les derniers chapitres, rappellent l'importance du trilinguisme (ou triglossie) des origines, dans les *Primi Scritti*. Ce « noyau poétique de l'écriture d'Amelia Rosselli⁶⁵⁴ », considéré aussi par Giovanni Giudici, poète et ami d'Amelia, comme le sujet principal de la poésie de cette dernière, sera analysé dans les pages suivantes⁶⁵⁵.

Le mariage joué sur le fil de l'ironie, un autre *tópos* littéraire.

Les années cinquante sont aussi pour Amelia Rosselli, celles de relations sentimentales instables. Elle est à la recherche d'une figure protectrice et se lie à des personnes plus âgées qu'elle. Après la liaison avec Carlo Levi, elle cherche à établir un lien solide avec Mario Tobino, écrivain et psychiatre, son aîné de vingt ans, qu'elle a connu en 1952. Elle voudrait arriver à un mariage mais l'écrivain ne la suit pas. Le naufrage de cette nouvelle histoire d'amour qui a duré trois ans et s'interrompt à la sortie de la clinique suisse, émerge à travers des lettres envoyées de la même clinique et trouve un écho dans la prose *Sanatorio*⁶⁵⁶ :

Pour guérir il me faut un mari, assez tendre. Il est heureux, celui que j'aime, et ne se soucie pas de moi. Il ne m'aime pas ! Il ne m'aime pas ! [...] Il te faut un enfant naïf à embrasser⁶⁵⁷.

Pour Marie Fabre, le thème du mariage, vécu avec ironie, est aussi un *topos* littéraire :

La présence de Rimbaud se fait sentir jusque dans la mise en forme d'une quête subsistant à côté des perspectives de fuite qui hantent le texte (suicide, voyage, mariage joué sur le fil de l'ironie, avec la voix de la vierge folle)⁶⁵⁸.

⁶⁵⁴*Ibid.*, p., 2.

⁶⁵⁵Giovanni Giudici, « Per Amelia: l'ora infinita » (préface) in Amelia Rosselli, *Le poesie, op. cit.*, p. VIII.

⁶⁵⁶Sur cet épistolaire voir Stefano Giovannuzzi, *Biografia e letteratura, op. cit.*, p. 36-37.

⁶⁵⁷Amelia Rosselli, *Sanatorio 1954*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 23.

⁶⁵⁸Marie Fabre, « “Andando a scuola”, une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia

L'écriture, le seul terroir accueillant et hôpital

Suite à tous ces deuils et ces déceptions, il ne reste plus à Amelia Rosselli que l'écriture comme moyen de contrôle et de défense de la maladie, pour continuer à vivre et pour dénoncer la condition tragique de la vie

La maladie se vit comme une malédiction et la littérature peut servir d'exorcisme, puisque décrire c'est déjà maîtriser, dominer le mal, en contribuant à le débusquer. Ce qui exprime l'importance des journaux de maladie. Comme l'avait écrit Roland Barthes : « J'expulse mes démons par les mots »⁶⁵⁹.

A travers l'encre, Amelia, exilée dans l'espace oppressif de la clinique, redécouvre sa présence, présence au monde ; elle s'accroche à la vie à travers la parole qui tente de devenir résistance : « L'écriture se réalise dans la fracture de la perte ou d'un deuil inachevé⁶⁶⁰ ». Pour Amelia, l'écriture sera le seul moyen pour exprimer son droit à la vie ; elle sera une thérapie pour la recomposition d'un moi brisé ; le moi narratif mène une enquête sur son passé pour reconstruire l'enfance et l'adolescence oubliées mais le parcours identitaire d'Amelia Rosselli restera incomplet à cause de la perception d'un deuil éternel.

Après l'expérience de l'hospitalisation en Suisse, elle vivra une dimension de réclusion permanente dans un « hell, loomed out / with perfect hand⁶⁶¹ » [« enfer brodé / par mains parfaites »], telle une mouche prisonnière de l'araignée dans sa toile :

Negli alberi fruttiferi della vita si

Rosselli, *Le Chinois à Rome*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁵⁹Bouloumié Arlette (éd.), *Ecriture et maladie, “Du bon usage des maladies”*, Paris, Imago, 2003, p. 12-13.

⁶⁶⁰Eugène Nshimiyimana, « Stratégies d'énonciation du sujet migrant chez Fatou Diome » (Sous la direction de) Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat, *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, 117.

⁶⁶¹Amelia Rosselli, *Sleep*, in *L'opera poetica*, *op. cit.* p. 858.

dibatteva l'ultima mosca. Un ribelle disfatto della sua propria disposizione al bene si sorvegliava ansioso di finirla con il male. Il mondo sorvegliava molto stanco della prigionia. La sua propria disposizione al bene lo imprigionava⁶⁶².

Dans les arbres fruitiers de la vie se débattait la dernière mouche. Un rebelle défait par sa propre disposition au bien se surveillait impatient d'en finir avec le mal. Le monde surveillait très las de l'emprisonnement. Sa propre disposition au bien l'emprisonnait⁶⁶³.

Même si elle tentera de sortir de ce chaos existentiel à travers la recherche d'une forme qui sera aussi théorisée dans *Spazi metrici*, une forme envisagée comme un refuge, Amelia Rosselli aura la sensation d'être prise au piège. Le désir d'ordre, lié au trop plein de l'expérience qu'elle tente de contrôler, sera destiné à enfermer les espaces de la psyché et à alimenter sa maladie.

III.6 Le voyage vers la maturité poétique dans *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*.

Dans les neuf poèmes du recueil en français *Adolescence*, on constate une évolution chronologique qui va de 1954 à 1961 et, comme l'a bien relevé Marie Fabre, on y observe le reflet de « son développement stylistique »⁶⁶⁴.

Dans le poème de 1956, *Les couleurs les couleurs les voyelles les voyelles* on note une claire allusion au lien de l'art et de la folie : « La lumière électrique du soleil /

⁶⁶²Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 254.

⁶⁶³ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 110.

⁶⁶⁴ Marie Fabre, « “Andando a scuola”, une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia Rosselli, *Le chinois à Rome*, op. cit., p. 52.

[...] met à nu chaque pensée de ma cervelle⁶⁶⁵ » qui dévoile la souffrance psychique et les stigmates, « la plaie », imprimés dans le cœur. La poétesse s’interroge sur l’origine de cette lumière créative, de cette « folie » souriante et « toujours sujette / à la mort qui la tient par les ailes ».

Le premier vers fait allusion à la synesthésie présente dans l’ouverture de la poésie de Arthur Rimbaud, *Voyelles*. Les derniers vers de la composition dénoncent l’impossibilité de l’impulsion créative, de l’illumination, exaltée par Rimbaud, avec la conscience que le résultat de l’acte créatif est un retour éternel à la « maison noire », allégorie de l’emprisonnement psychique de l’artiste, un véritable réceptacle de ses angoisses.

L’expérience du *dérèglement de tous les sens* est renversée. La poésie a perdu son pouvoir de voyance⁶⁶⁶ ; elle ne peut qu’évoquer la condition de l’emprisonnement existentiel de l’homme, « les murs de ta prison⁶⁶⁷ » :

Car toujours
retourneras-tu au dépôt de tes sanglots
ta maison noire, les murs de ta prison⁶⁶⁸.

Les vers de ces poèmes de *Adolescence* sont tourmentés, « je tourmentais mon pauvre cerveau / je pleurais d’amères larmes⁶⁶⁹ » et les syllabes brûlent, « dans les coins », pendant que l’« eau coule rapide / le long les gouttières⁶⁷⁰ ». L’amour est tué, comme un petit chien et se transforme en « la délusion la trahison la résignation ».

La dernière composition du recueil *Adolescence* (datée de 1961) est celle qui se rapproche le plus des thèmes, des figures rhétoriques et de la métrique de *Variations*

⁶⁶⁵ Amelia Rosselli, « Adolescence (exercices poétiques 1954-1961) », in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 36.

⁶⁶⁶ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti » in Amelia Rosselli, *L’opera poetica, op. cit.*, p. 1403.

⁶⁶⁷ Amelia Rosselli, *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 36.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 37

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

de guerre. Le thème de la violence, même celle contre le corps et le thème de la nuit (de l'âme et de la raison) sont au cœur de ce poème. A travers l'anaphore, les allitérations, les assonances et les consonances est rendue la variation du thème (la nuit) qui est présent au début et à la fin de la composition, grâce à sa structure circulaire.

Quand on est prêt à recevoir l'importance de la nuit
éclate le sang. Toutes les soirées étaient une
série d'oubli ! Tous les hommes jouaient par terre et
la forêt était une série d'ennuis [...]
.....Oh violence ne joue qu'avec
mes outils, la pierre et la branche, la violence charnelle
et le chat qui n'oublie. Le parc, beau, cru et
violent rouge et noir se levait à l'aube
qui ne portait pourtant point de desseins
aux hommes gâtés, la bière coule

la nuit, et le général dort. Ma tête entre mes mains
ma poche vide, l'avion se jette⁶⁷¹.

Ces sont tous des éléments que nous pouvons également observer dans le poème contemporain qui ouvre le recueil *Variations de guerre*, section *Variations* (1960-1961).

Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio
cristianesimo, esso svaniva con la lacrima della mia canzonetta
del bar vicino [...]
allora moriva in me la noia, scombinava l'allegria il mio
malanno insoddisfatto; continuava l'aria fine e le canzoni
attorno attorno svolgevano attività febbrili, cantonate
disperse, ultime lacrime di cristo che non si muoveva per
sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia⁶⁷².

Si dans la nuit s'élevait un doute dessous l'essence de mon
christianisme, il se dissipait avec la larme de la chansonnette
du bar voisin [...]
alors l'ennui en moi mourait, ma maladie d'insatisfaction
désaccordait la gaieté ; l'air fin continuait et les chansons
autour tout autour déroulaient de fêriles activités, quatre coins

⁶⁷¹*Ibid.*, p. 39.

⁶⁷²Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 197.

dispersés, dernières larmes du christ qui ne se déplaçait pas pour si peu chose, petit pan de nuit dans mes prisons⁶⁷³.

Ces composantes sont : la nuit, les larmes, les guerres, l'ennui, le malheur, la prison et à nouveau la nuit qui emprisonne le moi poétique⁶⁷⁴. Une confusion des perceptions et des pensés, unies par le si hypothétique.

La « forêt de symboles » de Baudelaire se transforme : pour Amelia Rosselli « la forêt était une série d'ennuis ». La poétesse prend ses distances avec la poétique symboliste.

Un autre élément important dans le dernier poème en français du recueil *Adolescence* est la présence des deux couleurs le noir et le rouge, tonalités du quotidien, fait de deuil et de violence. Surtout la couleur noire revient souvent dans les poèmes de la maturité d'Amelia Rosselli. Selon Plinio Perilli, l'occurrence communicative de l'adjectif noir est l'expression d'un spectre terrifiant et endémique de la conscience européenne, un cauchemar historiographique.

Nella Rosselli, ad esempio, troviamo non casualmente ripetuto l'aggettivo *nero*, come un medesimo, terrificante ed endemico spettro o morbo della coscienza europea, un incubo stesso conoscitivo e storiografico⁶⁷⁵.

La poésie d'Amelia Rosselli est une chute dramatique dans le noir, dans l'obscurité, dans les ombres de la nuit, dans la mort, sœur et demi-sœur :

Sempre docile e scontenta la ragazza appellava al buio.
Sempre infelice ma sorridente mostrava i denti. Se
non v'era aiuto nel mondo era impossibile morire. Ma la morte
è la più dolce delle compagnie. La più dolce sorella era

⁶⁷³Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 53.

⁶⁷⁴Cette dimension de la nuit comme prison du moi poétique est évoqué aussi dans le poème « Se nella notte s'accendeva un faro, allora addio promessa », « Si dans la nuit s'allumait un phare, alors adieu promesses » in *Variazioni belliche*, *Variations de guerre*.

⁶⁷⁵Plinio Perilli, postface in Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Roma, Fondazione Piazzola, 1995, p. 206. [Chez Amelia Rosselli, par exemple, nous trouvons la répétition non fortuite de l'adjectif *noir*, comme un même spectre, terrifiant et endémique ou maladie de la conscience européenne, un cauchemar à la fois cognitif et historiographique.]

la sorellastra. Il dolce fratello il campione delle follie⁶⁷⁶.

Toujours docile et mécontente la fille invoquait l'obscurité.
Toujours malheureuse mais souriante elle montrait les dents. S'il
n'était pas d'aide au monde alors impossible de mourir. Mais la mort
est la plus douce des compagnies. La sœur la plus douce était
la demi. Le doux frère le champion des folies⁶⁷⁷ ».

De la géographie de la douleur à la géométrie du vers.

La métrique élaborée par Amelia Rosselli, dans les années cinquante et utilisée surtout dans les *Variations de guerre*, trouve aussi son expression dans le poème en français de 1961, par exemple avec la réalisation d'enjambements violents qui dénoncent une forme close, géométrique où il n'y a pas de place pour le vers libre. Cette forme métrique, expliquée dans l'écrit *Spazi metrici*, publié en 1963, un texte annexe au recueil *Variazioni belliche*, naît du désir de reproduire la régularité des poèmes de la littérature italienne des XIII^e et XIV^e siècle, comme les sonnets de Dante : « Per caso volli rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane ; affascinata dalla regolarità, volli ritentare l'impossibile⁶⁷⁸ ».

Emilio Sciarrino a étudié les notes en marge, rédigée par Amelia Rosselli, sur une page des *Rimes* de Dante (une édition Rizzoli de 1952), livre présent dans la bibliothèque de la poétesse. Les livres d'Amelia Rosselli sont aujourd'hui conservés dans la bibliothèque des Lettres et Langues de l'Università degli studi della Tuscia de Viterbe.

Les vers du sonnet *Due donne in cima della mente mia* sont scandés en six pieds. Sur la page est représenté un petit cube en trois dimensions, dessiné au crayon par Amelia Rosselli. Emilio Sciarrino a remarqué que, dans le *Diario in tre lingue* (1955-

⁶⁷⁶ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 240.

⁶⁷⁷ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 96.

⁶⁷⁸ Ead., *Spazi metrici*, in *Le poesie*, op. cit., p. 339. Ead., « Espaces métriques », traduit par Philippe Audegean in *Po&sie 110*, op. cit., p. 504. [« Je voulus par hasard relire alors les sonnets des premières écoles italiennes; fascinée par la régularité, je voulus retenter l'impossible »].

1956), Amelia Rosselli avait noté que « il tempo nella poesia diventa volume del cubo ; cioè profondità tramite l'attesa spazio tra verso e verso⁶⁷⁹ ».

L'espace métrique a une forme visuelle et musicale. La poëtesse cherche une forme métrique absolue comme celle existant dans la prosodie classique⁶⁸⁰. L'idée cube, selon Alberto Casadei, serait, pour Amelia Rosselli, un besoin de l'inconscient qui débouche dans une recherche scientifique. Le Cube est la figure de la perfection et de la solidité qu'elle évoque à travers l'injonction en anglais « you want the Cube⁶⁸¹ ».

En somme, Amelia Rosselli donne vie à une nouvelle métrique (classique et moderne à la fois) et évoque la forme d'un cube bien carré, semblable à un cadre, à une cellule, poursuivant son goût pour la photographie et pour l'encadrement de l'image. C'est la création d'un nouvel espace où installer sa poésie et sa personne⁶⁸². Il s'agit d'un espace réalisé pour contrôler un flux qui peut s'interrompre à cause du magma de la réalité.

Amelia Rosselli est loin de l'automatisme surréaliste qui cherchait exclusivement une éversion face à la rationalité et qui débouche sur le fantastique et le non sens⁶⁸³. Dans les espaces métriques, le mot est à la fois une idée et une unité métrique ; les voyelles et les consonnes ont des valeurs graphiques (composantes des idées écrites) et non seulement phonétiques.

III. 7 Retour à la prose entre italien et français. Le manifeste de sa poétique et le « secret de fabrique » dans *Le Chinois à Rome* (1955).

⁶⁷⁹Ead., *Diario in tre lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 104. [« le temps de la poésie devient le volume du cube ; c'est-à-dire la profondeur à travers l'attente-espace entre un vers et l'autre »] (Traduit par Emilio Sciarrino)

⁶⁸⁰Emilio Sciarrino, *Le Laboratoire Poétique d'Amelia Rosselli: Genèse d'une poésie « entre les langues »*, op. cit., p.29.

⁶⁸¹Amelia Rosselli, *Diario in tre lingue*, op. cit., p. 113.

⁶⁸²Gabriella Sica, « Due o tre cose “stappate” su Amelia », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, op. cit., p. 90-91.

⁶⁸³Alberto Casadei, « Poesia e inconscio biologico cognitivo », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, op. cit., p. 43.

Dans les dernières lignes de « Spazi Metrici », Amelia Rosselli écrit :

Scrivendo a mano forse dovrei scrivere prosa, per non tornare a forme libere : la prosa è forse infatti la più reale di tutte le forme, e non pretende definire le forme. Ma ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco è anch'esso un ideale reale. La realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere. La memoria corre allora alle più fantastiche imprese (spazi, versi, rime, tempi)⁶⁸⁴.

Lorsque j'écris à la main je devrais peut être écrire de la prose, pour ne pas revenir à des formes libres : la prose est peut être en fait la plus réelle de toutes les formes, et ne prétend pas définir les formes.

Mais retenter l'équilibre du sonnet du XIV^e siècle, c'est aussi un idéal réel. La réalité est si lourde que la main se fatigue, et aucune forme ne peut la contenir. La mémoire court alors aux entreprises les plus fantastiques (espaces, vers, rime, temps)⁶⁸⁵.

Dans la prose, elle pense trouver une certaine légèreté⁶⁸⁶ car, utilisant ce genre littéraire, elle évite de tomber dans les formes libres. Selon elle, la prose n'a pas besoin de définir une forme.

Dans cette articulation des questions des formes entre poésie et prose, Amelia Rosselli continue son expérimentation avec les premières proses, « non scientifiques », écrites en langue italienne, *Prime Prose Italiane* (1954) dont il a été question dans le chapitre II et qu'on a analysés à propos de la perception qu'Amelia Rosselli avait de l'espace urbain de Rome. Elle passe, indifféremment, du français à l'italien pour revenir au français avec la prose de 1955, *Le Chinois à Rome*.

Dans le parcours qui va de *Sanatorio 1954* à *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)* et à *Prime Prose Italiane*, nous observons une stricte cohérence thématique.

⁶⁸⁴ Amelia Rosselli, « Spazi metrici » (1962), in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, p. 342.

⁶⁸⁵Ead., « Espaces métriques », traduit par Philippe Audegean in *Po&sie 110, op. cit.*, p. 505.

⁶⁸⁶ Dans son évolution artistique Amelia Rosselli découvre que la prose requiert une linéarité narrative qu'elle peine à respecter ; la précision du lexique et des idées est éprouvante. Dans le *Diario in Tre Lingue* (1955-1956), (*Journal en trois langues*) in *Primi Scritti (1952-1963)*, Amelia écrit : « prose si puissamment brouillée ». La prose au fil du temps est destinée devenir : « un continent perso », « un continent perdu ». Son écriture à partir de la publication de *Variazioni belliche* se fera poésie. Cette dernière permet à Amelia Rosselli une expression plus spontanée même si la réalité est, pour elle, lourde et chaotique.

Les thèmes communs sont : la recherche du temps perdu du moi narratif pour arriver à (l'exploration) l'évocation de l'enfance et de l'adolescence et la recherche d'une figure absente ; la conscience de subir la *dike* dévastatrice des morts (fantômes ou ombres qui marchent) et d'être une prisonnière dans des espaces clos et oppressifs où l'on trouve des murs et au-delà de ces murs d'autres murs, des cellules, des prisons ; la ville et la campagne et le rapport dysharmonique du moi poétique avec la nature, dans une fusion impossible entre les deux (la mer est « una forte tomba⁶⁸⁷ », le Tibre un « fiumicino cadaverino⁶⁸⁸ ») ; le *topos* littéraire de la promenade du poète et du rêve.

Dans une lettre à son frère John daté du 23 février 1954, Amelia Rosselli parle d'« una prosa piuttosto delirante, e scritta sempre in uno stato di trance»⁶⁸⁹. C'est une allusion à l'influence exercée par l'écriture automatique⁶⁹⁰, par Rimbaud⁶⁹¹ (avec les dérèglements de tous les sens) et par le modernisme américain et anglais d'Ezra Pound et de T.S. Eliot⁶⁹² (avec une lecture irréelle et onirique de la ville). Au cours d'une interview des années 80, elle dit avoir pris des notes en se promenant dans le Trastevere, notes-illuminations, transcrives sur des cahiers à carreau. Après une sélection de ces notes, seulement quelques-unes ont été incluses dans les *Prime Prose Italiane*, à la suite d'une autre transcription dactylographique, en quête d'une

⁶⁸⁷ Amelia Rosselli, *Prime Prose Italiane*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit. p. 44.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁸⁹ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi scritti » in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1389. « rather delirious prose : strange, and written always in complete state of trance ». Sur les expériences d'écriture en état de transe, on pourrait imaginer aussi l'influence de *Lettre à la voyante* d'Antonin Artaud, publiée dans le recueil « L'art et la mort » (Denoël, 1929). Ce texte témoigne de l'intérêt d'Artaud pour les disciplines magico-alchimiques et pour les expériences *medianiche* de Madame Sacco, voyante consultée par un groupe de surréalistes.

⁶⁹⁰ Sur Robert Desnos et sur l'écriture automatique voir Pasquale Di Palmo, « Nota al testo », in Antonin Artaud, *Sul suicidio e altre prose*, Pistoia, Via del vento edizioni, 2001, p. 29.

⁶⁹¹ Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard de mai 1871 », in *Lettres du voyant*, op. cit., p. 113. « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* [...]. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* ».

⁶⁹² Voir T.S. Eliot, *The Wast Land and Others Poems*, London, Faber and Faber, 1940. La vision de la ville infernale est influencée par le lectures de l'*enfer* de Dante et de l'œuvre de Charles Baudelaire.

précision et d'une régularité formelle⁶⁹³.

Dans les premières proses en langue italienne, on trouve des formes et des expressions populaires : « *stesura dei campi*⁶⁹⁴ » à la place de *distesa dei campi* ; l'adjectif « *torti*⁶⁹⁵ » à la place de *contorti, aggrovigliati* ; une forme transitive du verbe *scendere* « *scendi i tetti*⁶⁹⁶ » ainsi que des traces d'archaïsme : « *lo cuore spinoso* » dérivé de l'italien médiéval.

Toutefois, l'italien de ces proses présente une certaine clarté grammaticale qui, comme le remarque Amelia Rosselli, dérive du latin⁶⁹⁷. Elle a toujours accordé de l'importance au fond rythmique « gréco-latin » de cette langue qui, au fil du temps est destinée à devenir la langue à laquelle elle recourra en priorité ; elle préférait ainsi le rythme plus lent de l'italien plutôt que le rythme trop rapide de l'anglais.

« L'écriture rhizomatique » dans *Le Chinois à Rome*

C'est dans la prose en français, *Le Chinois à Rome* de 1955, qu'Amelia Rosselli engage une réflexion métalittéraire par laquelle elle évoque sa poétique, sa première esthétique, son « secret de fabrique » qui restera caché lors des années suivantes⁶⁹⁸.

Selon Marie Fabre, comme dans *Adolescence*, Amelia tente des expérimentations en plein air. Elle cherche « à réunir les données disparates de vécu subjectif et objectif en un seul cadre⁶⁹⁹ » ; dans une forme close, elle cherche à sauvegarder le mot comme unité. Elle tente une prose compacte (en dépassant la fragmentation) à la

⁶⁹³ «Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica», in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1251.

⁶⁹⁴ Amelia Rosselli, *Prime Prose Italiane*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁹⁷ *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 08 février 2006, su Rai radio 3 Suite."Le lingue, la voce". Ospite : Antonella Anedda, consulté le 19 novembre, 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/Amelia-Rosselli_02_Con-l-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-08-2006.mp3

⁶⁹⁸ Marie Fabre, « "Andando a scuola", une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

fois poétique et narrative. Comme le précise notre auteur dans la première partie de la prose, *La Pensée (esthétique Jeune)*, véritable manifeste de poétique : « le procès créatif est une fusion de plusieurs éléments mal distingués, mal séparables⁷⁰⁰ », à ce propos, il est intéressant de lire en parallèle un passage de la lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny : « Je regarde, j'écoute, je lance un coup d'archet⁷⁰¹ ».

Amelia Rosselli reste toutefois polémique avec les solutions de style et avec l'écriture automatique des surréalistes, elle pense que cette créativité a besoin d'être contrôlée ; l'acte créatif nécessite d'être bridé par la raison : « Ne laisse pas ta fantaisie s'égarer ! Elle tient les brides de ton cheval chinois⁷⁰² ». Le cheval est, dans *l'Yi King*, le symbole de la créativité.

« C'est tout l'enjeu de retenir un chaos perceptif, spirituel, linguistique en une forme nouvelle⁷⁰³ ».

Après l'expérimentalisme moderniste de James Joyce, elle est à la recherche d'une forme loin aussi du chaos surréaliste. Le « secret de fabrique » est ce contrôle au niveau formel, au niveau du genre, au niveau thématique et au niveau syntaxique, un équilibre d'ensemble qu'il est difficile de maîtriser. La deuxième et troisième partie de la prose proposent l'errance du moi narratif comme dans les *Prime Prose Italiane*, le rêve et la recherche du temps et des souvenirs perdus, dans le respect de la ligne thématique déjà observée dans les écrits qui précèdent cette prose. Car, si la finalité consiste à faire « miroiter la réalité⁷⁰⁴ », Amelia est bien consciente de l'impossibilité de représenter et de reproduire la réalité.

Dans cet important écrit, affichant un premier mélange des trois langues au niveau micro-textuel, émerge aussi la problématique du plurilinguisme. Les processus d'interaction du français avec les autres langues connues par Amelia Rosselli s'y manifeste de manière plus intense :

⁷⁰⁰ Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 49.

⁷⁰¹ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, op. cit., p. 135.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 49.

⁷⁰³ Marie Fabre, « “Andando a scuola”, une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia Rosselli, *Le chinois à Rome*, op. cit., p. 57.

⁷⁰⁴ Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti* in *Le poesie*, op. cit., p. 50.

Le Chinois à Rome est en effet un texte exemplaire de ce point de vue, mêlant graduellement les trois langues pour en extraire un chaos maîtrisé [...] Son but semble être de faire passer les langues poétiques d'une phonétique à l'autre, et vice-versa d'intégrer ces phonétiques dans d'autres langues⁷⁰⁵.

Avec des expressions multilingues, elle formule une partie de la phrase dans une langue différente de celle utilisée au début et à la fin de la même phrase. Dans le français du *Chinois à Rome*, l'italien et/ou l'anglais entrent (s'infiltrent) soit à travers des mots entiers (*code-switching*) : « C'est une brève cravate (mitragliatrice) fourchée⁷⁰⁶ », « Les carrosses stand⁷⁰⁷ », soit à travers des mots inventés (*code-mixing*) : « Allez méfiez-vous des faux dieux métapontexes⁷⁰⁸ », ou

Ne peut-on point s'excimer (exprimer) avec coïncision
(circumsision
circumflexe
circonfusion
circonspection (circubulation) en une (résumant) douce phrase définitive ?⁷⁰⁹

L'auteur se trouve dans une situation d'instabilité linguistique. Selon Emilio Sciarrino, dans ce texte comme dans les autres en français on rencontre des « figures de répétition-variation, d'hésitation sur les genres des mots⁷¹⁰ ». La transformation du genre est « une figure stylistique crucial qui se décline aussi chez Amelia Rosselli dans les autres langues⁷¹¹ ». Dans la deuxième partie de la prose, *Le Chinois à Rome*, l'auteur observe quelqu'un ou quelque chose (le quartier ?) derrière la façade et commence à flotter avec hésitation sur le genre du mot « façade », obtenue (traduite) à travers la métathèse des pronoms : « Est-elle façade (quelconque que soit) ou est-il

⁷⁰⁵Marie Fabre, « "Andando a scuola", une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁰⁶ Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome* , in *Primi Scritti* in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁷¹⁰ Emilio Sciarrino, « Un "chaos linguistique" : les textes en français d'Amelia Rosselli (1930-1996) », *Continents manuscrits* [En ligne], 2/2014, p. 4., mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 14 juin 2015. URL: <http://coma.revues.org/311>.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 4.

façade ?⁷¹² ».

On a l'impression que, par ses hésitations, Amelia Rosselli se trouve dans la condition d'un apprentissage continu de la langue. Dans la troisième section du récit, *Promenade*, émerge un autre type d'hésitation sur le genre du pronom avec fonction de sujet : « (Il est touchant). Elle est touchante !⁷¹³ ». Qui est le sujet de cette phrase ? Est-ce la manifestation d'une double identité d'Amelia ?

Dans un passage de *La Libellule* (1958), à travers le changement de désinence de l'imparfait du verbe *avere* et du participe passé du verbe *abbracciare*, l'auteur bouleverse le genre de la personne évoquée et le genre du moi poétique. Au fil du temps, l'hésitation sur le genre est devenue un jeu littéraire. Elle aime briser les frontières entre les genres masculin et féminin et son écriture émane de plusieurs voix (féminines et quelquefois travesties d'homme).

Abbracciato io l'avea [...]
E se abbracciata l'aveo
tenuta contro le mura delle mie bugie...⁷¹⁴

Embrassé je l'avays tenu [...]
E si embrassée je l'avoys
Tenue contre les murs de mes mensonges...⁷¹⁵

Dans les vers cités, extraits de *La Libellule* (1958), le changement de désinence rend difficile la compréhension du genre de la personne évoquée et le genre du moi poétique. Cette errance, ce passage entre les langues, entre les traditions littéraires, entre les genres, dans une perspective aussi multiculturelle, devient un choix stylistique de la jeune poétesse.

⁷¹² Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 51.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 52.

⁷¹⁴ Ead., *La Libellula*, in *Le poesie*, op. cit, p. 155. Sur le changement de genre dans la poésie d'Amelia Rosselli voir : Gian Maria Annovi, « “e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo” Lingua, corpo e scambio di genere nella *Libellula* », in Andrea Cortellessa (éd.) *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, p. 63. Dans les années 50, Amelia Rosselli signe ses études musicales avec le prénom de sa mère et son nom de famille : Marion Rosselli. C'est comme si elle voulait incorporer à la fois la figure paternelle et maternelle.

⁷¹⁵ Ead., *La Libellule*, (traduction de Marie Fabre), Paris, Ypsilon éd., 2014, p. 45.

La tendance à ignorer les frontières, déjà présente dans la protohistoire de sa production littéraire, est le premier exemple de la modernité et de l'originalité de son œuvre. On pourrait parler de début d'un processus ou d'une opération de créolisation de la langue⁷¹⁶. Amelia Rosselli commence à enrichir sa langue et son imaginaire littéraire. Selon Edouard Glissant, l'errance, en littérature, est un appétit du monde, une investigation du réel, une passion de connaître la réalité qui se traduit aussi avec le dépassement des genres littéraires établis⁷¹⁷. Amelia Rosselli a ainsi déclaré avoir commencé à écrire pour comprendre comment était fait le monde à travers les expériences de la vie :

Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo : quando si sa come è fatto non si ha più bisogno di scrivere, forse⁷¹⁸.

La poétique de la diversité ne possède pas un point de vue fondé sur l'unicité⁷¹⁹. L'identité littéraire d'Amelia Rosselli n'est pas à racine unique, elle est une identité fondée sur les relations, une identité rhizome et « le rhizome procède par variation, expansion⁷²⁰ ». Ce dernier est aussi « toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. Entre les choses désigne un mouvement transversal⁷²¹ ».

Cette dimension est destinée à se développer dans *La Libellule* et dans *Variations de guerre*.

⁷¹⁶ La créolisation de la langue italienne est un phénomène présent en Italie après la fin du protectionnisme linguistique imposé par le fascisme. Dans le poème en prose ou dans la prose en vers d'Elio Pagliarini, *La ragazza Carla*, la protagoniste est encouragée à apprendre les langues étrangères. Le langage technocratique multilingue est reproduit par Elio Pagliarini avec une certaine ironie. Dans *Fratelli d'Italia* d'Alberto Arbasino, on parle un pidgin italo-franco-anglais

⁷¹⁷ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris Gallimard, 1996, p. 130

⁷¹⁸ Amelia Rosselli, Monica Venturini e Silvia De March (éds), *È vostra la vita che ho perso, Conversazione e interviste 1964-1995*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 24. Voir Marie Fabre, « *Andando a scuola* »: *Une longue adolescence poétique*, *op. cit.*, p. 55. « Écrire c'est se demander comment le monde est fait : quand on sait comment il est fait peut-être qu'on n'a pas besoin d'écrire ». Traduit de l'italien par Marie Fabre.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁷²⁰ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980. p. 32

⁷²¹ *Ibid.*, p. 36-37.

La Note pour l'éditeur français, un « petit glossaire »

La conscience linguistique de l'auteur qui donne vie à un mouvement transversal, associé à une intense créativité, est confirmée dans le glossaire adressé par Amelia Rosselli à un éditeur français avec *Le Chinois à Rome*. Ce document à vocation pédagogique, *Note* pour l'éditeur, daterait, selon la critique, des années soixante, au moment d'une tentative infructueuse de publier en France chez Julliard ou Minuit⁷²². Ce *Glossarietto* pour *Le Chinois* serait donc un retour sur un texte écrit depuis longtemps.

C'est dans le but de présenter *Le Chinois à Rome* aux éditeurs français que Rosselli a ajouté au texte la *Note* qui lui succède, et qui présente comme un « petit glossaire » tel qu'elle en établit un, à la demande de Pasolini, pour *Variations de guerre*⁷²³.

La *Note* pour l'éditeur étudiée, en 2010-2011 par Emilio Sciarrino, est destinée à expliquer et à révéler l'origine des mots inventés, ainsi que les citations sous-jacentes⁷²⁴.

En fait, l'auteur distingue avec précision les mots qui sont des « inventions » (par exemple "bruier", "décolorisé", "avidvide", "circubalation", "excrimer"), des emprunts ("selciato", "stand"), ou des dérivations attestés en français.

Nous reportons ci-dessous le texte intégral de la *Note*, publié, en France, par le chercheur Emilio Sciarrino, en 2011 :

⁷²²Emilio Sciarrino, « Les langues d'Amelia Rosselli », Dominique Combe et Michel Murat (éds) *Revue critique de fixion française contemporaine*, n.3 : *L'écrivaine devant les langues*, 2011, p. 69. Voir aussi *Lettere a Pasolini (1962-1969)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008. C'est dans ces lettres que l'on découvre le projet d'édition de ses écrits français publiés aujourd'hui. Le 28 août 1962, Amelia Rosselli écrit à Pier Paolo Pasolini : « Je prépare un dossier pour Monsieur Nadeau de chez Juillard. Il s'agit de trois écrits : "Sanatorio 1954" et "Le Chinois à Rome" (espèce de nouvelles) et "Adolescence" (recueil de poèmes) ».

⁷²³Marie Fabre, « "Andando a scuola": une longue adolescence poétique », *op. cit.*, p. 51.

⁷²⁴ Emilio Sciarrino, *Le Laboratoire Poétique d'Amelia Rosselli : Genèse d'une poésie entre les langues*, *op. cit.*, p. 64.

Le Chinois à Rome

note pour l'éditeur

Le récit est correct en ce qui concerne la langue en partant de la première page : puis sont inclus peu à peu des mots d'origine douteuse, ou inventée, ou de formation mi-italienne, ou, quelquefois, d'origine anglaise : ceci de façon croissante, jusqu'au chaos linguistique de la dernière page.

Page 2

Esilaration : de l'italien 'esilarare' = égayer

Page 3

métapontexes (inventé) de l'italien 'Metaponto'(ville)

couleur crémone : de l'italien 'Cremona' (ville) et 'cremisi' (couleur)

bruier : de 'bruit' (invention)

page 4

béons : de l'italien 'beone'=ivrogne

page 5

forchun } de 'fourchu' et de l'italien 'forcuto'

forchu

décolorisé :(invention)

avidvide : (invention)

page 6

ie : anglais pour 'par exemple'

'L'Ultima Cena. Visione di Cristo e Discepoli benché

seduta alla pizzeria angolo viale Trastevere'= italien pour 'Le Dernier Repas. Vision du Christ et Disciples bien que assise à la Charcuterie angle Boulevard Trastevere'.

selciato : italien = pavé

excrimer, coincision, circumsision, circumflexe,

circonfusion

circubalation : (fusion de mots, ou inventions)

Cara Silv. (casa ecc.) – Chère Sylvaine (maison etc.)

sbouchée : de l'italien 'sboccata' = débouchée

stand : anglais – se tenir debout

'sembri semplicemente' : italien = tu paraîs simplement (seulement)

vi sono delle situazioni d'eccezione nelle quali il

rapporto tra guidatore e guida muta: italien = il y a des situations exceptionnelles où le rapport entre le conducteur et le guide change ('I King')⁷²⁵.

Le choix d'écrire cette note montre le désir de rendre la prose en français compréhensible et de la rendre communicable. Au début de la *Note*, Amelia Rosselli

⁷²⁵*Ibid.*, p. 64-65 ; Emilio Sciarrino, *Le langues d'Amelia Rosselli, op. cit.*, p. 68-69.

tient à préciser que *Le Chinois à Rome* ne contient pas d'erreurs de langue ; elle précise que, progressivement, la norme linguistique est volontairement violée par l'insertion de néologismes⁷²⁶. Les mots inventés sont de « formation mi-italienne » ou quelquefois « d'origine anglaise ».

L'italien intervient directement dans la création de véritables mots « hybrides », tandis que l'anglais sert plutôt à des emprunts⁷²⁷.

L'italien et le français se mélangent sans difficulté, ayant des racines communes en tant que langues romanes : par exemple sbouchée : de l'italien ‘sboccata’ = débouchée ; cependant dans cet exemple on constate quelques approximations à cause de l'équivalence inexacte entre « sboccata » et « débouchée »). Dans la dernière page du récit en français *Le Chinois*, les différences entre les langues cessent. C'est le « Chaos linguistique », un retour, peut être, au moment mythique du langage pré-babélique⁷²⁸.

L'auteur veut exprimer l'imaginaire d'un monde où il y a une trame d'éléments (linguistiques aussi) qui se croisent⁷²⁹.

Les dernières lignes du glossaire font allusion à la philosophie orientale avec la citation d'une sentence de l'*Yi King* et sont utiles pour comprendre le titre original du récit.

La présence de l'*Yi King* permet également de comprendre le titre : *Le Chinois à Rome*. Elle confirme l'influence de la pensée orientale dans la poétique d'Amelia Rosselli⁷³⁰

⁷²⁶Emilio Sciarrino, *Un “Chaos linguistico” : les textes en français d'Amelia Rosselli (1930-1996)*, *op. cit.*, p. 7.

⁷²⁷*Ibid.*

⁷²⁸*Ibid.*

⁷²⁹Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du diverse*, *op. cit.*, p. 136-137.

⁷³⁰Emilio Sciarrino, *Le Laboratoire Poétique d'Amelia Rosselli : Genèse d'une poésie entre les langues*, *op. cit.*, p. 65.

Comme dans le *Glossarietto* pour *Variazioni Belliche*, l'auteur désire avant tout exposer sa démarche à l'éditeur afin de lui expliquer ses choix linguistiques.

L'évidente analogie avec le fameux *Glossarietto* pour *Variazioni Belliche* indique une habitude de présentation éditoriale. Il est probable que ce glossaire soit second par rapport au premier, le *Glossarietto* des *Variazioni Belliche*, rédigé pour répondre à une certaine surprise provoquée par la première publication dans le *Menabò*. Malgré sa vocation pédagogique, le texte n'est finalement pas ajouté au recueil⁷³¹.

Le *Glossarietto esplicativo* per « *Variazioni Belliche* » ; la confirmation d'une écriture créative et savante.

Dans une lettre envoyée par Amelia Rosselli à Pier Paolo Pasolini le 21 juin 1962, en pièce jointe, on trouve une liste dactylographiée de notations linguistiques : *Glossarietto* per « *Poesie 33* » et *Glossarietto* per « *Variazioni 123* ». Dans ces notations on retrouve des corrections effectuées à des moments différents. Une élaboration des années 90 des deux « glossarietti » a été publiée intégralement par Francesca Caputo in *Una Scrittura plurale*, en 2004⁷³². Nous trouvons, même dans ce document, la confirmation de la conscience linguistique d'Amelia Rosselli et la présence d'une langue « étudiée, patiemment élaborée à travers de nombreuses lectures, épreuves et micro-expériences linguistiques de croisement, d'hybridation, de combinaison de langues différentes⁷³³ ».

La notation au poème suivant des *Variations de guerre*, section *Poesie* (1959) est significative :

Cos'ha il mio cuore che batte così soavemente
ed egli fa disperato, ei
più duri sondaggi? Tu Quelle
scolanze che v'imprissi pr'ia ch'eo

⁷³¹ *Ibid.* Sur la genèse du *Glossarietto* pour *Variazioni Belliche* voir Amelia Rosselli, *Lettere a Pasolini*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008. Le *Glossarietto* a été transmis à Pasolini avec la recommandation qu'il soit considéré “d'uso privato” et que, en conséquence, il ne soit pas publié. Il est lié à la rédaction de l'essai *Espaces métriques*, achevé en 1962.

⁷³² Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 69-73.

⁷³³ Emilio Sciarrino, *Le laboratoire poétique d'Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 10

si turmintussi sì
 fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muei
 conigli correnti peri nervu ei per
 brimosi canali dei la mia linfa (o vita!)
 non stoppano, allora sì, c'io, my
 iavvicyno allae amortae! In tutta schiellezze mia anima
 tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu,-
 trova queia Parola Soave, tu ritorna
 alla compresa favella che fa sì che l'amore resta⁷³⁴.

Qu'a donc mon cœur qui bat si suavement
 et luy le rende désespéré, et les
 plus durs sondages ? toi Ces
 scolances que j'y imprimay av'ant qu'el
 se tormentât si
 féro cement, tous ont disparu pour luy ! Ô si mei
 lapins courants par mei nerfs et par les
 givreux canaux de mea lymphe (ô vie !)
 ne stoppent pas, alors là oui, qu'moi, je my
 approchoy de lae mortae ! En toute francheté mon âme
 toi porte-lui secours, je t'étreins, toi,-
 trouve ceste Parole Suave, toi reviens
 à l'idiome compris qui fait que l'amour reste⁷³⁵.

Ce poème évoque les thèmes de la poésie d'amour provençale et de la poésie stilnoviste. Les effets de la passion amoureuse sont cause d'une douleur semblable à la mort. Le moi poétique souhaite être libéré de cette souffrance et invoque l'âme et la parole légère (poétique) pour le sauver, pour préserver l'amour. Selon Valentina Maini, le poème suit un parcours circulaire qui part d'une langue officiellement reconnue « *Cos'ha il mio cuore che batte soavemente* », transformé en langue délirante, pour un retour à la « *compresa favella* », devenue riche d'une valeur nouvelle⁷³⁶.

Dans le *Glossiaretto esplicativo per "Variazioni Belliche"*, Amelia écrit à propos de ce texte :

⁷³⁴ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 174.

⁷³⁵ Amelia Rosselli, *Variations de guerre, op. cit.*, p. 30.

⁷³⁶ Valentina Maini, « «Io sono grande e piccola insieme» : divenire Amelia Rosselli » in *La Deuleziana-Rivista on line di filosofia - ISSN 2421-3098, N. 2 / 2015-Alice e lo specchio*, p. 121. http://www.ladeleziana.org/wp-content/uploads/2016/01/Introduzione_Vignola.pdf

(l'intera poesia s'inventa forme miste-fuse- e pseudoarcaiche ; specie di lingua inventata da studenti di filologia). L'ultima riga torna però alla *compresa favella che fa sì che l'amore resta*. Direi che nelle righe precedenti siano riassunti stilismi “novi”, provenzialismi, spagnolismi, latinismi amorosi, come per es. anche le *u* meridionali o sarde) *brimosi* allude a “brina” ; “bruma” “brama”, associazioni verbali⁷³⁷.

Un riche plurilinguisme où l'écriture de notre auteur manifeste une recherche linguistique de longue haleine à travers l'invention de nouvelles formes, déviances et irrégularités du système linguistique (italien), fruit de mixtion, de contamination entre diverses langues et d'une créativité linguistique intense. La langue officielle est bouleversée avec des impuretés grammaticales, des barbarismes et des lapsus. Elle est altérée, transformée en musique, en langue barbare, en langue des analphabètes, cette dernière étudiée en Basilicate, à travers le texte de Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud*, dont il a été question plus haut. Son écriture se perfectionne par un travail de contrôle des textes ; elle se confirme par des glossaires, par des commentaires destinés au public et aux éditeurs.

En somme, comme l'a écrit Amelia Rosselli dans *La Libellula*, on est face à un « distorto, inesperto, espertissimo linguaggio dell'adolescenza⁷³⁸ » avec une fuite d'une langue trop fermée et immobile vers une autre plus dynamique. C'est un glissement quelquefois voulu : pour le démontrer, elle a écrit ce *Glossarietto esplorativo*. Les irrégularités présentes dans ses textes ont à la fois des fonctions ironiques et des raisons phonétiques et musicales. A travers ces imperfections, elle veut éradiquer la langue reçue en héritage par les « santi padri », pour fonder une nouvelle langue, un nouveau langage⁷³⁹.

La distorsion peut se manifester aussi au niveau typographique ou par la disposition des textes sur la page comme on l'observe dans les dernières pages du *Chinois à Rome* :

⁷³⁷ Amelia Rosselli, « Glossarietto Esplicativo per “Variazioni belliche” », in Francesca Caputo, (éd), *Una scrittura plurale, op. cit.*, p. 69-73.

⁷³⁸ Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie, op. cit.* p. 153

⁷³⁹ Valentina Maini, « “Io sono grande e piccola insieme” : divenire Amelia Rosselli » in *La Deuleziana, op. cit.*, p. 121

Il n'existe question
de « temps »

ie Magda le moment
erroné
porte
le juste conseil

tu puoi capovolgere la vita
(*tu peux renverser la vie*)⁷⁴⁰.

Gilles Deleuze, dans *La dislocation* de Armand Farrachi observe que « les phrases s'écartent et se dispersent, ou bien se bousculent et coexistent, et les lettres, la typographie se met à danser⁷⁴¹ ». Nous constatons la même dimension dans ce texte français en prose d'Amelia Rosselli. L'écriture est déstabilisée, bouleversée, dansante en proie à une force centrifuge. Elle est incapable de s'enfermer dans une dimension unique et dans une langue unique.

Retour au thème de la ville (anthropomorphisée) et de la fusion (impossible) avec la nature.

Dans le récit, nous retrouvons le thème de l'anthropomorphisation de la ville. Les ponts et les arcs des maisons ont des paupières, le quartier et la coupole sont nus ; les arbres ont des branches qui « portent leurs doigts au ciel, lequel s'appuie⁷⁴² » et « poussent leur chevelure blonde⁷⁴³ ».

Rome est aussi la ville où l'auteur fait des expérimentations en plein air sur le champ spatial et sur les champs magnétiques d'Olson⁷⁴⁴ et où elle a des apparitions. Dans le paragraphe *Promenade* de cette prose, Amelia Rosselli, depuis l'angle du boulevard Trastevere, a une vision : « L'Ultima cena. Vision du Cristo e Discepoli benchè seduta alla pizzeria angolo Viale di Trastevere ». Dans la note pour l'éditeur

⁷⁴⁰ Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, in *Le poesie*, op. cit., p. 53. Comme note Amelia Rosselli dans la Note au *Chinois à Rome* « ie : anglais pour ‘par exemple’ ».

⁷⁴¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, op. cit., p. 35.

⁷⁴² Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., 49.

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ Marie Fabre, « *Andando a scuola* »: *Une longue adolescence poétique*, op. cit., p. 56.

français elle traduit : « Le Dernier Repas. Vision du Christ et des Disciples bien que assise à la Charcuterie angle Boulevard Trastevere⁷⁴⁵ ».

Dans cette micro séquence, à côté du motif du rêve du poète, on trouve un nouvel exemple de son plurilinguisme : elle utilise à la fois l’italien, le français, peut être l’anglais, *Vision* ? (C’est un nouvel exemple de « *code-switching* », selon la terminologie de Weinreich).

Dans ce récit, la lune subit une métamorphose différente (vers le monde animal).

Elle a de grandes ailes et « tourne, retourne (détourne)⁷⁴⁶ » sur la ville, comme un oiseau rapace avant de devenir la « luna di carta straccia ». « La nuit est une panthère (tempête ou tourbillon)⁷⁴⁷ ».

A travers la métamorphose de l’humain en végétal : « les hommes portent de longues racines forme chaîne traînant à leur pieds⁷⁴⁸ ».

Dans l’espace urbain de Rome, nous trouvons la présence d’un tram qui glisse « un peu distant, un peu hésitant⁷⁴⁹ ». C’est une image poétique. Un objet du quotidien métropolitain (le tram) revêt une dignité littéraire. Les mots tram, taxi, motocycle, garage, néon, *selciato* révèlent la présence aussi d’une langue d’usage commun qui glisse dans la langue littéraire.

Problème du genre littéraire.

Dans ce texte où les genres littéraires de la prose et de la poésie se brouillent, émerge une allégorie de la poésie, « la femme du peuple », aux yeux brillants qui s’oppose à la belle prose, « (sans) oxygène⁷⁵⁰ » ; cette dernière peut suffoquer le souffle poétique. La « poésie par la raison » est présentée à travers une autre allégorie, une dame assise sur un trône : c’est Madame la Patience sérieuse et douloureuse.

⁷⁴⁵ Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., 53.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 50.

(C'est une dame laquelle s'étend classiquement sur son coude, les muscles et le souple gras jamais flasque adoucis par une toge de marbre⁷⁵¹)

Selon notre auteur, il est difficile d'établir un équilibre de l'ensemble. Un équilibre entre la créativité vivace de la poésie, « vol de fantaisie » et la lourdeur de la prose, sérieuse et solitaire. Au fil du temps, la poésie permettra à Amelia Rosselli une expression plus spontanée. Dans la prose, elle a recherché une certaine légèreté : « Oh potessi avere la leggerezza della prosa⁷⁵² », (« Oh si je pouvais avoir la légèreté de la prose⁷⁵³ ») mais cette dernière requiert une linéarité narrative qu'elle peine à respecter ; la précision du lexique et des idées est éprouvante⁷⁵⁴. Dans le *Diario in Tre Lingue* (1955-1956), (*Journal en trois langues*) in *Primi Scritti* (1952-1963), Amelia écrit : « prose si puissamment brouillée⁷⁵⁵ ». Dans la « Note (1967- 1968) », la prose est considérée comme : « un continente perso⁷⁵⁶ ».

Selon Antonella Anedda, le passage :

L'errance d'Amelia Rosselli à travers les genres est dispersion mais c'est aussi un semis d'éléments qui « mutent », s'enracinent et croisent de façon autonome. La dispersion tient serrée en son sein la nécessité de la variation. Et celle-ci ne relève pas de l'éloignement mais du devenir de la fidélité au thème⁷⁵⁷.

L'espace liminaire

Même dans cette prose, surtout dans les sections *Le Chinois à Rome* et *Promenade*, l'espace est indéterminé, comme dans la plupart de l'œuvre de l'auteur. C'est un espace liminaire, de transition « de l'intérieur et l'extérieur⁷⁵⁸ », « le dehors

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁵² Amelia Rosselli, *Documento*, in *Le poesie*, op. cit. , p. 447

⁷⁵³ Ead., *Document*, (traduction de l'italien et postface de Rodolphe Gauthier), Paris, La Barque, 2014, p. 19.

⁷⁵⁴ Daniela Attanasio, « La casa di via del Corallo », *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, Milano, Mondadori, p. 83.

⁷⁵⁵ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 79

⁷⁵⁶ Ead., *Diario ottuso*, in *Le poesie*, op. cit., p. 629.

⁷⁵⁷ Antonella Anedda, « Tourmentée, échappée », in *Europe*, op. cit., p. 206.

⁷⁵⁸ Ead., *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., 53.

le dedans⁷⁵⁹ » et vice-versa ; un espace de la traversée, des limbes, de la solitude, de la mélancolie.

Amelia Rosselli habite « une zone interstitielle, inter-territoriale, entre l'ici et nulle part⁷⁶⁰ », sans un centre, au coin de la rue, « angolo Viale Trastevere », « l'espace de tous les lieux au coin qui tourne marin⁷⁶¹ ». Zones habitées par des ombres :

Les ombres tachent de sang le pavement. Les ombres font des signes de sang sur le pavement. Les ombres font des signes (d'encre en forme animal) sur le selciato (d'encre lanterne magique) (d'encre taches magiques) sur le plafond (pavement) terrain rugueux⁷⁶².

A la fin de la *Promenade*, l'auteur entre dans une maison avec « la clef de tous ses souvenirs » ; elle revient à soi et la distance dans le temps et l'espace est abolie.

III. 8 Les annotations et les notes trilingues d'un journal littéraire.

Diario in Tre Lingue (1955-1956), [Journal en Trois Langues] a été considéré par la critique comme un texte fondamental pour l'herméneutique de *Primi Scritti*. Amelia Rosselli, dans une lettre du 10 août 1987, a parlé de ce journal trilingue comme d'un carnet privé, de type littéraire⁷⁶³. Ces notes, ces annotations se développent en 11 parties avec une disposition typographique des textes très chaotique⁷⁶⁴. Les réflexions présentes dans le journal sont déterminées par leur caractère fortuit et par des associations à caractère surréaliste. Le thème central du

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁶⁰ F. Yvan, « [Non-] Lieu de la Mélancolie ». *Savoirs et critique*, 3, 78.

⁷⁶¹ Amelia Rosselli, *Le Chinois à Rome*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 54

⁷⁶³ Cité in Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1408.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, 1408.

journal est la recherche de l'originalité expressive. L'auteur oscille et hésite, à la recherche d'une identité littéraire, entre le modernisme, la tradition littéraire italienne, le surréalisme et passe d'une langue à l'autre⁷⁶⁵.

Les premières parties (1-5) sont écrites en langue française ; la poétesse dialogue avec la tradition littéraire surréaliste mais se montre très polémique envers cette dernière. Comme nous l'avons constaté dans *Le Chinois à Rome*, sa poétique « Esthétique Jeune⁷⁶⁶ » est fondée sur la maîtrise du procès créatif.

C'est une « esthétique Jeune dans son Lit Subtil⁷⁶⁷ », une « esthétique pour le Futur », loin de la révolte surréaliste : « Surrealism is (si sa) rebellion to the Gods⁷⁶⁸ »

La goutte qui coute (-écoute) : l'insecte noir (lo scarafaggio) symbole du surréalisme (le petit, l'infiniment petit caché sous les plusieurs couches du conscient)⁷⁶⁹

Dans ces lignes en français, nous trouvons une incursion du mot italien « scarafaggio » (cafard). S'agit-il d'une allusion, en clé psychanalytique, au surréalisme ? Les non-sens et les désintégations des mots, les unités minimales de son, que nous rencontrerons dans les textes suivants, évoquent le langage babélique de James Joyce dans *Finnegans Wake* plutôt que le surréalisme⁷⁷⁰.

Dans la micro-séquence suivante, le thème biographique de l'assassinat de son père et de son oncle assume une valeur universelle :

douplesens
sationel
rationel
sens st sa son Zio Nello (petite notion autobiographique nece-
ssaire
auto-bi-proport

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 1409.

⁷⁶⁶ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le Poesie*, op. cit., 72.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁷⁰ Chiara Carpita, « Primi scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1049.

sionel
ZioNel
-zijons-y
haché (accentué) (fourché) (tronché)
tronqué
tranché
gravitionel
elisionel
des ésiliés
recoupé(s) d'un vieux journeau-meussieur
la terrible légende des
coupés-à mort en 17 pièces⁷⁷¹

La séquence narrative présente une structure syntaxique bouleversée et on y relève des allitérations, des assonances et des consonances. Le souvenir de cette tragédie est évoqué à travers une langue dissonante, accompagnée de notes polysémiques et de parcours de sens superposés et discontinus. C'est une fuite apparente du sens.

Dans l'expérience autobiographique dévastatrice et dans cette écriture, il n'y a pas de place pour l'harmonie ; le thème de la perte violente rend la tragédie universelle à travers les mythes d'Andromaque, de Médée et d'Iphigénie, victimes de la violence, de l'abandon et de la guerre, qui dialoguent continuellement avec la mort.

(sto in un notevole stato di tensione)
idromedea
(idromaque)
tu plaques
mes joues en feu
 joie-en feu
 face
jour en feau

Andromaque
insignificante
in-signe fi
un

cante
singe

un signe qui chante
on ne sait pas pourquoi

⁷⁷¹ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 86-87.

Y ! fie !

i, çi. si je nie
f
Iphisigénie
se boutta dans l'encre
boutte⁷⁷²

Les trois personnages du mythe grec cachent les identités de Marion Cave (Andromaque) et de notre auteur (Médée, Iphigénie). La première a perdu son mari à la guerre (la guerre contre le fascisme) ; la deuxième a été abandonnée et sacrifiée par son père ; elle est victime de la raison d'État, à savoir la tentative d'instaurer un régime fondé sur la justice et la liberté, dans une Europe en proie aux tyrannies. Amelia se lance dans l'écriture pour récupérer la mémoire. Les « ferite », [blessures], les « armi » [armes] de l'âme nous parlent du sacrifice.

Les mots sont décomposés et recomposés « i, çi. si je nie / f / Iphisigénie ». En dépit d'un chaos formel et typographique évident, l'exigence d'ordre est bien présente. Les mots, souvent, sont bien alignés sur la page avec une certaine régularité ; c'est « une totale disharmonie parfaite⁷⁷³ ».

mes joues en **feu**
joie-en **feu**
 face
jour en **feau**

Selon Alessandro Baldacci, dans les textes et dans la langue d'Amelia Rosselli, on observe la propagation d'une énergie destructrice. Les chaînes phonétiques déstructurent la syntaxe⁷⁷⁴. Dans la micro-séquence du délit, la langue française est blessée, agitée, lacérée par l'agrammaticalité. La « Musa dello Choc »/« Muse du choc » déforme la linéarité de la langue avec des sons inquiétants. Cette dernière se décompose et dévoile l'assassinat. C'est une véritable épiphanie traumatisante. Le vers glisse entre lamentation et cri dans un langage funèbre⁷⁷⁵. Par exemple la sequence déjà cité :

⁷⁷²*Ibid.*, p. 88.

⁷⁷³Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 191.

⁷⁷⁴Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli, Una disarmonia perfetta*, Bari, Laterza, 2007, p. 33.

⁷⁷⁵*Ibid.*

sionel	ZioNel
	-zijons-y
haché (accentué) (fourché) (tronché)	tronqué
	tranché
	gravitionel
	elisionel
	des ésilés ⁷⁷⁶

Cependant l'expérience biographique inénarrable, le tragique de la séparation et du deuil qui sont à la base de l'envol poétique, requièrent un ordre formel de l'« espace » de type typographique, « un poco di buon ordine / un ordine feroce⁷⁷⁷ », pour limiter et contrôler le chaos de l'existence et surmonter les traumatismes de la perte des parents.

Le calque linguistique « sionel » évoque la culture juive et l'histoire de la famille Rosselli-Pincherle. Le mot composé « Marionlot » pourrait évoquer le personnage biblique de Lot, transformé en statue de sel par le regard de sa femme⁷⁷⁸. La vision des cadavres de Carlo et de Nello Rosselli, sur leur lit de mort, a pétrifié Marion.

Dans une partie du journal, titrée *Vision*, nous relevons la présence du « Saut Hébreïque », transformé en

un grand œuf
rempli d'autres œufs jusqu'à son centre **ou** il y a toujours
et de nouveau un œuf⁷⁷⁹.

C'est la recherche d'un centre, comme dans le mandala ; c'est la recherche d'une origine, à travers une vision automatique ; mais le résultat de cette enquête est la

⁷⁷⁶ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 86. Comme a observé Alessandro Badacci dans sa monographie citée (p. 34), le néologisme *ésiliés* est une fusion du français *éxiliés* et de l’italien *esiliati*.

⁷⁷⁷*Ibid.*, p. 73.

⁷⁷⁸Maria Pacella, « Poesia, identità e trilinguismo in Amelia Rosselli », in *RIVISTA DE Italianística*, XIV, 2006, p. 134.

⁷⁷⁹ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 99.

découverte du vide :

un trou lancé sur les
rails des trains, comme dans leur toilette. Je pense alors c'est
où porte le surréalisme⁷⁸⁰.

L'art des surréalistes est un jeu de mots insignifiant ; il est loin de la réalité et du contenu qui sont indispensables pour donner à la poésie une dimension éthique et civile⁷⁸¹. Cet art est un voyage inutile vers un trou noir.

Non badare ai suoni colori ritmi ecc. il contenuto propone
le sue forme.
e il contenuto è sempre Uno

dunque la forma Una

...verrà⁷⁸².

... surréalisme
rouge vert

rouge-vert-bleu
(pas d'intuition pour s'en aller)
œuf

presque noir
rails du train
fleurs⁷⁸³

Dès lors, le dérèglement de tous les sens n'est pas un objectif mais un outil de recherche. La création poétique est une libération de la forme « la poesia è fatto di liberazione, non di creazione⁷⁸⁴ », à travers l'utilisation d'une « *lingua contenutistica* ⁷⁸⁵ ». La

⁷⁸⁰*Ibid.*, p. 99.

⁷⁸¹Chiara Carpita, « Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1409.

⁷⁸²Amelia Rosselli, « Diario in Tre Lingue », in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 117-118.

⁷⁸³*Ibid.*, p. 115.

⁷⁸⁴*Ibid.*, p. 102.

⁷⁸⁵Florinda Fusco, *Amelia Rosselli, op. cit.*, p. 19.

prosa metrica è essenza (prima del passaggio al sensorio ; - estremo limite dell'architetturale). essenza metrica isolata provoca passaggio alla musica⁷⁸⁶.

Les couleurs ont une véritable importance et centralité dans ce journal littéraire :

(Vision :

flowers and lines extremely complex preceded by Mondrian grey white black painting + &-other abstract fluid forms. The flowers or lines are green and red, then covered by transparent purple fluid design)⁷⁸⁷.

Dans une autre vision, les protagonistes sont toujours les couleurs :

vision :

cercles verts et rouges très minces, qui bougent en toutes les directions, en se substituant en arrière et en avant. Puis cercles de fil de fer des mêmes couleurs (non point pleins) lesquels aussi bougent. Puis fleurs, fines, variées, le bleu est ajouté, pas de jaune tout est très fin⁷⁸⁸.

L'analyse de l'adjectif « glauque » donne l'occasion à notre auteur d'écrire des notes trilingues de type philologique et de créer des néologismes :

glauco

di colore tra il celeste e verde (Gk ceruleo) ; color cielo-glaucous, glaucous

glaucome

En eye disease⁷⁸⁹.

Diario in Tre Lingue est un laboratoire d'expérimentation où les morceaux de signifiant et de signifié ont des sources différentes : techniques, rythmiques, métriques, pères littéraires⁷⁹⁰. On y trouve aussi des références musicales, notamment

⁷⁸⁶ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti, Le poesie, op. cit.*, p. 95.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p.102.

⁷⁹⁰ Siriana Sgavicchia, « La mistica della Poesia-Madre » in Andrea Cortellessa (éd.) *La furia dei venti contrari, op. cit.*, p. 101 .

à Bach.

Les notations présentes dans ce journal sont souvent le fruit des réflexions d'Amelia Rosselli sur ses sources. L'auteur est attentive à la prosodie, à la phonétique des textes de ses auteurs préférés et traverse leurs langues.

Montale-

Procedimento surrealista non nelle immagini (le quali sono realiste, minute) ma nell'accostamento delle vocali, non abusato, controllatissimo⁷⁹¹.

Dans le paragraphe 10 du journal, Amelia Rosselli note :

Avrei voluto sentirmi scabro e essenziale
ecc.

Lo sai, debbo riperderti e non posso
A.
ritmo Montale –⁷⁹²

Dans la première note, une annotation de critique littéraire, notre auteur a observé que la poésie d'Eugenio Montale présentait un ordre formel très rigoureux et que, dans ses poèmes, le poète utilise un lexique très réaliste. Il s'agit d'une évaluation critique très intéressante. Dans les années 50, une partie de la critique littéraire italienne considérait le recueil *Occasioni* comme un livre représentatif de l'hermétisme italien. En revanche, plus récemment, selon Gianluigi Simonetti, la critique évoque seulement une tangence stylistique avec l'*Hermétisme* car la poésie d'Eugenio Montale a représenté à partir des années 30 une alternative à l'orthodoxie de la lyrique symboliste.

Dans la deuxième note, elle s'intéresse au rythme de la poésie montalienne, aux problèmes prosodiques, à la musicalité des vers.

Et sur James Joyce elle écrit : « Joyce and imitation of styles-not superato⁷⁹³ ».

À travers une autre micro séquence trilingue, Amelia évoque ses sources linguistiques et littéraires :

⁷⁹¹ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 78.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 105.

⁷⁹³ *Ibid.*, p.108.

Montale-Proust
italian stornello popolare
greek-latin prose
Joyce, frantumazione
surrealismo (french)
classici
argots
Chinois
strutture lingue straniere
eliot-religious⁷⁹⁴

Dans cette séquence, nous observons aussi l'importance et la présence d'un multiculturalisme très original :

Un calembour, in cui lo stridere delle differenze e l'accordo delle analogie sono parte del gioco producendo effetti di senso⁷⁹⁵.

Dans le cadre d'un contexte expérimental plurilinguistique, Amelia Rosselli, dans son journal trilingue, utilise et évoque d'autres poètes et artistes : Dante, Lautréamont, Penna, Campana, Rimbaud, Gauguin⁷⁹⁶.

La lune est dans son peigne noir souvent elle se hait
(Tahiti)

Gauguin-(Tahiti)
pas une solution⁷⁹⁷

L'allusion à Tahiti fait partie de la recherche d'un lieu primitif et authentique où vivre et trouver l'inspiration artistique, selon le choix effectué par Gauguin ?

Jung :
la vita dell'uomo è un continuo titubare tra spirituale e
concreto
ogni soluzione dell'uomo è sempre la penultima
certo che vi può essere arte anche non religiosa
(Proust Penna?)⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴ *Ibid.* p. 76-77.

⁷⁹⁵ Maria Pacella, « Poesia, identità e trilinguismo in Amelia Rosselli », in *Revista de Italianística*, XIV, 2006, p. 133.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁹⁷ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 116

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 104.

Dans ce journal, on trouve tous les éléments pour interpréter la poétique prismatique des idiomes et des codes culturels d'Amelia Rosselli. On observe aussi une alliance entre les idiomes, croisés, fondus et confondus, des semi-rêves et des souvenirs de ses lectures⁷⁹⁹.

Il est temps d'analyser avec attention l'influence des lectures des textes poétiques d'Eugenio Montale.

Les emprunts à la poésie d'Eugenio Montale

La poésie d'Eugenio Montale est souvent présente dans l'œuvre d'Amelia Rosselli même si elle appréciait davantage la poésie de Dino Campana que celle d'Eugenio Montale, comme elle l'écrit à son frère John le 7 février 1952⁸⁰⁰.

L'œuvre du poète ligurien, pour un grand nombre de poètes italiens, entre les années 50 et 60, a représenté un modèle concret, à travers l'adhésion aux thèmes de la disharmonie avec la réalité, de l'impossible conciliation avec le monde et à travers la citation de ses vers⁸⁰¹.

Selon Pier Vincenzo Mengaldo, la production poétique d'Eugenio Montale qui précède le recueil *Satura*, « ha salato anche linguisticamente il sangue a tutti i poeti venuti dopo, e anche ai contemporanei, per inimitabile che sia⁸⁰² ».

Dans quelques poèmes d'Amelia Rosselli nous relevons la présence d'emprunts mnémoniques et syntagmatiques de la poésie montalienne. Amelia Rosselli a traversé la poésie du poète ligurien et a pris ses distances avec la rhétorique symboliste qui,

⁷⁹⁹ Theresa Prammer, «Una rosa è una rosa non è una rosa: riscrivere Amelia Rosselli», in Andrea Cortellessa, (éd.) *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁰⁰ Silvia De March, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *cit.*, p. LVIII. « Sto leggendo un po' - in italiano - un poeta fiorentino chiamato Dino Campana lo conosci ? Niente a che vedere con gli altri italiani moderni [...] Ho provato Montale - ho smesso subito, benché suppongo che sia bravo » .

⁸⁰¹ Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale, Le "Occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazi editore, 2002, p. 33.

⁸⁰² Pier Vincenzo Mengaldo, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 229 apud Gianluigi Simonetti, *Dopo Montale, Le "Occasioni" e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazi editore, 2002, p. 23.

en Italie dans les années 50, avait perdu son hégémonie.

Nous remarquons, au sein de quelques poèmes d'Amelia Rosselli, les présences probables de textes d'origine montalienne. Dans la description que nous proposons l'emprunt mnémonique et syntagmatique est suivi de la source montalienne ; les contacts linguistiques entre les textes sont soulignés.

Dans *La libellula* (1958), « la furie des citations⁸⁰³ » des textes montaliens est intense. Sont évoqués les vers de l'*incipit* de *Due nel crepuscolo*, celui de *Dissipa tu se lo vuoi* et l'*explicit* de *L'attesa è lunga*. Amelia Rosselli se livre à de telles variations, comme le montre les vers suivants :

Fluisce fra te e me nel subacqueo un chiarore
che deforma, un chiarore che deforma ogni passata
esperienza e la distorce in un fraseggiare mobile,
distorto inesperto espertissimo linguaggio
dell'adolescenza⁸⁰⁴ !...

Filtre entre toi et moi dans la sous-marine une clarté
qui déforme, une clarté qui déforme chaque expérience
du passé et la distord en une phrasé mobile,
distordu, inexpérimenté, expertissime langage
de l'adolescence⁸⁰⁵ !...

*

Fluisce fra te e me sul belvedere
un chiarore subacqueo che deforma
col profilo dei colli anche il tuo viso⁸⁰⁶.

De toi à moi contourne le belvédère
une clarté sous-marine qui déforme
et le profil des monts et ton visage⁸⁰⁷

*

Dissipa tu se tu vuoi questa debole

⁸⁰³ Rosaria Lo Russo, « Il canto della “Libellula” », in Caterina Verbaro, (éd.), “Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo” *Per Amelia Rosselli*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008, p. 129.

⁸⁰⁴ Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit., p. 153.

⁸⁰⁵ Ead., *La Libellule*, op. cit., p. 39.

⁸⁰⁶ Eugenio Montale, *Due nel crepuscolo*, in *La bufera e altro*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 221.

⁸⁰⁷ Id., *A deux dans le crépuscule*, in *La Tourmente et autres poèmes*, traduit par Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p.53.

vita che non si lagna⁸⁰⁸...

Toi dissipe si tu veux cette faible
vie qui ne se plaint pas⁸⁰⁹...

*

Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna⁸¹⁰.

Dissipe s'il te plaît
cette vie débile qui se plaint⁸¹¹.

*

Dissipa tu se tu vuoi,
o puoi, il mio incanto di te, che non è finito⁸¹²...

Toi dissipe si tu veux,
ou peux, mon enchantement de toi, qui n'est pas fini⁸¹³...

*

[...] L'attesa è lunga,
il mio sogno di te non è finito⁸¹⁴.

[...] L'attente est longue
mon penser de toi n'a pas de fin⁸¹⁵.

Les vers parodiques dévoilent le côté masqué de l'écriture des pères littéraires.
Par exemple, dans les vers où vient évoquée l'Esterina montalienne du poème *Falsetto*.

⁸⁰⁸ Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit., p. 153.

⁸⁰⁹ Ead., *La Libellule*, op. cit., p. 39.

⁸¹⁰ Eugenio Montale, *Dissipa tu se lo vuoi*, in *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 61.

⁸¹¹ Id., *Dissipe s'il te plaît*, in *Os de seiche*, trad. Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p. 133.

⁸¹² Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit., p. 154.

⁸¹³ Ead., *La Libellule*, op. cit., p. 41.

⁸¹⁴ Eugenio Montale, *Il sogno del prigioniero*, in *La bufera e altro*, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 61.

⁸¹⁵ Id., *La Tourmente et autres poèmes*, op. cit., p. 159,

Se i vent'anni ti minacciano Esterina porta
qualche filo d'erba a torcere anche a me, ed
io seria e pronta m'inchinerò alle tue gonne
di sapiente fanciulla, troppo stretto e il passaggio
per il tuo corpo allegro [...]

I miei vent'anni
mi minacciano Esterina, con il loro verde disastro,
con la loro luce viola e verde chiara, soffusa
d'agonie⁸¹⁶

Si tes vingt ans te menacent Esterina apporte
quelque brin d'herbe à torde aussi pour moi, et
sérieuse et prompte je m'inclinerai à tes jupes
de savante jeune fille, trop étroit le passage
pour ton corps joyeux [...]

Mes vingt ans
me menacent Esterina, avec leur vert désastre,
avec leur lumière violette et vert clair, tamisée
d'agonies⁸¹⁷...

*

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in se ti chiude⁸¹⁸.

Esterina, tes vigt ans te menacent,
muge gris rosé
qui peu à peu en soi t'enserre⁸¹⁹.

Amelia Rosselli a expliqué à Uldorico Pesce que dans *La libellula* la variation de l'*Esterina* di Montale est obtenue à travers l'identification du moi poétique avec le tu d'Esterina. En revanche, selon elle, la séparation entre le moi et le tu, présente dans la poésie d'Eugenio Montale, comme dans celle d'autres poètes, est typique du langage des hommes. Esterina, une conseillère de vente, est, pour Amelia Rosselli, une femme, réelle et poétique : « Quella era la mia Esterina⁸²⁰ ».

⁸¹⁶ Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit., p. 156.

⁸¹⁷ Ead., *La Libellule*, op. cit., p. 47 et p. 49.

⁸¹⁸ Eugenio Montale, *Falsetto*, in *Ossi di seppia, Tutte le poesie*, op. cit., p. 14.

⁸¹⁹ Id., *Os de seiche*, trad. de Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p. 37.

⁸²⁰ Voir Uldorico Pesce, « La donna che vola », in Stefano Giovannuzzi (éd.), « Amelia Rosselli.

Un'apolide alla ricerca di un linguaggio universale », *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17, 1999, p.

Un autre exemple de renversement parodique de la poésie d'Eugenio Montale est celui de la figure de la jeune fille christique, version tragicomique de la christophore montalienne, non plus porteuse des messages mais sujet bouleversant.

Cristo seduto al suolo su delle
gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo
travagliò⁸²¹ ...

Le Christ au sol assis dessus les
jambes inclinées gisait aussi dans le sang quand Marie
en travail l'accoucha⁸²²...

Selon Rosaria Lo Russo, la figure de Carlo Rosselli, le père condamné à mort, pousse sa fille, la christophore, vers la mort⁸²³.

Dans les derniers vers du premier poème de *Variazioni belliche*, section *Poesie* (1959), Amelia cite l'explicit de *La casa dei doganieri*

... Non so più
chi va e chi viene, lascia
il delirio trasformarti in incosciente
tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi
spalmando il tuo sole per le riverberate vetrà⁸²⁴.

Je ne sais plus
qui va et qui vient, laisse
le délire te transformer en inconsciente
table de jeu et les (fenêtres) se pencher
étalant ton soleil au travers des vitres réverbérées⁸²⁵.

*

La casa dei doganieri
Tu non ricordi la casa di questa

⁸²¹ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, op. cit., p. 202.

⁸²² Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p., 58.

⁸²³ Rosaria Lo Russo, « Il canto della “Libellula” », in Caterina Verbaro, (éd.), “Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo” Per Amelia Rosselli, op. cit., p. 130.

⁸²⁴ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 163.

⁸²⁵ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 19.

mia sera. Ed io non so chi va e chi resta⁸²⁶.

La maison des douaniers

Tu n'as plus souvenir de la maison du soir
qui fut le mien. Et je ne sais qui reste ou part⁸²⁷.

Dans le recueil *Serie Ospedaliera* (1963-1965), nous avons relevé d'autres emprunts:

...poi un'altra tristeza , le
tue forbici che recidono, ogni attitudine al dovere⁸²⁸

*

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla⁸²⁹

Ne veuille pas, serpe, émender ce visage
unique en la mémoire qui se clairsemé⁸³⁰.

*

Tu non ricordi le mie dorate spiagge, se come penso
infesto ti sporgi dalla balconata, senza vedere
alcunché fuori della tua mente, che scrive difficilmente
cose belle....⁸³¹.

La casa dei doganieri.

Tu non ricordi la casa dei doganieri⁸³².

La maison des douaniers

Tu n'as plus souvenirs de la maison des palmiers.

⁸²⁶Eugenio Montale, *La casa dei doganieri*, in *Le Occasioni*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, [1984], 1990, p. 167.

⁸²⁷ Id., *La Maison des douaniers*, in *Les Occasions*, traduit par Patrice Dyerval-Angelini, Paris, Gallimard, 1966, p. 112.

⁸²⁸ Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera*, in *Le poesie*, op. cit., p. 390.

⁸²⁹ Eugenio Montale, Non ricordere, forbice, quel volto, *Le Occasioni*, op. cit., p. 156.

⁸³⁰ Id., *Les Occasions*, op. cit., p. 93.

⁸³¹ Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera*, in *Le poesie*, op. cit., p. 406.

⁸³²Eugenio Montale, *La casa dei doganieri*, in *Le Occasioni*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 167.

*

Dans *Appunti sparsi e persi* (1966-1977) la poésie montalianne est encore évoquée.

(a Pier Paolo Pasolini)

Faticavo: ancora impegnata
ad imparare a vivere, sennonché
tu tutto tremolante, t'avvicinavi
ad indicarmi altra via⁸³³.

Incontro
...altro cammino
che una via di città⁸³⁴.

...un chemin autre
que la rue d'une ville⁸³⁵.

l'instar d'Eugenio Montale, Amelia Rosselli parle à un « tu » fantomatique, à une personne morte ou disparue. C'est un élément stylistique fréquent dans sa poésie.

Tu non eri morto ; eri soltanto vivo
a bagnare le mie labbra di supplicanti
elemosine⁸³⁶ ...

Tu n'étais pas mort ; tu étais vivant seulement
baignant mes lèvres de supplantes
aumônes⁸³⁷

*

Tu non vivi fra queste piante che s'attorcigliano
Attorno a questo mio piede senza vasi, e⁸³⁸ ...

Tu ne vis pas parmi ces plantes qui s'entortillent
Autour de mon pied sans vases, et...⁸³⁹

⁸³³ Amelia Rosselli, *Appunti Sparsi e persi*, in *Le poesie*, op. cit., p. 638.

⁸³⁴ Eugenio Montale, *Incontro*, in *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 98-99.

⁸³⁵ Id., *Os de seiche*, op. cit., p. 201.

⁸³⁶ Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera*, in *Le poesie*, op. cit., p. 428.

⁸³⁷ Traduction Marie-José Tramuta.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 427.

*

tu non sai quale oscuro precipizio
affumicò i miei occhi a tua
vista⁸⁴⁰

tu ne sais quel obscur précipice
enfuma mes yeux à ta
vue⁸⁴¹

Amelia Rosselli, suivant le modèle de la poésie montalienne, utilise dans les textes poétiques, l'insertion des objets du monde technologique, de matériaux dénués de tradition lyrique, présentés avec précision terminologique (« cravatte », « cotone idrofilo », « lavagna cancellata », « navi », « cabina », « tram », « trombetta », « missili », « motorscars », « flottiglia navale », « soavtil » « mitragliatrice », « mitrailleuse », « claxon ») ; l'expressionnisme stylistique obtenu par l'utilisation des verbes âpres, violents, stridents, parfois déformés (« grattare », « deglutare », à la place de *deglutire* « sgrainavo » à la place de *sgranavo*, « sgorgavano » ; un langage « pietroso », influencé aussi par la poésie de Dante ; un lexique caractérisé par des substantifs du monde végétal « racines », « fleurs sèches », « arbres », « palmes » et du monde animal « mosca » « libellula », « drago », « rana », « topo », « rondine », « lupo », porteurs souvent d'un symbolisme néfaste ; des images lumineuses « couleurs violents du soleil », obscures, « ombre fate scherno », de tempête, d'orage « cattive donzelle/morte per l'alluvione ».

La présence de T. S. Eliot et de James Joyce, dans le journal trilingue.

Les problèmes métrico-rythmiques qui débouchent dans le texte *Spazi metrici* sont présents dans le journal trilingue. Amelia Rosselli applique des grilles prosodiques dans ses vers, dans les trois langues, à la recherche d'une nouvelle unité de base. Les vers les plus analysés sont ceux d'Eugenio Montale pour leur qualité musicale⁸⁴². De

⁸³⁹Traduction Marie-José Tramuta

⁸⁴⁰Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 18.

⁸⁴¹Ead., *Variations de guerre, op. cit.*, p. 37.

⁸⁴²Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*,

même la poésie de T.S. Eliot est-elle analysée pour des réflexions sur la « forme cube » et sur les rapports musique-poésie.

Chiara Carpita a relevé qu'une notation du journal d'Amelia Rosselli, « at the 4 pts. of the turning word⁸⁴³ », évoque le texte d'Eliot : « At the still point of the turning world » présent dans le deuxième des *Four Quartets*⁸⁴⁴.

at the 4 pts. of the turning word
de son hôtel exclamatif
poussait son large bec un Chinois
assez, assez s'écrie le pélican
de son large bec exclamatif
tout en traînant son large bec dans son goulot
(de son large bec administratif)
assez, assez s'écria le chinois dans son large bec administratif⁸⁴⁵.

Le chiffre 4 revêt une valeur symbolique et le volume du cube représente selon la théorie d'Amelia Rosselli, la quatrième dimension.

volume
è quarta dimensione
cubo-architettura⁸⁴⁶.

Il tempo nella poesia diventa volume del cubo ; cioè profondità tramite l'attesa spazio tra verso e verso⁸⁴⁷.

Nella lingua latina non esisteva « abitudine » di pronuncia, salvo in parte, visto che la parola si adattava allo schema metrico (piede) preordinato, cioè ad una specie di cubo spazio in sé⁸⁴⁸.

Selon Chiara Carpita, l'analyse des poésies de T.S. Eliot permet à notre auteur de poursuivre une réflexion sur le rapport entre foi et création artistique⁸⁴⁹.

p. 1410.

⁸⁴³Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 163

⁸⁴⁴ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1410.

⁸⁴⁵Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 77

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁴⁹ Chiara Carpita, « Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1411.

L'artiste doit-il se soumettre avec humilité à la religion ? Amelia Rosselli affirme que

« music is religion /
all arts are religion /
the four points meet⁸⁵⁰ ».

Les dernières notations du journal, à la partie XI, évoquent l'image du sommeil, « Lets see if we can sleep now ». S'agit-il de la métaphore de la paralysie de l'existence ?

Chiara Carpita pense qu'on trouve ici une importante source de l'écriture d'Amelia Rosselli, *Finnegans Wake* de James Joyce. Dans ce roman, Joyce a utilisé le langage onirique d'une personne pendant son sommeil. La fragmentation des mots dans le journal pourrait être liée aux expériences linguistiques du romancier irlandais. Un autre point commun entre les deux auteurs est l'habitude de dessiner un carré sur des livres ou sur des lettres. La forme quadripartite du roman de Joyce évoque la chiffre 4 avec une signification symbolique. Le carré sur les lettres envoyées par Joyce à ses amis symbolise la structure de ce roman⁸⁵¹.

Ulisse non è una soluzione
Brinsbrings to train-raies ?
(Finnegan)⁸⁵²

James Joyce est aussi présent, dans le *Journal en Trois Langues*, même à travers ses virtuosités phonétiques, son flux de la conscience, son monologue intérieur (interne), le langage pensé, intérieurisé (non écrit ou parlé), les rythmes accélérés sans aucune pause logique.

Le Roi et son éventail

La nuit et ses yeux gonflés
Poulèdre aux paupières abaissées
le gémissement de la lune qui s'élève
droit sur la Tour Eiffel ' éfet
la penche éfet

⁸⁵⁰ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti* in *Le poesie*, op. cit., p. 117.

⁸⁵¹ Chiara Carpita, «Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op. cit., 1411.

⁸⁵² Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 115.

La Foule Eiffèle
droit sur (le penche effet du soleil) le soleil
nuit que repousse toutes les couches de ma vie
de toutes ses couches de son cœur de plomb (parfumé)⁸⁵³

Ces vers, sous forme d'une vision, baignent dans une atmosphère onirique, un flux de conscience, alliés à des effets de musicalité, réalisés à travers la figure phonétique de l'allitération de la consonne « f » et grâce à la présence de quelques anaphores et de monosyllabes.

En 1978, Amelia Rosselli écrit un essai consacré à James Joyce et à sa poésie musicale qui confirme sa connaissance de l'œuvre poétique de l'auteur irlandais. Elle met l'accent sur le recueil de Joyce *Musique de chambre* (1907)⁸⁵⁴, selon elle, un recueil très intéressant pour l'analyse des sources formelles - linguistiques des autres œuvres. Les 36 poésies, écrit Amelia Rosselli, sont des « esercizi letterari⁸⁵⁵ ».

L'autore aveva ventidue ventiquattro anni quando scrisse questa serie di poemi pseudoelisabettiani, di stile alessandrino, musicali assai ispirandosi al Seicento inglese anche per un certo tipo di secca cantabilità ornamentata [...] Interessante notare che il linguaggio è quasi del tutto mono-sillabico, frenato da polisillabi⁸⁵⁶.

L'auteur avait vingt-deux vingt-quatre ans lorsqu'il écrivit cette série de poèmes pseudo élisabéthains, de style alexandrin, très musicaux, s'inspirant au XVI^e siècle anglais [...] il est intéressant de noter que le langage est presque entièrement monosyllabique, ralenti par des polysyllabes.

Le syntagme « esercizi letterari » fait penser à l'expression « esercitazioni poetiche⁸⁵⁷ », utilisée par Amelia Rosselli afin de définir ses *Primi Scritti*. Elle parle de « stile neoelisabettiano⁸⁵⁸ », pour indiquer le style présent dans son recueil de

⁸⁵³*Ibid.*, p. 100.

⁸⁵⁴James Joyce, *Musique de chambre*, *Poemes Penyeach*, *Ecce Puer*, traduit par Philippe Blanchon, Toby Gemperle Gilbert, Toulon, La Nerthe, 2012.

⁸⁵⁵Amelia Rosselli, « Joyce giovane poeta musicale », in Francesca Caputo (éd.), *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 173.

⁸⁵⁶*Ibid.*, p. 174

⁸⁵⁷ Interview de 1981 accordée à Camboni, in Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1396.

⁸⁵⁸Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, in *Tabula*, aprile-giugno, 1979, p. 5 apud Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1411.

1956, October *Elizabethans*.

Les thèmes développés dans la production littéraire de la maturité.

Dans ce journal en trois langues, véritable laboratoire que constituent les *Primi Scritti*, sont déjà présents tous les thèmes qui seront développés dans la production littéraire d'Amelia Rosselli à partir des années 60.

Le thème de la mort est revêtu d'une position centrale :

La Mort grande cuisinière
cuisine
cuillère
cuillerie⁸⁵⁹

L'exil, le sentiment de dépossession, la solitude, la maladie, la pauvreté sont largement présents :

straniero nella tua terra⁸⁶⁰

* * *

seule isolé à la maison (s'il t'arrive de parler au moins tu peux le faire entre 4 murs sans danger)⁸⁶¹.

* * *

Caro Albanese
ecc.

la mia vita è una lieta infermità. L'autunno si è abbattuto su di noi come una condanna⁸⁶².

* * *

Soavitil contro gli stati psiconevrotici⁸⁶³

三

Accattatozzi
(mendicante)

⁸⁵⁹ Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, in *Le poesie*, op. cit., p. 87

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 111

⁸⁶² *Ibid.*, p. 112.

863 *Ibid.* p. 92.

accattare=limosinare)⁸⁶⁴

notre démon pauvre [...]

Misère qui te traîne au fond de la chambre, qui te traîne dans te vieilles pantoufles cousues⁸⁶⁵.

Une bonne partie des notes illustre l'intérêt que manifeste Amelia Rosselli à l'endroit des religions orientales :

nature of i King

moral
natural
subtle
morale du chinois :

ne pas verser une larme
...my purple-veined child
(le chinois ci-nommé
et sa fatale barbe)⁸⁶⁶.

avant le déluge de petites bananes (faits) qui remplissent
la journée d'une impossible joie de (v)ivre

(ly King consulté)

nous sortons alors (lons) sans brides (i King) sans cheval (i King)
S
S
douplement
doublement consulté
insulté
double-mentir
double-menton (moron)⁸⁶⁷.

Legge di natura=Tao
Legge morale=Te⁸⁶⁸.

⁸⁶⁴*Ibid.*, p. 107

⁸⁶⁵*Ibid.*, p. 71.

⁸⁶⁶*Ibid.*, p. 77.

⁸⁶⁷*Ibid.*, p. 84.

⁸⁶⁸*Ibid.*, p. 92.

Tao not satisfactory
(is a mechanism of living)

i King mécanique ondulatoire
meccanica ondulatoria⁸⁶⁹.

Certains de ces thèmes sont présents à la fois dans la composition suivante du recueil *Variations de guerre* que nous analysons :

Monolitica spendevo i soldi in tutte le direzioni. **Monocorde** ricordavo agli altri doveri che non seguivo. **Monotona** sbrigavo affari a dozzina senza pigliare pesce. Contro della rivolta assiduamente tramavo congiure e non mi affascinava la congiura. Gli dei potenti **cadevano al suolo e la miseria** si faceva sempre più pressante la **noia un altro fardello**. Contro della noia elevavo grandi case e particelle di **elemosina** :- ma restava **oscuro l'aldilà** la fresca **agonia di Cristo** il nostro signore ribelle ai cani che **lo mordevano** e lo amarono ! –e lui idiota correva ancora per le pianure devastate e semplice della sua **agonia**⁸⁷⁰.

Monolithique je dépensais l'argent dans tout les sens. monocorde je rappelais les autres aux devoirs que je ne suivais pas. monotone je brassais des affaires par douzaine sans lièvre lever. Contre la révolte assidûment je tramais des conjurations et je n'étais pas fascinée par la conjuration. Les dieux puissants tombaient au sol et la misère se faisait de plus en plus pressante. l'ennui un autre fardeau. Contre l'ennui j'élevais de grandes maisons et de parcelles de charité :- mais au-delà restait obscur la fraîche agonie du Christ notre seigneur rebelle aux chiens qui le mordaient et l'aimaient ! et lui l'idiot courait encore parmi les plaines dévastées et simple de son agonie⁸⁷¹.

Dans l'espace métrique clos et limité, dans cet espace-refuge qui est à la fois cellule protectrice et prison, se reflète la dramatique condition de l'auteur qui porte

⁸⁶⁹*Ibid*, p. 113.

⁸⁷⁰ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op., cit., p. 281.

⁸⁷¹ Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, op. cit., traduit par Marie Fabre, p. 137.

les signes de la douleur de l'existence. Le moi lyrique est le miroir de l'expérience, de la réalité phénoménologique. Amelia aimait répéter : « L'io sono le cose che accadano⁸⁷² ». Les champs sémantiques du poème gravitent autour des thèmes de la solitude, de la misère, de la mort. Le préfixe « mono » qui a une valeur anaphorique, exprime la condition de la solitude du moi lyrique ; les substantifs « miseria », « elemosina », dénoncent la pauvreté ; le verbe « cadevano », les syntagmes « oscuro aldilà», « pianure devastate », « fresca agonia », « altro fardello », évoquent la mort.

Poésie comme espace déformant. Le texte littéraire : un lieu fermé qui contient la totalité du chaos externe.

« Il famoso problema di Olson, il campo magnetico [...] *Diario in Tre Lingue* è interessante per alcuni perché ancora junghiano, ancora poundiano, ancora montaliano, ma c'è questo problema del campo magnetico. E fu scritto mi pare tra i 24 25 e 26 anni⁸⁷³ ».

Le fameux problème d'Olson, le champ magnétique [...] le *Journal en Trois Langues* est intéressant pour certain car encore jungien, encore poundien, encore montalien, mais il y a ce problème du champ magnétique. Et il fut écrit me semble-t-il entre 24, 25, 26 ans.

Les théories métriques présentes dans ce journal littéraire et, par la suite, dans *Espaces métriques*, ont subi l'influence aussi d'un essai du poète américain Charles Olson⁸⁷⁴.

Dans ce texte, Charles Olson, né en 1910 dans le Massachusetts, inspirateur du

⁸⁷² Amelia Rosselli raccontata da Andrea Cotellessa, émission de Rai radio 3 du 28 03 2013.

Consulté le 7 décembre 2015. <http://www.radio.rai.it/podcast/A42591463.mp3>.

⁸⁷³ Amelia Rosselli, Silvia De March, Monica Venturini, (éds), *E' vostra la vita che ho perso, Conversazione e interviste (1964-1995)*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 205. Voir aussi : Elena Carletti, « Il chiarore che deforma - Processi deformanti nella poetica d'Amelia Rosselli », in *altrelettere*, 16.1.2015, p. 19, DOI: 10.5903/al_uzh-27, consulté le 10, juillet, 2017.

⁸⁷⁴ Charles Olson, *Projective Verse* ; Le manifeste de Charles Olson est publié, en 1950, dans la revue *Poetry New York*, n. 3. Il arrivera en Italie en 1961, publié dans *il Verri*, n. 1 et traduit par Aldo Tagliaferri. Les expériences métriques d'Olson seront diffusées en Italie dans les travaux de notre auteur et aussi du *Gruppo '63*.

groupe *beat*, «*Blake Mountain*», Montagnes Noires du Nord Carolina, présente sa conception de la spatialité métrique. Après une tentative d'abolition ou de réduction du moi poétique, l'auteur projette dans la page l'espace autour de lui, la totalité du chaos. La poésie est considérée en tant qu'« énergie transportée » et le vers comme une unité vectorielle⁸⁷⁵. Nous utilisons l'exemple de quelques vers extraits de son œuvre *Les poèmes de Maximus*.

*

Chant I

clichés couleurs
pour tout ce qui se mange : saleté
de cartes postales
Et des mots, des mots, des mots
par dessus le tout⁸⁷⁶...

Canto I

colorati dipinti
di tutto il mangiabile : sozze
cartoline postali
E parole, parole, parole
ovunque⁸⁷⁷...

La disposition du texte sur la page est semblable à celle qu'Amelia Rosselli utilise pour certains de ses vers dans le *Diario in Tre Lingue* et dans *Le Chinois à Rome* :

Où aller où aller

⁸⁷⁵Amelia Rosselli, « Poesia d'Élite nell'America d'oggi » in Francesca Caputo (éd.), *Una scrittura plurale*, *op. cit.* p. 161. John Cage a suivi les cours à l'Université des Montagnes Noires dont Olson était président.

⁸⁷⁶Charles Olson, *Les Poèmes de Maximus*, traduction, présentation d'Auxeméry, Toulon, ed. de la Nerthe, 2009, p.

⁸⁷⁷Amelia Rosselli, « Poesia d'Élite nell'America d'oggi », Francesca Caputo (éd.), *Una scrittura plurale*, *op. cit.* p. 161. (Charles Olson, *The Maximus Poems*, University of California Press, 1953).

Quelles narines faut-il flairer
De ses narines déçues
(privées d'oxygène)⁸⁷⁸

ie Magda le moment
erroné
porte
le juste conseil⁸⁷⁹

Le mécanisme propulseur du vers est alimenté par la reproduction de la perception dynamique et *in fieri* de la réalité. L'expérience (« le cose che accadono ») est observée, renversée, déformée, au cours du processus de filtration poétique.

L'expérience se reflète à travers un miroir qui déforme et tord les éléments externes. La poétique d'Amelia Rosselli, comme nous l'avons souligné, est fondée sur l'exigence de « brider » la réalité chaotique, perçue dans son devenir, dans un espace limité où comprimer l'idée, le souvenir, l'expérience.

Dans la note suivante :

Courant & Robins
what is mathematics

La geometria analitica⁸⁸⁰

Amelia Rosselli cite le texte de Richard Courant & Herbert Robins, *What is mathematics*, un texte sur les concepts et les méthodes mathématiques. Ce texte contient aussi de la géométrie analytique avec des études sur la déformation des figures, indiquée comme *transformations topologiques* qui entrent dans un espace clos. Selon Elena Carletti, ces études de géométrie analytique influencent également sa poétique⁸⁸¹.

⁸⁷⁸Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, op. cit., p. 71.

⁸⁷⁹Ead., *Le Chinois à Rome*, op. cit., p. 53.

⁸⁸⁰Amelia Rosselli, *Diario in Tre Lingue*, op. cit., p. 103.

⁸⁸¹Elena Carletti, « Il chiaro che deforma - Processi deformanti nella poetica di Amelia Rosselli », in *altrelettere*, op. cit., p. 6-7.

En somme, dans le journal trilingue, l'écriture est influencée par les figures les plus importantes de la modernité. Amelia Rosselli assemble sur la page fragments de lectures, citations, combinaisons sonores⁸⁸². Nous y avons découvert l'importance et la richesse des sources anglaises, françaises et italiennes⁸⁸³. Les emprunts culturels sont et seront le plus souvent reconnus par Amelia Rosselli.

Avec un regard philologique, elle compare les caractéristiques fondatrices des trois langues ; son plurilinguisme est aussi le fruit de son multiculturalisme. Dans le laboratoire de sa création, le *Journal en Trois Langues* représente la manifestation la plus importante d'une force tecno-linguistique innovatrice.

III.9 Les proses en anglais : *My Clothes to the Wind*, (1952) *A Birth* (1962).

La langue anglaise d'Amelia Rosselli, une langue intellectuelle, fondée sur le territoire féminin. L'utilisation de cette langue dans une perspective psychanalytique.

Le premier récit en langue anglaise, *My Clothes to the Wind*, est une prose écrite entre 1951 et 1952⁸⁸⁴. Selon la critique⁸⁸⁵, cette dernière est contemporaine des textes

⁸⁸²Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007, p. 35.

⁸⁸³Giacinto Spagnoletti, « Intervista ad Amelia Rosselli » in Amelia Rosselli, Francesca Caputo (éd), *Una scrittura plurale*, *op. cit.* p. 298-230. Amelia Rosselli, dans cette interview, a parlé aussi des influences de Rimbaud, de Kafka, de Campana, de Montale (dont on a déjà relevé les points en commun).

⁸⁸⁴ Chiara Carpita, « Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1382 et p. 1388. Chiara Carpita, grâce à une étude des manuscrits et d'un tapuscrit d'Amelia Rosselli, déposés au *Fondo Manoscritti* de l'Université de Pavie, nous informe d'une première rédaction du récit de 5 pages, envoyée à John en 1951 (version incomplète et sans titre) et d'un deuxième fragment de 2 pages (toujours envoyé à son frère), de 1952, qui confluera dans la rédaction conclusive. Cette rédaction, malgré le projet de sa publication dans la revue « *Botteghe Oscure* », restera inédite jusqu'en 1980. Marguerite Caetani, la fondatrice de « *Botteghe Oscure* » avait refusé la publication en raison d'un certain arrière-plan scabreux du récit. Pour cette raison, Amelia Rosselli avait coupé une partie du texte où apparaissent les corps de son père et de sa mère décédés.

phanthasy, end of november (y) et phantasy, beginning of December (+) ; elle précède d'un an l'écrit en langue italienne *Per Bernhard*, textes dont il a déjà été question dans le deuxième chapitre. Tous ces textes gravitent autour du thème et autour de l'expérience de la psychanalyse et ils sont nés dans les années de la thérapie jungienne. En 1951-1952, Amelia Rosselli, comme on sait, entreprend une psychanalyse de soutien, suivie par Ernst Bernhard.

La prose *My Clothes to the Wind* est autobiographique. Au début du récit, la narratrice évoque la maladie de sa mère, l'hydropisie. Cette maladie dont est atteinte Marion Cave est suivie de sa mort. Une analepse (dans la partie 3 du récit) conduit le lecteur aux jours de vacances de la voix narratrice à Florence, jours qui précèdent la mort de Marion. La narration continue avec une lamentation funèbre pour la mort de ses parents. Ce segment narratif occupe la partie centrale du récit. C'est l'occasion de reprocher aux fantômes de ses parents sa difficulté de vivre à cause d'un complexe de culpabilité. Amelia se sentait responsable de la mort de ses parents et avait, comme nous l'avons vu, oublié son passé. La narratrice reproche également à ses parents de l'avoir abandonnée et d'avoir eu à son égard un comportement dénué d'affection. Le père vend les habits de sa fille aux vents :

While the white of the snow strayed to rust as in the rain had come he sold my clothes to the wind⁸⁸⁶

[Tandis que la blanche neige se délite en rouille comme la pluie était tombée il vendit mes vêtements au vent]. (Traduit par Marie-José Tramuta).

Sa mère clôt le berceau de sa fille comme un cercueil, pour la faire mourir :

She has fed me senseless small change, brought me to the bank, had me counted and found the sum surplus. I put my hand soft to touch his high grass. She cropped me out and snapped my cradle shut⁸⁸⁷.

⁸⁸⁵ Stefano Giovannuzzi, « Interventi in margine alla poesia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1521.

⁸⁸⁶ Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, (1952), in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁸⁷ *Ibid.* [Elle m'a nourrie moi petit changement inconscient, m'a amenée à la banque, m'a fait compter et trouver le surplus de la somme. J'ai posé ma main doucement pour toucher ses hautes herbes. Elle m'a recadrée et a refermé sèchement le berceau]. Traduction et suivantes de Rodolphe Gauthier in *Amelia Rosselli* www.Rodolphe-gauthier.com, consulté le 05 juin 2017.

La reconstruction du passé apparaît impossible. Elle ne peut que raconter son passé par bribes sans parvenir à le recomposer. La narration est onirique sous l'effet du « *sleep* » (sommeil) et du « *dream* » (rêve). Selon Chiara Carpita, cette narration de type onirique est influencée aussi par Joyce, une source importante de cette prose⁸⁸⁸. L'anglais utilisé est un anglais très littéraire, « *succhiato dai libri*⁸⁸⁹ ».

L'anglais est la langue de la mère qu'Amelia utilise pour l'exploration de son inconscient, dans un processus et dans une perspective psychanalytique. Cette langue *autre* est utilisée pour explorer son imaginaire rhizomique. L'anglais est un *alter ego* linguistique d'Amelia Rosselli et dans le recueil *Primi scritti* il est présent dans la même proportion que les autres langues⁸⁹⁰. C'est une véritable symétrie structurelle qui accorde une même dignité et une même importance aux trois langues. La structure organisatrice de *Primi scritti* sera analysée à la fin de cette troisième partie.

Les thèmes

Les thèmes cruciaux de la production littéraire de sa maturité sont déjà présents et anticipés dans cette prose : la mort, la perte de ses parents : « a mother dead is any body dead⁸⁹¹ » [« absence de la mère et l'absence d'un corps »] ; la menace : « I know of others who instead continued to watch the mirror menacing with pink outgrowths, rabbit-like⁸⁹² » [« Je connais les autres, qui au contraire continuent à regarder le miroir menaçant avec ses excroissances roses, comme un lapin »] ; la mémoire victime et prisonnière du deuil, l'orpheline privée de ses racines, la jeune fille victime des fantômes de ses morts, l'atmosphère onirique et le rêve comme unique possibilité de reconstruction de l'expérience biographique, résumée avec un terme significatif *disagreement* (dispute, désaccord, dissonance), le premier mot du

⁸⁸⁸ Chiara Carpita, « *Primi Scritti* », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op., cit., p. 1399.

⁸⁸⁹ Silvia Mondardini, « *Amelia fu Marion : “I me you the others”* ». Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 16 | 2013, p. 1. Mise en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 12 janvier 2016. URL: <http://cei.revues.org/1285>.

⁸⁹⁰ Emmanuela Tandello, *Sleep*, in *L'opera poetica*, p. 1474.

⁸⁹¹ Chiara Carpita, « *Primi Scritti* », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op., cit., p. 1399.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 8.

récit⁸⁹³ ; l'insomnie, un autre nœud thématique important : « ...the air so rarefied you could hear our holy father preach, how some needle or other got in the headland finally stopped the show after eight white nights⁸⁹⁴ » [« l'air si raréfié que tu peux entendre notre saint père prêcher, – comment une simple aiguille ou autre chose se planta dans ta tête et finalement mit fin au spectacle après huit nuits blanches »].

Nous relevons un conflit de forces en opposition : sommeil/insomnie, pardon/vengeance, amour/peur⁸⁹⁵ :

Now I live grey fleshed until the psalms grow sound and waters wilder brown with blacker fears and blacker fears at root than it is clear for even I who cry and pry into my bitten heart⁸⁹⁶.

*

as for me one look down its bottom set me gibbering for motherly and brotherly and fatherly comfort, loop your arms about me shivering !⁸⁹⁷

*

They had waited small hearted and bitter of experience while I shunned them and knew better than I of my discomfort and said nothing till I prayed them though thankless⁸⁹⁸.

⁸⁹³ Caterina Venturini, « “A mother dead is any body dead”. Madre e materno in Amelia Rosselli », in *Nuovi Argomenti, aprile-giugno 2016, op. cit.*, p. 46-48.

⁸⁹⁴ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 8.

⁸⁹⁵ Florinda Fusco, *Amelia Rosselli, op. cit.*, p. 112. L'observation de Florinda Fusco, relative au recueil des poèmes en anglais *Sleep* est aussi extensible aux récits *My Clothes to the Wind* et *A Birth*.

⁸⁹⁶ Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, (1952), in *Le poesie, op. cit.*, p. 8. [Maintenant je vis, la chair grise, jusqu'à ce que le volume des psaumes augmente et que les eaux se fassent plus sauvages marron avec des peurs et des leurres plus noires à la racine pour que ce soit clair même pour moi qui pleure et me niche dans mon cœur amer.] Traduction de Rodolphe Gauthier in *Amelia Rosselli, op. cit.*, consulté le 05 juin 2017 www.Rodolphe-gauthier.com.

⁸⁹⁷ Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, (1952), in *Le poesie, op. cit.*, p. 8. [comme pour moi un regard sur son derrière me fait révasser à un confort maternel et fraternel et paternel, enroule tes bras autour de moi qui frissonne !]. Traduction de Rodolphe Gauthier in *Amelia Rosselli, op. cit.*, consulté le 05 juin 2017 www.Rodolphe-gauthier.com,

⁸⁹⁸ Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, (1952), in *Le poesie, op. cit.*, p. 8. [Ils avaient attendu

A Birth (1962)

Ces thèmes, cette opposition des forces, ces flottements entre le désir d'amour et la perception d'une menace permanente, se retrouvent aussi dans le deuxième récit en anglais, *A Birth (1962)*.

Il est le fruit d'une tentative de reconstruction de l'enfance et des années parisiennes qui précèdent l'assassinat de son père, « in the white air of Paris⁸⁹⁹ », évoquées à travers un ensemble de visions et de cauchemars, en quête de la figure paternelle.

Le souvenir évanescence du père, « harsh father invisible⁹⁰⁰ », et la recherche impossible des lieux de la mémoire de l'enfant sans enfance, « child with no childhood⁹⁰¹ », déclenchent un sentiment fluctuant entre alerte, réconciliation, vengeance. « If a father had lent his pistol to another, so was his car of violet appeasement, warning, or vengeance⁹⁰² ».

Le *topos* littéraire du doute du moi narrateur est aussi dérivé de l'*Hamlet* de Shakespeare. Chiara Carpita a noté les points de contact avec ce drame de Shakespeare, analysant surtout la lamentation d'Ophélie, évoquée dans la prose *A Birth*. Amelia Rosselli, comme Ophélie, devenue folle après l'assassinat de son père Polonius (*Hamlet*, acte IV, scène 5), décrit un « car of violet » qui est la fleur (violette) associé à son père mort⁹⁰³. La structure narrative, circulaire, du récit, est, selon Chiara Carpita, un rappel au « circling of the square » du roman de James Joyce, *Finnegans Wake*. L'utilisation, dans le récit, de plusieurs anaphores produit un effet rythmique et narratif angoissant, dès le début de la narration :

avec un petit cœur et l'amertume de l'expérience tandis que je les rejetai et ils savaient mieux que moi ma gêne et ils ne dirent rien jusqu'à ce que je les prie malgré leur ingratitudo]. Traduction de Rodolphe Gauthier in *Amelia Rosselli* www.Rodolphe-gauthier.com, consulté le 05 juin 2017.

⁸⁹⁹ Amelia Rosselli, *A Birth (1962)*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 127.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 127.

⁹⁰³ Chiara Carpita, « *Primi Scritti* », in *Amelia Rosselli, L'opera poetica, op. cit.*, p. 1412.

« If I lay back layers of time [...] I met him last night after a fight, [...] If I lay back layers of time I might be ready to open [...] If I lay back layers of time [...] I could find Poppy laughing⁹⁰⁴ »

Pour Alessandro Baldacci, les mots créent une texture sonore de la narration accompagnée d'effets phoniques intenses, comme dans cette séquence narrative « If I were a town towering or a tower bloody against a sky fit for birth, [...] »⁹⁰⁵ [Si j'étais une ville ronde ou une tour sanglante contre le ciel prêt à naître] à travers la contiguïté des mots « tower » et « towering »⁹⁰⁶.

L'espace bouleversé

Dans la narration des récits, le temps et l'espace sont indéfini et confondus⁹⁰⁷. Elena Carletti remarque que l'espace littéraire de deux récits est déformé, curviligne. Dans *My Clothes to the Wind*, nous observons des routes et des couloirs tortueux : « how the criss-crossed street clawed at your throat⁹⁰⁸ » [les rues enchevêtrées serrent à la gorge].

La réalité présentée n'est pas objective et la linéarité est abandonnée, cassée⁹⁰⁹.

Dans *A Birth*, un autre voyage à rebours dans le temps, les espaces sont bouleversés à travers des transformations topologiques : l'architecture et les lignes sont rondes « curved tower⁹¹⁰ », « curved baked point⁹¹¹ », « remembrance of the curve, of the vault of the church straining on its cardinal position⁹¹² », « curve of pantheon⁹¹³ », « turning point of the circled Square⁹¹⁴ » la route est *crooked*, le ciel

⁹⁰⁴ Amelia Rosselli, *A Birth* (1962), in *Primi Scritti*, *op. cit.*, p. 125

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁰⁶ Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁰⁷ Chiara Carpita, « Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1398-1399.

⁹⁰⁸ Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind* (1952), in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁰⁹ Elena Carletti, *Il chiarore che deforma-Processi deformanti nella poetica di Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 9.

⁹¹⁰ Amelia Rosselli, *A Birth*, in *Primi Scritti*, *op. cit.*, p. 125.

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ *Ibid.*, p. 126.

est rond « the round sky over the steeple chase tower⁹¹⁵ ».

Ce sont les géométries non euclidiennes dont il a déjà été question dans le *Diario in Tre Lingue*. Nous relevons également la présence de ces géométries non linéaires dans les autres écrits.

Dans *La Libellule*, le syntagme « E la roteosa lingua⁹¹⁶ » [Et la tournoyeuse langue⁹¹⁷], à travers l'invention de l'adjectif *roteosa*, transmet bien l'idée d'une trajectoire circulaire de la langue. Dans ces autres vers du même poème,

Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore
che **deforma**, un chiarore che **deforma** ogni passata
esperienza e la **distorce** in un fraseggiare mobile,
distorto inesperto, espertissimo linguaggio
dell'adolescenza⁹¹⁸! [...]

Filtre entre toi et moi dans la sous-marine une clarté
qui **déforme**, une clarté qui **déforme** chaque expérience
du passé et la **distord** en une phrasé mobile,
distordu, inexpérimenté, expertissime langage
de l'adolescence⁹¹⁹! [...]

les verbes « deformare » et « distorcere » sont répétés quatre fois, avec une occurrence communicative intense. Le substantif *chiarore* et les verbes *deformare*, *distorcere* sont en opposition et se croisent avec violence, créant l'idée et la perception d'un passé biographique et littéraire tumultueux qui se reflète avant tout dans l'écriture⁹²⁰.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁹¹⁶ Amelia Rosselli, *La libellula*, *op. cit.*, p. 144.

⁹¹⁷ Ead., *La Libellule*, *op. cit.*, p. 15.

⁹¹⁸ Ead., *La libellula*, p. 153.

⁹¹⁹ Ead., *La Libellule*, p. 39.

⁹²⁰ Elena Carletti, *Il chiarore che deforma-Processi deformanti nella poetica di Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 11.

La distorsion de l'espace global

Dans *Variations de guerre* nous observons la présence d'autres déformations de l'espace dans le syntagme « vasi storti⁹²¹ » et dans cette séquence :

[...] Il Cristo deformava
il mondo in mille maniere, catacombe delle lacrime [...]⁹²²

[...] Le Christ déformait
le monde de milles manières, catacombes de larmes [...]⁹²³

la distorsion du monde entier transmet au lecteur une grande angoisse, l'idée et la perception d'une douleur universelle. Dans l'explicit du premier poème du recueil *Sleep*, la voix poétique, après avoir dénoncé le mépris social envers les marginaux, envers l'étranger et la condition douloureuse de l'existence, décrit une terre presque ronde

The earth is made nearly
round, and fuel is burnt every day of our lives⁹²⁴

La terre est devenue presque
ronde, et le carburant est brûlé chaque jour de nos vies⁹²⁵

Comme l'explique Amelia Rosselli, les derniers vers du poème évoquent une acceptation mélancolique de la réalité, dans une société de consommation. Une acceptation survenue dans la maturité, après la rébellion de l'adolescence qui refuse la condition douloureuse de la réalité⁹²⁶. En définitive, le chaos de la réalité externe est intérieurisé à travers ces distorsions, selon la théorie de Charles Olson (*il problema di Olson*), présente dans *Projective verse*, dont il a été question plus en haut.

⁹²¹ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche* , sez. *Variazioni (1960-1961)* in *Le poesie, op. cit.*, p. 216.

⁹²² *Ibid.*, p. 273.

⁹²³ Amelia Rosselli, *Variations de guerre* *op. cit.*, , p. 129.

⁹²⁴ Amelia Rosselli, *Sleep*, poesie in inglese (1953-1966), in *L'opera poetica, op. cit.*, p. 856.

⁹²⁵ Notre traduction.

⁹²⁶ *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 09/02/2006, su Rai radio 3 Suite."La musica, la metrica", ospiti : Stefano Giovannuzzi, Emmanuela Tandello.

Les dissonances dans l'écriture.

Dans les deux proses, le langage est inédit, nouveau, jeune. Il est dynamique avec une grammaire, une langue et une syntaxe bouleversées, dans une perspective de transgression des conventions littéraires.

Côté (pluri)linguistique : nous observons, dans la prose en anglais *My Clothes to the Wind*, l'insertion des mots français « façade », « pirouette », « amour »

I gummed up to the tube-station and killed the imbecile **amour** which anyway had never been an **amour**, but a pin, a fastener, a substitute for the empty city and the empty mother and the sniggling brother and the toady maid⁹²⁷.

[Je me collais dans la station de métro et tuais cet *amour* imbécile qui de toute façon n'a jamais été un amour, mais une épingle, un zip, un substitut de la ville vide et de la mère vide et le frère et la femme de ménage flagorneuse]. (Traduction de Marie-José Tramuta).

On retrouve une incursion similaire du mot français amour dans un poème en italien du recueil *Serie Ospedaliera* (1963-1965) : « Premi il tuo disingaggio nella notte / rivedi i programmi, *amour je t'ai tué*⁹²⁸: [...] ».

Dans la même prose anglaise, *My Clothes*, Emilio Sciarrino a analysé le mot inventé « scouffled up⁹²⁹ », présent au début du récit « où l'on identifie intuitivement la présence à la fois de souffle (FR.)+ scuffle (ANG., se bagarrer)⁹³⁰ ». Il est remonté à la genèse de ce mot à travers l'étude d'un tapuscrit d'Amelia Rosselli où les corrections autographes ont permis de suivre ce processus :

(1) souffled up → (2) s^coffled up → (3) scouffled up.

Emilio Sciarrino observe que le mot (1) *souffled* est marqué par la présence du français à l'intérieur de l'anglais ; la correction change le verbe en (2) *scoffled* enfin

⁹²⁷Amelia Rosselli, *My Clothes to the Wind*, (1952), *op. cit.*, p. 5.

⁹²⁸Ead., *Serie Ospedaliera* (1963-1965) in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 360.

⁹²⁹Ead., *My Clothes to the Wind*, (1952), in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 5.

⁹³⁰Emilio Sciarrino, *Le Laboratoire Poétique d'Amelia Rosselli : Genèse d'une poesie entre les langues*, *op. cit.*, p. 60.

le mot paraît sous forme *scouffled* avec une diptongue dérivée, peut être, de l'anglais élisabéthain⁹³¹.

Dans la prose *A Birth* (1962), il a relevé la présence d'un mot français « *coupole* ». A travers l'étude d'un autre tapuscrit d'Amelia Rosselli, il a observé comment le mot *coupole* a remplacé le mot *cupola*. Cette variation est signalée dans une note de la poëtesse, écrite sur le même tapuscrit (coupole : francese per "cupola")⁹³². « Le mot *cupola* est attesté en anglais, c'est évidemment un emprunt de l'italien. En revanche, le mot *coupole* n'est pas attesté⁹³³ ». C'est un exemple d'un changement d'une langue à l'autre :

Une fois qu'une langue étrangère a effleuré dans le texte, elle est facilement remplaçable par une autre langue. C'est comme si s'ouvrait une voie d'accès à une intangible inter-langue trilingue, matrice de cette poésie. On retrouve cette vacillation entre les langues plus tard, dans *Documento*.

L'insertion de mots étrangers ou la création de néologismes est un phénomène qui a pu sembler spontané, motivé par l'inconscient. L'expression de l'auteur elle-même, « éruption linguistique », tendait vers la même idée. Il s'agit toutefois d'un phénomène contrôlé de façon méticuleuse, et qui subit un processus de révision à la relecture⁹³⁴.

Ces insertions de mots de langue étrangère créent une autre langue, une langue étrange, une langue inventée qui a une force communicative non indifférente.

La langue de la fouille dans la psyché.

En somme, dans les deux proses que nous avons analysées, la langue anglaise est utilisée dans le territoire des souvenirs, surtout maternels. La langue de la mère est exploitée aussi dans une perspective psychanalytique et dans le processus d'individuation du Soi que nous avons déjà évoqué. C'est la langue du privé, la langue de la fouille psychique qui lui permet de faire ressortir avec une certaine aisance les images de l'inconscient, à la recherche de la mère monade, « *Nel mondo inglese della mia infanzia cadeva / la monade....* » ; le tout par un processus de

⁹³¹*Ibid.*, p. 60.

⁹³²*Ibid.*, p. 62.

⁹³³*Ibid.*, p. 62.

⁹³⁴*Ibid.*, p. 63.

décentrement de la personnalité du moi conscient vers le soi. C'est aussi la langue où le son et l'acoustique peuvent agir avec une certaine liberté.

Les visions et « la tyrannie des images » qui sortent et viennent de la Tour de Babel de l'inconscient sont dénuées de la logique du conscient. A travers cette langue, les *phantasies* mettent en lumière souvenirs et images de son passé. Les deux proses retracent des parcours oniriques et toutes les deux terminent avec le mot technique *recognition* (reconnaissance)⁹³⁵.

Selon Chiara Carpita, à la fin des deux récits, la reconnaissance présente des caractéristiques diverses. Dans *My Clothes to the Wind*, l'inconscience du sommeil dévoile la condition personnelle de l'auteur, c'est un point d'arrivée provisoire et onirique : « I in the unreason of sleep came to the choosing and the mingling, and to the recognition » [Moi dans la déraison du sommeil j'en vins au choix et au mélange, et à la reconnaissance].

Dans le récit *A Birth*, ce sont les souffrances, liées à l'abandon des parents qui dévoilent une identité destinée à rester irrésolue suite à l'absence d'amour⁹³⁶. Cette étape finale atteste la *recognition*.

Simplicity denied at all ages. Love the only rival to tears, and it disappeared for ever.

Sample of recognition⁹³⁷.

III. 10 Un automne anglais : le recueil *October Elizabethans* (ottobre 1956).

Le recueil *October Elizabethans* contient 24 poèmes en langue anglaise, écrits en 1956. Ils conflueront dans le livre *Primi Scritti*. L'auteur avait prévu un titre différent, *The Taming of the Shrew* (*La Mégère apprivoisée*) reprenant celui d'une

⁹³⁵ Silvia Mondardini, « Amelia fu Marion : "I me you the others". Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 16 | 2013. Mise en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 12 janvier 2016. URL: <http://cei.revues.org/1285>.

⁹³⁶ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1412.

⁹³⁷ Amelia Rosselli, *A Birth* (1962), in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 129.

comédie de Shakespeare mais il devient *October Elizabethans*, pour éviter l'allusion évidente à la comédie shakespearienne et pour marquer quand même l'appartenance à l'univers élisabéthain⁹³⁸. Emilio Sciarrino a bien relevé qu'Amelia Rosselli a souvent eu des hésitations avant de choisir des titres :

Amelia Rosselli manifeste des doutes assez semblables quant aux titres de ses recueils. Dans une lettre à Emmanuela Tandello, elle confie ses hésitations : faut-il intituler son recueil anglais *Sleep* ou bien *Dormire* ? Sa préférence la porte finalement sur un titre en anglais mais sans la marque de l'infinitif. Ce sera *Sleep* [...]. La langue du titre coïncide ici avec celle du recueil (ce qui n'est pas toujours le cas dans le reste de l'œuvre). Ainsi *Sanatorio* est un texte en français ; *Impromptu* est majoritairement en italien⁹³⁹.

Le choix du premier titre confirme le rapport étroit de notre auteur avec le théâtre shakespearien ; selon Chiara Carpita, Amelia Rosselli, à travers le premier titre, voulait faire une allusion à la technique utilisée par Shakespeare qui, dans cette comédie, renverse le moi poétique par un jeu littéraire⁹⁴⁰.

La recherche d'un éditeur au Royaume Uni.

En 1954, Amelia avait envoyé à son frère John vingt poèmes en anglais dans l'espoir qu'il trouve un éditeur. Ce noyau originel de vingt poèmes n'a pas été trouvé ni identifié, mais il pourrait s'agir d'*October Elizabethans* ou même d'un premier état de *Sleep*.⁹⁴¹

Le 21 octobre 1956, Amelia écrit à John une lettre où elle parle de 60⁹⁴² poèmes

⁹³⁸Emilio Sciarrino a observé la présence du premier titre dans des manuscrits d'Amelia Rosselli, déposés au Centre de Recherche sur la Tradition Manuscrite d'Auteurs Modernes et Contemporains de l'Université de Pavie. C'est dans le tapuscrit destiné à l'éditeur qu'Amelia Rosselli change le titre. Nous le remercions pour ces informations.

⁹³⁹Emilio Sciarrino, *Le Plurilinguisme en littérature*, *op. cit.*, p.

⁹⁴⁰Chiara Carpita, « Notizie sui testi. Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1407.

⁹⁴¹Emilio Sciarrino, « Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli », *op. cit.*, p. 114.

⁹⁴²Les 24 poèmes d'*October* ne sont pas encore séparés des autres poèmes en anglais qui conflueront dans le recueil *Sleep* (1953-1966).

en anglais, (un « Pastiche élisabéthain »)⁹⁴³. « Elle cherche un éditeur ou une revue anglaise où les faire publier mais le projet éditorial ne se concrétise pas. « Piazzare » les poèmes anglais reste un véritable défi⁹⁴⁴ ».

Les nombreux refus, en particulier de la part de la revue anglophone *Stand*, découragent Amelia : « Installée durablement à Rome, Amelia Rosselli manque d'échanges avec le monde littéraire anglais et d'appuis éditoriaux internationaux⁹⁴⁵ ».

Le recueil sera publié la première fois dans la revue « *Tabula* », en 1979⁹⁴⁶.

Dans la brève introduction, elle écrit que ces textes en anglais font partie d'une série d'écrits de jeunesse, accumulés entre les années 1952-1963 (*Primi Scritti*), avec la fonction d'exercices littéraires et créatifs. Elle a le désir de montrer sa formation entre les langues qui recouvre au moins dix ans d'expérimentation. Son projet, explique-t-elle, est celui d'un éveil du lecteur aux langues et aux littératures étrangères. Le recueil est un mélange humoristique d'opinions différentes sur la religion et sur d'autres thèses, dans un style néo-élisabéthain⁹⁴⁷.

Dans les compositions d'*October Elizabethans*, on observe un passage, un échange à caractère sexuel de la personne parlante :

I'd rise, and run,
my arms outstretched to pick them
and covet them into my bosom! But alas,
my lover comes this night:
'tis **he**, not the lilies,
I must hold upon my foresick arms!⁹⁴⁸ [...]

mi alzerei, e correrei
le braccia tese a raccoglierli
e con brama stringerli al petto! Ma ahimè

⁹⁴³Chiara Carpita, « Notizie sui testi. Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1392.

⁹⁴⁴Emilio Sciarrino, « Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli », *op. cit.*, p. 114.

⁹⁴⁵*Ibid.*, p. 114. « Amelia Rosselli attendra vingt ans pour la première publication significative de *Sleep*, qui aura lieu en Italie. Les textes français ne connaissent guère un destin plus favorable ».

⁹⁴⁶Chiara Carpita, « Notizie sui testi. Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1392.

⁹⁴⁷Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, in *Tabula*, aprile-giugno 1979, p. 5-14. Voir Chiara Carpita, « Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1381.

⁹⁴⁸Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 58.

il mio amato verrà questa notte:
lui e non i gigli
dovrò stringere tra le mie braccia malatissime⁹⁴⁹.

Dans cette composition, la quatrième du recueil, la personne parlante est un *she*.
Dans la 7, la personne parlante est un homme :

I be but a Saint, in his Trappings,
that doe pull faces at God
twice-a Week, lest. He grow Practise
But to be Saintly, o, is no fine Joke;
alle my loves do resolve into one fix'd Pan:
that I be o the most perfect of Man⁹⁵⁰. [...]

Sono solo un santo, nei suoi vestimenti fini,
che fa sberleffi a Dio
due volte la settimana, perché non perda l'esercizio.
Ma fare il santo non è un scherzo;
tutti i miei amori si risolvono in un'immagine fissa:
di me come l'uomo o più perfetto del mondo⁹⁵¹.

Chiara Carpita pense à une rupture avec la tradition de la poésie des élisabéthains et à une polémique envers certaines compositions de John Donne, comme *Loves Usury*⁹⁵².

Dans le poème 5, nous assistons à un conflit entre le sexe masculin et le sexe féminin. Le moi poétique se tourne avec sadisme envers un tu qui l'a trompé. La voix narratrice, à travers une vengeance cruelle, voudrait voir brûler son ennemi.

I have with a Pin
fastened this Letter,
that Ye may prick your Finger at it;

⁹⁴⁹ Ead., *October Elizabethans*, traduzione e cura di Emmanuela Tandello, Genova, San Marco dei Giustiniani, p.41.

⁹⁵⁰ Ead., *October Elizabethans*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 60.

⁹⁵¹ Ead., *October Elizabethans*, op. cit., traduzione e cura di Emmanuela Tandello, p. 47.

⁹⁵² Chiara Carpita, « Notizie sui testi. Primi Scritti », in *L'opera poetica*, op. cit., p. 1407.

and I be revenged, for Your so scorching me
 with Your disdaine.
 So you did love me, you say! I believe It not,
 and Fain would have You Burn't
 'pon a Strong Fire; for so playing at me: were it not I once
 [again Forgive,
 and do Continue sending you Missiles;
 Plunging my Prick into your Heart like a Bee
 that dost pay with Death its owne, Blinde, Voracitee⁹⁵³.

Con uno spillo ho
 sigillato questa lettera,
 ché tu ti ci punga il dito;
 e io sia vendicata, dell'ardente
 tuo sdegno.
 Davvero mi amavi, dici! Non lo credo
 e con gioia su di un fuoco vivo
 ardere ti farei per tale inganno: se non che perdonò ancora
 [ti concedo
 e sempre missive ti spedisco;
 ficcandoti il mio pungolo nel cuore come un'ape,
 che paga con la morte la sua cieca voracità⁹⁵⁴.

Dans les trois derniers vers de cette composition, nous relevons la présence d'une abeille et la description d'un rapport amoureux. Les mots « Missiles » et « Prick » ont un fond sexuel. Ces mots évoquent un sexe masculin en érection phallique. L'abeille pénètre, avec son dard dans le cœur de son ennemi⁹⁵⁵. C'est un jeu de lexique et des thèmes très sophistiqués. Comme nous l'avons déjà dit, Amelia Rosselli tend à renverser et à transformer le moi poétique, les pronoms et à ignorer les démarcations ; sa caractéristique est de briser les frontières même celles entre les genres masculin et féminin. Cette transformation du genre est une figure stylistique cruciale chez Amelia Rosselli ; son écriture vient de plusieurs voix (féminines et quelque fois devenues homme) :

Abbracciato io l'**avea** [...]
 E se abbracciata l'**aveo**

⁹⁵³ Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 59.

⁹⁵⁴ Ead., *October Elizabethans*, op. cit., traduzione e cura di Emmanuela Tandello, p. 43.

⁹⁵⁵ Elena Carletti, *Il chiarore che deforma*, op. cit. p.16.

tenuta contro le mura delle mie bugie...⁹⁵⁶ ;

...Embrassé je l'avays tenu [...]
Et si embrassée je l'avoys
tenue contre les murs de mes mensonges⁹⁵⁷ ...

Dans les vers cités, le changement de désinence ne permet pas de comprendre le genre de la personne évoquée et le genre du moi poétique. Dans la section *Variazioni* (1960-1961) du recueil *Variazioni belliche* (*Variations de guerre*) l'auteur nous rappelle ce point crucial de sa poétique :

Nel delirio di una piccola notte d'estate io tramavo
ingiurie e mescolavo i generi⁹⁵⁸ [...]

Dans le délire d'une petite nuit d'été je tramais
des injures et mélangeais les genres⁹⁵⁹ [...]

L'importance du monde élisabéthain, dans les compositions d'*October Elizabethans*, montre son intérêt et son goût pour la poésie des origines (anglaise, italienne et française) avec ses problèmes métriques ; dans sa production littéraire globale on peut souligner encore une fois, comme nous l'avons constaté, le même intérêt pour la poésie italienne des origines (Iacopone da Todi, Dante, Cavalcanti).

Selon Chiara Carpita, une autre source importante des poèmes du recueil *October Elizabethans* serait le poète métaphysique John Donne avec ses *Holy Sonnets*⁹⁶⁰.

⁹⁵⁶ Amelia Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit, p. 155. Sur le changement de genre dans la poésie d'Amelia Rosselli voir : Gian Maria Annovi, « “e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo” Lingua, corpo e scambio di genere nella *Libellula* », in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, p. 63. Dans les années 50, Amelia Rosselli signe ses études musicales avec le prénom de sa mère et son nom de famille : Marion Rosselli comme si elle voulait incorporer à la fois la figure paternelle et maternelle.

⁹⁵⁷ Amelia Rosselli, *La Libellule*, op. cit., traduit par Marie Fabre. p. 45.

⁹⁵⁸ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, Milano Garzanti, 1997, p. 323.

⁹⁵⁹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p.179.

⁹⁶⁰ Chiara Carpita, « Notizia sui testi. Primi Scritti », in *L'opera poetica*, op. cit., p. 1406. Voir

C'est sur quoi nous allons nous attacher à présent.

Thèmes.

Dans les 24 compositions du recueil *October Elizabethans*, la critique a observé la présence récurrente de deux thèmes : le mysticisme et l'amour⁹⁶¹. L'ensemble des poèmes représente un itinéraire spirituel du moi poétique. Amelia est partagée entre Dieu et la perdition, entre le monde spirituel et le monde matériel, entre la liberté et l'autolimitation ; le choix final sera la solitude et la chasteté⁹⁶².

O were I one in Three! Just like the Holy Ghost,
the Father and the Son, I'd reunite my scattered souls
and string them in from all the seas abroad;
no longer climb upon perdition's mast
and wave a banner crying God, at last!⁹⁶³

O fossi una e Tre ! Proprio come lo Spirito Santo,
il Padre e il Figlio, le mie anime disperse
con le mie reti da tutti i mari lontani riunirei
mai più m'arrampicherei sul masto della perditione
agitando un vessillo e gridando "Mio Dio, eccoti alfine!"⁹⁶⁴

Les cinq vers de la composition 1 ont un rythme iambique ; les deux derniers vers ont une rime parfaite (mast, last). L'auteur se livre à une parodie du mysticisme baroque. La voix poétique qui affronte le thème religieux est une voix féminine ; elle évoque l'imaginaire chrétien et l'expérience de la maladie. Elle voudrait être à la fois *one in three*, une et trois, comme dans la Trinité chrétienne (le Père, le Fils et le Saint Esprit), pour rassembler sa triple identité culturelle. Une identité faite de trois langues (le français, l'anglais et l'italien) et de trois religions : le judaïsme de la famille paternelle, le christianisme quaker de la famille maternelle et le bouddhisme, religion étudiée par la grand-mère, Amelia Pincherle, et redécouverte grâce au

note 14

⁹⁶¹*Ibid.*, p. 1407.

⁹⁶² Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia poetica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 964 ; Chiara Carpita, « Primi Scritti », in *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1407.

⁹⁶³ Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 57.

⁹⁶⁴ Ead., *October Elizabethans, op. cit.*, traduzione e cura di Emmanuel Tandello, p. 35.

psychanalyste jungien Ernst Bernhard qui s'intéressait, on le sait, aux religions orientales. Elle voudrait relier les trois racines fondamentales de son identité multiple, s'éloigner de la perdition et retrouver Dieu. La dialectique entre le « one » et le « Three » est la métaphore de la fragmentation du moi. Le syntagme « scattered souls » (les âmes dispersées), évoque la dimension de l'errance et de l'exil dans des mers étrangères « the seas abroad ». Les images sont dramatiques. L'auteur désacralise et sacrifie à la fois son discours et son langage, entre ironie et tragédie, à travers des lamentations, des invocations mystiques et des prières ambiguës⁹⁶⁵. L'adjectif « scattered » pourrait être un rappel à la tradition métaphysique anglaise. Chiara Carpita pense à un emprunt linguistique émanant du syntagme « scattered bodies »⁹⁶⁶, utilisé par John Donne dans le poème *Holy Sonnets: At the round earth's imagin'd corners, blow*, Amelia Rosselli s'approprie des vers de John Donne ; elle réélabore la poésie de ce poète, dans une langue complexe.

Dans le poème 19, c'est le conflit entre (auto)limitation et liberté au centre du discours poétique.

O God, I a of too Violent nature, I knowe
 and do Beset myself with Commands & Freins
 all week Long; yet Sunday be my Worst day of alle:
 then do I skamper, then do I throw off all Chains
 Run out into the Country, bother meek Friends with my Insistent
 [joy;

Bang through Obstacles, Throw Chairs Flying, and Cause
 such general Unrest, that Friend much Glader come visit
 once I be Totally exhausted, and do Rest
 till next Ferial Day⁹⁶⁷.

Mio Dio, la mia natura è sì violenta, lo so
 e mi tormento con obblighi e redini
 l'intera settimana: ma la domenica è il giorno peggiore:
 allora me la filo, getto le catene,
 corro in campagna, affliggo amici mansueti con la mia gioia
 [inesistente;
 vado a sbattere entro gli ostacoli, faccio volar sedie, e creo
 un tale disordine, che gli amici son più contenti di vedermi

⁹⁶⁵Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁶⁶Chiara Carpita, « Notizia sui testi. Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1408.

⁹⁶⁷Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, *op. cit.* p. 65.

quando esausta, riposo
fino al prossimo giorno feriale⁹⁶⁸.

La transgression et la violation des limitations (auto)imposées sont destinées seulement à la journée du dimanche. Le moi poétique, avec ironie et désacralisation, considère le dimanche « my Worst day of alle » (pour moi, le pire des jours), l'unique journée pour exprimer sa joie, dans l'attente d'une nouvelle semaine au cours de laquelle il sera nécessaire de limiter et de contrôler sa nature violente.

La fragmentation, la scission, la multiplication du moi, la confusion identitaire, le drame du moi poétique, sont présents aussi dans la composition 16, *Fatherish Men* où la figure d'un amant et la figure de Dieu se superposent à celle du père assassiné.

Dans ce poème, le moi poétique devient un sujet et non plus un objet du désir masculin. Avec un renversement des rôles traditionnels, l'objet passif féminin se transforme en sujet actif.

*

Or would Ye be my Grande-Father ? No, too Dulle this
[proves :
an Old Man, well ripe in Lust,
Or None⁹⁶⁹. [...]

O vorresti forse essere moi nonno ? No, troppo noioso,
un vecchio , maturo di lussuria,
o niente⁹⁷⁰. [...]

*

Les *Fatherish Men* (Gli uomini quasi Padri) sont des pseudo-pères, des figures de substitution. La fille est menacée par un « Old Man », une figure insidieuse. Elle met en acte un jeu diabolique pour séduire ce vieux, « well ripe in Lust » (mûr en Luxure), figure substitutive du père. Dans cette composition, le jugement historique sur la figure du père est méprisant⁹⁷¹. Son père agite un drapeau arborant les couleurs

⁹⁶⁸ Ead., *October Elizabethans*, *op. cit.*, p. 73

⁹⁶⁹ Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, p. 63-64.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁷¹ Stefano Giovannuzzi, « Biografia e letteratura », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, *op. cit.*, p. 37.

de l'idiotie, « Banner / of **Idiocee**⁹⁷² ». Comme nous l'avons vu dans le récit *My Clothes to the Wind*, ce texte confirme également la présence de rapports familiaux présentant un fond complexe et trouble.

La tension religieuse est confirmée par une fréquence communicative du mot *God* intense. Dans ce recueil de 24 compositions, le mot *God* se répète 17 fois entre recherche sincère et ironie désacralisante.

Une certaine forme de mysticisme se retrouve aussi dans plusieurs textes de sa production et elle a souvent déclaré, au cours de divers entretiens, la présence et l'importance même de cette composante, dans sa poésie. En 1978, à la question de Sandra Petrignani : « *Sei religiosa ?* », elle répond : « Da giovane sono stata addirittura mistica, ora non sono religiosa ». A la question suivante : « Ma un poeta può non essere mistico ? », sa réponse est : « No, dici bene. Lo è⁹⁷³ ».

Dans un article critique à *Documento*, elle écrit à propos de son livre : « In questo terzo libro [...] ho voluto ritrovare [...] la follia, il coraggio e forse anche il misticismo di quegli anni adolescenziali: razionalizzandoli fino alle ultime conseguenze⁹⁷⁴ ».

Les lemmes, « Cristo, Jesù, Maria, Dio » sont fréquents à partir de *Cantilena* (1953) puis dans les *Primi Scritti* jusqu'à *Il Cristo (Pasqua 1971)* et dans le recueil *Documento* (1966-1973) :

Un Cristo piccolino
a cui m'inchino
non crocefisso⁹⁷⁵ ...

*

con la solita Maria blu sul liquido cero nudo scandalosamente il Cristo attraente alla

⁹⁷² Amelia Rosselli, *October Elizabethans*, p. 64.

⁹⁷³ Sandra Petrignani, « Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco », in Amelia Rosselli, *Una Scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 291.

⁹⁷⁴ Amelia Rosselli, « Documento », in *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 285. [Dans ce troisième livre [...] j'ai cherché à retrouver [...] la folie, le courage et peut-être aussi le mysticisme de ces années adolescentes : en les rationnalisant jusqu'à leurs extrêmes conséquences]. (Notre traduction).

⁹⁷⁵ Ead., *Cantilena*, in *Primi Scritti*, *op. cit.*, p. 13.

bambine. Cristo Jesù legno che non marcisci con lo cuore spinoso⁹⁷⁶.

*

Vision du Cristo e Discepoli⁹⁷⁷

*

Do save me God⁹⁷⁸

*

Chiesa

Jesù che sei nel mio nel mio cuore, perdona i miei pentimenti disastri
[...] Jesù
che oscuro fermenta permetti ch' io preghi per te
che l'ora infinita sia vinta. Inventa parole e
perdoni io t'amo Gesùnellemembra⁹⁷⁹ »,

Et encore dans *La libellula*,

Jesù che gridi. Jesù
che scrivi. Jesù che maledici⁹⁸⁰ [...]

*

il mio santuario non è quello di Cristo⁹⁸¹ [...]

*

l'ombra di Jesù che seppe
torcersi fuori della miseria, in tempo giusto
per la carne di Dio, per lo spirito di Dio⁹⁸²...

Jesu tu cries. Jesu
tu écris. Jesu tu maudis⁹⁸³. [...]

*

⁹⁷⁶Ead., *Prime Prose Italiane*, op. cit., p. 45.

⁹⁷⁷Ead., *Le Chinois à Rome*, op. cit., p. 53.

⁹⁷⁸Ead., *October Elizabethans* (ottobre 1956), op. cit. p. 58.

⁹⁷⁹Ead., *Palermo '63*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 134.

⁹⁸⁰Ead., *La libellula*, p. 151.

⁹⁸¹*Ibid.*, p. 151.

⁹⁸²Ead., *La libellula*, in *Le poesie*, op. cit., p. 151, p. 157.

⁹⁸³Ead., *La Libellule*, op. cit., p. 33

mon sanctuaire n'est pas celui du Christ⁹⁸⁴ [...]

*

l'ombre de Jesu qui sut
se tordre en-dehors de la misère, en temps voulu
Pour la chair de Dieu, pour l'esprit de Dieu⁹⁸⁵...

et dans *Variazioni belliche* :

[...]Jesù
che cadde disfatto dopo anni di lotta condizionata
alla elevazione di Maria⁹⁸⁶

[Jésus qui
tombe défait après des années et des années de lutte conditionnée
à l'élévation de Marie⁹⁸⁷] (traduction de Marie Fabre),

*

sempre agonizzava il nostro Signore Jesù cristo tomba sepolcrale⁹⁸⁸,

[toujours agonisait notre seigneur jésus christ tombe sépulcrale⁹⁸⁹] (traduction de Marie Fabre),

*

« salpavano Jesù e Jesù coi carri armati⁹⁹⁰»,

[ébarquaient Jésus et Jésus avec des chars d'assaut⁹⁹¹] (traduction de Marie Fabre),

*

« Cristo ebbe con sé la spada e la guaina⁹⁹² ».

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 35

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁸⁶ Ead., *Variazioni belliche*, p. 275.

⁹⁸⁷ Ead., *Variations de guerre*, p. 131.

⁹⁸⁸ Ead., *Variazioni belliche*, p. 288.

⁹⁸⁹ Ead., *Variations de guerre*, p. 144.

⁹⁹⁰ Ead., *Variazioni belliche*, p. 297.

⁹⁹¹ Ead., *Variations de guerre*, p. 153.

⁹⁹² Ead., *Appunti sparsi e persi*, 1966-1977, in *Le poesie, op. cit.*, p. 635.

Dans le recueil *Variations de guerre*, le monde du sacré est mis en relation avec l'univers belliqueux. Le Christ, souvent, est représenté sous une lumière dramatique dans des situations grotesques⁹⁹³ :

La fresca agonia di Cristo il nostro signore
ribelle ai cani che lo mordevano e lo amavano ! - e lui idiota correva
ancora per le pianure devastate e semplici della sua
agonia⁹⁹⁴.

La frèche agonie du Christ notre seigner rebelle
aux chièns qui le mordaient et l'aimaient !- et lui l'idiot courait
encore parmi les plaines dévastées et simples de son
agonie⁹⁹⁵. (traduction de Marie Fabre).

Le sang du Christ renvoie à la terreur et non à l'extase :

[...] Tale brutalità
che svengano anche i santi alla vista del sangue che cola
brutto dai tuoi buchi⁹⁹⁶,

[...] Telle est la brutalité
que même les saints s'évanouissent à la vue du sang qui coule
horrible de ses trous⁹⁹⁷

La crucifixion du Christ est la synecdoque de celle de toute l'humanité. Dans les vers suivants le Christ traîne, « dessous son umbrelle » sa croix. Il est armé d'un sabre. Douze personnes (les apôtres ?) écoutent sans intérêt ni attention son discours. On assiste à une transformation de l'humain en animal. L'oiseau, symbole de la paix, est crucifié. Les yeux du Christ sont comme dilatés et fixes. Comme dans les

⁹⁹³Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 66.

⁹⁹⁴ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, p. 281.

⁹⁹⁵ Ead., *Variations de guerre*, p. 137.

⁹⁹⁶ Ead., *Variazioni belliche*, p. 263.

⁹⁹⁷ Ead., *Variations de guerre*, p. 119.

mosaïques et les icônes de l'art byzantin, ils sont lumineux et à la fois cruels. La fixité du regard du Christ manifeste son indifférence.

*

Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un informe materiale; parole trainanti nella polvere del dipinto del chiostro di vetro. Sotto alla sua chiostra di vetro il Cristo trainava una sciabola. Dodici pecore sogghignavano distrattamente alla sua predica. Io montavo in arabeschi il mio pudore dozzinale, su per le vetrate ricurve della sua sala da pranzo, margherite colate in piombo su dei prati e i cieli oscuranti di blu feroce. Io salivo i gradini della pietà molto ben concentrata in se stessa, con la croce quadriforme della sua durezza alle spalle. Il Cristo incrociato era una colomba che spaziava teneramente, lusingava con la sua coda i teneri colori del cielo appena accennati Il Cristo deformava il mondo in mille maniere, catacombe delle lacrime. I suoi occhi Bizantini splendenti e crudeli stagliavano rondinelle nel cavo del cuore. La crudeltà si taceva forse meno maestra del mondo, o universo con la sottana troppo piccola, se lui piangeva. Io che cado supina dalla croce m'investo della sua mantella di fasto originario. Bellezza armonia che scintille anche per i prati ora secchiti : marmo che non cade, curva di spalla sepolta e rinata, con la spala che intacca i geroglifici del mondo. Forma cunea, alfabeto – triangolo - punta al cielo le tue dita sporcate di terriccio⁹⁹⁸.

Le Christ traînait (dessous son umbrelle) (sa croix) un matériau informe ; mots traînants dans la poussière de la peinture du cloître de verre. Sous sa cloche de verre le Christ traînait un sabre. Douze brebis ricanaient distraitemment à son prêche. Je montais en arabesques ma pudeur ordinaire, le long des vitrages courbes de sa salle à manger, marguerites coulées en plomb sur les prés et les cieux rembrunis de bleu féroce. Je gravissais les marches de la piété tout à fait concentrée en elle-même, la croix quadriforme de sa dureté dans le dos. Le Christ croisé était une colombe, qui planait tendrement, flattant de sa queue les tendres couleurs du ciel à peine esquissé. Le Christ déformait le monde de mille manières, catacombe des larmes. Ses yeux Byzantins resplendissants et cruels découpaient des hirondelles dans le creux du cœur. La cruauté taisait peut-être maîtresse du monde, ou univers à la soutane trop courte, si lui pleurait. Moi qui tombe de la croix à la renverse je me revêts de sa cape de faste originnaire. Toi beauté harmonie qui scintilles même à travers les prés désormais desséchés : marbre qui ne tombe pas, courbe

⁹⁹⁸*Ibid.*, p. 273.

d'une épaule enterrée et ressuscitée, ta pelle qui entaille les hiéroglyphes du monde. Forme en coin, alphabet-triangle, - pointe au ciel tes doigts salis de terreau⁹⁹⁹.

Les textes analysés dénotent la présence d'une religion laïque où l'image christique est une constante. Du côté linguistique, dans le recueil *Variazioni belliche* et dans le recueil *Serie ospedaliera*, les archaïsmes d'origine tardo-médiévale « *vutra* », « *pennella* » « *chiostra di vetro* » « *lustre piantagioni* », « *mantella* » nous rappellent l'écriture mystique italienne du moyen-âge.

Le style élisabéthain et l'utilisation parodique de la langue des poètes métaphysiques.

October Elizabethans présente un grand nombre d'affinités thématiques, linguistiques et intertextuelles avec l'autre recueil de poèmes en anglais *Sleep* (1953-1966)¹⁰⁰⁰. On y retrouve un élément lié à la théâtralité. Le moi poétique échange avec d'autres personnages à travers des argumentations serrées¹⁰⁰¹. *Sleep* a été considéré par Amelia Rosselli comme un « *libro a uso privato*¹⁰⁰² ».

L'univers d'inspiration et sa langue s'éloignent du monde italien ; il est riche de références au modernisme anglais également influencé par Shakespeare. Il contient 126 poèmes. Les poèmes écrits en 1956 sont contemporains de ceux d'*October Elizabethans*. Comme l'a déclaré Amelia Rosselli à Paolo Di Stefano, dans une interview de février 1992 autour du livre en anglais *Sleep* :

L'incontro d'amore, del resto, è un tema dominante del teatro elisabettiano che mi ha molto influenzato. Così come gli argomenti religiosi, la presenza di un Arlecchino, del *fool* shakespeariano e del nonsense linguistico. Sono poesie più

⁹⁹⁹Ead., *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁰⁰Le recueil *Sleep* a un titre rapide grammaticalement ambivalent. Ce titre est une citation du monologue d'*Hamlet* (III.1) : « To sleep, to dream, perhaps to dream ».

¹⁰⁰¹Chiara Carpita, « Notizia sui testi, Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1406.

¹⁰⁰²Andrea Cortellessa, *Amelia Rosselli raccontata da Andrea Cortellessa*, émission du 28 mars, 2013. Consulté le 7, décembre, 2015

[Wikiradiortsp://mm6.rai.it/radiofonia/radio3/napoli/wikiradio/2013/wikiradio2013_03_28.ra](http://mm6.rai.it/radiofonia/radio3/napoli/wikiradio/2013/wikiradio2013_03_28.ra) . et
<http://www.radio.rai.it/podcast/A42591463.mp3>

virtuosistiche e giocose proprio perché le ritenevo private¹⁰⁰³.

Dans *October Elizabethans*, « l'imitation parodique de la poésie élisabéthaine intéresse aussi la graphie, le lexique et certaines formes grammaticales qui font partie de l'anglais *early modern*, appelé par Amelia Rosselli élisabéthain¹⁰⁰⁴ ».

Selon Daniela Matronola, Amelia Rosselli imite le *Middle English*, utilisé par les romantiques jusqu'à Emily Dickinson¹⁰⁰⁵.

Nous trouvons le graphème -e, -es à la fin des mots « Dulle », « alle », le morphème des substantifs -ie, -ee « Voracitee », des archaïsmes « Ye », des néo-formations « flucid », des formes contractées « 'pon », « fix'd »¹⁰⁰⁶.

Dans les textes d'*October*, on trouve un registre qui contraste avec la graphie élisabéthaine. C'est une autre forme de parodie désacralisante. L'anglais néo-élisabéthain d'Amelia Rosselli est une langue riche de sonorité dotée d'une vitesse rythmique et d'une liquidité intense¹⁰⁰⁷ ; la forme métrique du sonnet lui permet de s'approcher de l'idée de forme close qui sera développée dans l'essai *Spazi metrici*¹⁰⁰⁸.

Même la langue de *Sleep* a subi plusieurs influences :

L'anglais élisabéthain, l'anglais contemporain, l'américain, certaines tournures italiennes, et probablement françaises. L'anglais britannique - souvent considéré au sein de l'anglophonie comme le plus distingué - y reste toutefois prédominant. Cette langue dispose, aux yeux d'Amelia Rosselli, de caractéristiques bien déterminées : elle est rapide, liquide, facile à l'oralité... Par ailleurs, en raison de sa prosodie particulière, l'anglais permet des virtuosités et des jeux verbaux

¹⁰⁰³ Paolo Di Stefano, « Amelia sulle palafitte », *la Repubblica*, 22 febbraio 1992, p. 30 in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰⁰⁴ Chiara Carpita, « Notizia sui testi, Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1406. « Rispetto a *Sleep* l'imitazione parodia della poesia elisabettiana interessa anche la grafia, il lessico e alcune forme grammaticali che appartengono all'inglese *early modern* che la Rosselli chiama più genericamente "elisabettiano" ».

¹⁰⁰⁵ Daniela Matronola, « Caught in translation », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁰⁶ Chiara Carpita, « Notizia sui testi, Primi Scritti », in *L'opera poetica*, *op. cit.*, p. 1406.

¹⁰⁰⁷ Emmanuela Tandello, « *Sleep* », in *L'opera poetica*, *op. cit.* p. 1498.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 1498.

spécifiques¹⁰⁰⁹.

Le recours à l'anglais à partir des années 50 montre bien l'importance que cette langue assumera dans le parcours littéraire d'Amelia Rosselli.

III.11 Une position excentrique dans la *neoavanguardia* italienne.

Dans une lettre de 1976, Amelia Rosselli écrit à son amie Luce d'Eramo¹⁰¹⁰ qu'elle participera à une réunion du *Gruppo 63* à Orvieto, mais elle ne se dit pas trop intéressée : « Vado con Dario¹⁰¹¹ a Orvieto per due giorni, lui dice per sputare sul Gruppo '63 (Cooperativa Scrittori), io per in parte infischiamene¹⁰¹² ».

En même temps, selon elle, les préjugés en littérature sont en partie erronés :

¹⁰⁰⁹Emilio Sciarrino, « Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli », *op. cit.*, p. 115.

¹⁰¹⁰ C. Venturini, « "Non miro più allo scrivere ma invece al resistere". Sei lettere a Luce d'Eramo », in *Avanguardia, Rivista di letteratura contemporanea*, n° 38, Roma, Pagine, 2008, p. 31-52. Les deux écrivaines se sont connues à Assise en 1962 pendant un colloque national sur le désarmement, organisé par Aldo Capitini et par des ex-membres du Partito d'Azione et de G.L. (Giustizia e Libertà). Les lettres sont écrites entre l'année 1976 et l'année 1977. C'est un moment très difficile et compliqué de la vie d'Amelia qui quitte Rome, en proie à un syndrome de persécution, pour s'installer à Londres, dans le quartier de *Kensington*. Au bout de quelques mois, elle rentrera définitivement à Rome. Les lettres, au nombre de six : cinq manuscrites et une dactylographiée, sont déposées au Fonds Luce d'Eramo, aux archives du *Novecento* de la *Sapienza* de Rome. Dans la lettre manuscrite 1, envoyée de Rome, en avril 1976, Amelia invite Luce d'Eramo à Rome et précise : «... *l'appartamento qua vien disdetto per fine maggio, e l'altro a Londra sarà pronto non prima d'allora* ». [L'appartement de Rome sera libéré fin mai, tandis que celui de Londres ne sera pas disponible avant la fin de ce mois].

¹⁰¹¹ Le jeune poète Dario Bellezza est une figure importante du monde privé d'Amelia Rosselli. Au cours des années 70, les deux deviennent de grands amis (Dario Bellezza vit plusieurs années chez Amelia qui lui loue une chambre de son appartement). Dans le recueil *Invettiva e licenze* de Dario Bellezza, considéré par Pasolini comme un témoin de la nouvelle poésie italienne, l'auteur évoque le profil inédit et privé de son amie. Dario Bellezza aimait la parole désacralisante d'Amelia Rosselli, la nouvelle musicalité de ses vers et le rapport conflictuel entre le moi et le monde, présent dans sa poésie. Dario Bellezza était aussi un ami proche de Sandro Penna.

¹⁰¹²Amelia Rosselli, « Lettere a Luce d'Eramo », *op. cit.*, p. 20.

« Qualcosa di buono c’è ovunque, secondo me, e i “partiti presi” in letteratura sono in parte uno sbaglio¹⁰¹³ ».

Dans cette lettre, elle affirme son projet d’abandonner la Capitale italienne ainsi que sa prise de distance (diplomatique) de la *Neoavanguardia* italienne. Amelia Rosselli a du mal à s’enraciner dans une ville comme dans un groupe littéraire. Elle refuse de s’identifier aux groupes ou aux pères de la tradition littéraire ; elle ne veut pas arrêter sa fuite d’une maison à l’autre¹⁰¹⁴.

En 1976, le *Gruppo 63* avait organisé à Orvieto un séminaire autour du thème « Scrittura Lettura : prospettive della ricerca letteraria » et Amelia, comme au cours de la première réunion du *Gruppo* à Palerme, en 1963, s’y rendra pour voir et pour écouter plutôt que pour manifester son adhésion au mouvement de la *neoavanguardia* italienne.

Dans la dernière interview, accordée à Plinio Perilli et publiée en 1996, elle déclare avoir participé aux quatre réunions du *Gruppo* et être restée distante, délibérément isolée, afin seulement d’observer. Elle note que cette participation lui a permis de faire des lectures publiques de ses poèmes et de connaître d’autres poètes, pas forcément liés au *Gruppo*. Ça été, pour elle, une expérience stimulante mais son avis sur les membres (surtout les représentants de la critique) du *Gruppo* est négatif : « Però devo dire che li trovavo, specie quelli che rappresentavano la critica, un po’ pedanti¹⁰¹⁵ ».

Dans une lettre du 28 mars 1979, destinée à Alfredo Giuliani et Nanni Balestrini qui ont l’intention de publier une nouvelle anthologie *Gruppo’63*, Amelia Rosselli, après avoir indiqué aux directeurs d’édition un choix de ses poèmes et une bibliographie essentielle de son œuvre, parle de son expérience et de son rapport avec le *Gruppo*. Elle dit avoir eu l’opportunité d’étudier, grâce à cette expérience, de

¹⁰¹³ Amelia Rosselli, « Lettere a Luce d’Eramo », *op. cit.*, p. 20.

¹⁰¹⁴ Jennifer Scappettone, « Stanza as “Homicide”: The Poetry of Amelia Rosselli », in *Locomotrix, Selected Poetry and Prose of Amelia Rosselli*, a cura di Jennifer Scappettone, Chicago, Chicago University Press, 2012, p. 20-21, apud Gian Maria Annovi, « Un’avanguardia eccentrica », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰¹⁵ Plinio Perilli, « L’ultima intervista », in *Poesia*, n. 93, 1996, p. 26 apud Caterina Venturini, « “Non miro più allo scrivere ma invece al resistere”. Sei lettere a Luce d’Eramo », in *Avanguardia, Rivista di letteratura contemporanea*, n° 38, Roma, Pagine, 2008, p. 50.

nouvelles problématiques de critique littéraire, ayant débouché dans des formes structuralistes. Elle précise que quelques poèmes du recueil *Serie Ospedaliera* et d'autres du recueil *Documento* ont subi l'influence d'un certain type d'expérimentalisme, dérivé des rencontres '63-'66 avec le *Gruppo* et de la lecture de certains textes d'Antonio Porta, Elio Pagliarini (*La ragazza Carla*), Edoardo Sanguineti e Massimo Ferretti (*Allegria*)¹⁰¹⁶. Elle précise toutefois que sa formation technique est différente et qu'elle est antérieure aux rencontres du *Gruppo*. C'est une formation caractérisée par les études musicales, suivies et pratiquées, à travers une méthodologie scientifique, à partir de 1949.

Pour les proses et les poésies en français, en anglais et en italien, elle dit avoir utilisé des styles divers, à la fois « joyciens, rimbaldiens et du Sud d'Italie¹⁰¹⁷ ». Ce sont les exercices littéraires préparatoires à *Variazioni belliche* qui conflueront dans l'œuvre *Primi Scritti*. Elle souligne l'importance de ses théories métriques, traitées dans l'essai « *Spazi metrici* » qui n'a été compris seulement, selon elle, que par Pier Vincenzo Mengaldo (celui-ci évoque l'importance de cet essai dans l'anthologie, *Poeti italiani del Novecento*, publiée chez Mondadori en 1978) et précédemment par Pasolini. Ce dernier lui a proposé d'écrire des pages sur son système métrique et de les joindre au recueil *Variazioni belliche*, publié chez Garzanti, en 1964. En revanche, le *Gruppo* '63, selon Amelia Rosselli, a ignoré ou sous-évalué cet essai métrique. Pour elle, il s'agit d'une omission incompréhensible, vue la nature avant-gardiste des écrivains du *Gruppo* '63. A la fin de cette lettre, elle relève que les membres du *Gruppo* '63 ont manifesté trop tard un intérêt pour les questions politiques. En revanche, elle a été, dans ses questions, influencée très tôt, par le milieu antifasciste, socialiste et communiste (Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Renato Guttuso, Pier Paolo Pasolini et les réalisateurs Michelangelo Antonioni, Antonio Bertolucci). En somme, Amelia Rosselli reproche au *Gruppo* '63, de n'être pas attentif aux questions métriques, à celles politiques et affiche une position excentrique, personnelle, politique et littéraire qui s'éloigne du mouvement en question.

¹⁰¹⁶Gian Maria Annovi, « Un'avanguardia eccentrica », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, *op. cit.*, p. 62. Le tapuscrit de cette lettre est déposé chez Rosemary Liedl Porta.

¹⁰¹⁷*Ibid.*, p. 65.

Cependant, le dialogue articulé entre Amelia Rosselli et la *Neoavanguardia* est le fruit d'une longue histoire. Il remonte aux années soixante et il apparaît également dans le recueil *Palermo '63* qui clôt l'œuvre *Primi Scritti*.

A l'issue de la réunion de Palerme, en octobre 1963, le *Gruppo* accueille favorablement la poésie d'Amelia Rosselli. Dans l'anthologie-manifeste *Gruppo 63. La nuova letteratura*, les « *acta novissima* » du premier colloque qui signe la naissance de ce groupe à Palerme, on trouve quatre poèmes d'Amelia Rosselli¹⁰¹⁸. Elle se sent éloignée de ce mouvement, probablement aussi en raison de sa formation anglo-italo-française et de son appartenance à une culture européenne plus vaste. Selon elle, les Italiens étaient en train de découvrir cette dimension tout récemment¹⁰¹⁹.

Amelia Rosselli participe au colloque de Palerme un mois après la sortie des 24 poèmes de *Variazioni belliche*, avec la préface de Pasolini, dans le n. 6 de « *Il Menabò* » de septembre 1963. Pasolini conseille à Amelia Rosselli de refuser les propositions de publication de la maison d'édition Feltrinelli, l'éditeur du *Gruppo '63*. Il se montre hostile et polémique envers le groupe¹⁰²⁰. Il considère le néo-expérimentalisme italien éloigné de l'amour sentimental pour les phénomènes du monde et de l'amour intellectuel pour l'histoire¹⁰²¹. Le *Gruppo* produit, selon lui, une littérature qui propose un langage dévalorisé, vidé de contenus ; la langue se présente

¹⁰¹⁸ Luciano Anceschi, « Per una poetica del nuovo », in *Gruppo 63. La Nuova Letteratura, 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, a cura di Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 13, apud Caterina Venturini, « Amelia Rosselli e la neoavanguardia italiana, nel segno di una lingua “catatonica” », *Quaderni del '900*, Pisa-Roma, Fabbrizio Serra editore, 2016, p. 13. Les 4 poèmes d'Amelia présents dans l'anthologie sont : *Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei* ; *Affascinata dalla praticità osservai un* ; *Per una impossibile gagliarda esperienza* ; *Settanta pezzenti e una camicia*. Les deux dernières compositions conflueront dans le recueil *Serie Ospedaliera* (1963-1965), le premier poème confluera dans le recueil *Variazioni belliche*; le deuxième poème n'a été jamais inclus dans d'autres recueils.

¹⁰¹⁹ Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 17. Umberto Eco registre, en Italie, une nouvelle ouverture des intellectuels aux horizons européens après la chute du fascisme.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 13

¹⁰²¹ Pier Paolo Pasolini, « La libertà stilistica » in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 491, apud Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 14

comme sabotée, comme violée.

En dépit de cette hostilité de Pasolini (premier critique d'Amelia Rosselli) à l'égard de la *Neoavanguardia*, ses membres, surtout Elio Pagliarini et Alfredo Giuliani, ne montrent pas de préjugés à l'égard de la poésie de la jeune poétesse qui a importé du nouveau dans un panorama littéraire fermé et gris¹⁰²². Amelia Rosselli est déjà connue comme musicologue et musicienne car elle a participé à la Première Semaine Internationale de la *Musica Nuova* de Palerme. Fausto Curi parle d'une écriture automatique, capable de décompresser les traumatismes et les névroses à la base de la poésie¹⁰²³. Paradoxalement, c'est une clé de lecture semblable à celle de Pasolini, exprimée dans la *Notizia su Amelia Rosselli* dont a il été déjà question.

Selon Alfredo Giuliani, le fleuve verbal de la poésie d'Amelia Rosselli est le symptôme d'une insatisfaction pour une langue poétique désormais insuffisante à exprimer le chaos de la réalité¹⁰²⁴.

En 2002, sortira la nouvelle édition de l'anthologie *Gruppo 63* ; les directeurs d'édition, Nanni Balestrini et Alfredo Giuliani, auraient voulu la publier, déjà, en 1979, comme nous l'avons déjà dit. Dans cette anthologie¹⁰²⁵, la *Neovanguardia* se présente comme nomade et polymorphe¹⁰²⁶. Amelia Rosselli est toujours présente ; sa position est considérée tangentielle à la *Neoavanguardia*. Pour la poésie d'Amelia Rosselli, Nanni Balestrini et Alfredo Giuliani ont choisi une position plus détachée, loin de celle des fondateurs du *Gruppo*, afin de mettre en évidence son excentricité. Elle occupe un espace autonome dans le panorama de l'expérimentation poétique par son originalité. Cette posture excentrique intentionnelle, loin de tout centre discursif, lui permet d'affirmer la liberté et la résistance de son écriture, à travers une « langue âpre comme l'acide¹⁰²⁷ ».

¹⁰²²Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 14

¹⁰²³ Fausto Curi, « Sulla giovane poesia », *Gruppo '63. op. cit.*, p. 59, apud Caterina Venturini, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰²⁴Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰²⁵ Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002.

¹⁰²⁶Caterina Venturini, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰²⁷ Gian Maria Annovi, « Un'avanguardia eccentrica », *op. cit.*, p. 61.

Le collage du recueil *Palermo '63*.

Les huit textes du recueil d'Amelia Rosselli, *Palermo '63*¹⁰²⁸, sont comme des notes prises au cours des journées du colloque de Palerme. Ils sont comme un pastiche de langue parlée et de réflexion critique sur le programme du *Gruppo*¹⁰²⁹. Avec ironie, Amelia Rosselli remarque que les choix stylistiques de la *neoavanguardia* sont désormais dépassés.

Les expérimentations linguistiques des écrivains étrangers (Pound, Cummings), prises comme modèle par les poètes *novissimi*, sont une découverte tardive. Dans l'essai *L'accusa di provincialismo turba troppo gli italiani* (1967), Amelia Rosselli écrit que, dans le livre *Panglosse*¹⁰³⁰ de Giuseppe Guglielmini, le plurilinguisme (un mélange de latin, de français, d'anglais et d'italien littéraire), naît de la volonté de démontrer une appartenance à la « *buona* » société culturelle mais qu'il n'arrive pas aux effets obtenus par Pound, le vrai père de cette technique littéraire¹⁰³¹.

En somme, le nouveau n'est pas du *novissimo* pour elle¹⁰³². Dans la composition 3, *Chiesa*, nous relevons, à partir de la fin de la première strophe, une absence de jonctions syntaxiques, une fusions de mots à travers l'abolition des espaces blancs et la suppression des pauses logiques (points, virgules).

Jesù che sei nel mio cuore, perdona i miei pentimenti disastri
ovvero clementi ti rubano al cuore il semente, Jesù
che oscuro fermenta permetti che io preghi per te
che l'ora infinita sia vinta. Inventa parole e
perdoni io t'amo Gesùnellemembra.

Rovinainfinitasimuove
romanzechiarificatoreunisce
Jesùnellemembratotali
Combinatalarimanuovaipregoilluminare

Iquattromondi

¹⁰²⁸ Amelia Rosselli, *Palermo '63*, in *Primi Scritti*, op. cit., p. 134.

¹⁰²⁹ Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, op. cit., p. 36.

¹⁰³⁰ Giuseppe Guglielmini, *Panglosse*, Milano, Feltrinelli, 1967.

¹⁰³¹ Amelia Rosselli, « L'accusa di provincialismo turba troppo gli italiani », *Una scrittura plurale*, op. cit., p. 79-80.

¹⁰³² Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, op. cit., p. 18.

Preghieradisperatarimuove
passionedisperataangoscia
Infernoimmobilesintetizza
Cantonidisintegratidella
miavita¹⁰³³.

Dans cette prière dramatique et démesurée qui évoque une tension érotico-religieuse¹⁰³⁴, l'imitation sur un plan formel des expérimentations de la *Neoavanguardia* est parodique¹⁰³⁵. Dans la voix poétique de la poétesse, entre le jeu et la désespérance, le discours poétique moderne se fond dans le registre d'une écriture tragique¹⁰³⁶ : « Preghieradisperatarimuove / passionedisperataangoscia ¹⁰³⁷ ».

Dans la dernière strophe du poème sont évoqués le drame de la désintégration du moi poétique : « *Cantoni disintegrati della mia vita* » et l'exigence de la reconstitution du moi par une invocation à l'Enfer.

Selon Jennifer Scappettone, l'Enfer (de la *Divina Commedia* de Dante) est la métaphore de l'italien vulgaire et de la recherche d'une synthèse linguistique « *Infernoimmobilesintetizza / Cantonidisintegratidella / miavita*¹⁰³⁸ ». Amelia polémique avec les intellectuels du *Gruppo* qui n'ont pas vécu les expériences douloureuses de l'exil. Ils sont bien intégrés dans l'Italie qu'ils critiquent. Elle est à la recherche d'une langue d'usage que la *neoavanguardia* refuse de prendre en considération. Elle a appris la langue italienne dans les livres ; c'est une langue artificielle mais elle préfère le style de la tradition plutôt que l'inauthenticité des expérimentations linguistiques des membres du *Gruppo* :

Morirò nel vecchio stile preoccupandomi ancora per l'avvenire

¹⁰³³ Amelia Rosselli, *Palermo '63*, in *Primi Scritti*, in *Le poesie*, op. cit., p. 134.

¹⁰³⁴ Giovanni Giudici, « Per Amelia: l'ora infinita », in Amelia Rosselli, *Le poesie*, op. cit., p. XII.

¹⁰³⁵ Chiara Carpita, « Notizie sui testi, Primi Scritti », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, op. cit., p. 1413.

¹⁰³⁶ Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, op. cit., p. 36.

¹⁰³⁷ Amelia Rosselli, *Palermo '63*, op. cit., p. 134.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

Parlare nell'ombra di un cipresso¹⁰³⁹.

Le dernier vers évoque, à travers une atmosphère pré-romantique, la poésie sépulcrale. Une poésie porteuse des valeurs de la mémoire et d'une dimension éthique¹⁰⁴⁰. C'est un « j'accuse », lancé envers les intellectuels du *Gruppo*, considérés comme des écrivains qui ont trahi la langue maternelle¹⁰⁴¹. L'éversion linguistique de la *neoavanguardia* est une petite bataille qui ne dévoile pas l'expérience. Amelia Rosselli ne veut pas obéir et suivre le programme, « *evangelo degli iscritti*¹⁰⁴² » du *Gruppo '63*. Elle ne peut pas s'adapter à « la rigidezza in più punti¹⁰⁴³ », à « la dolce tirannia¹⁰⁴⁴ » de cette poésie où il n'y a pas d'espace pour le vrai, l'authenticité :

Sentendo morire la dolce tirannia io ti richiamo
sirena volenterosa - ma il viso disfatto di un chiaro prevedere
altre colpe e docili obbedienze mi promuove cretine
speranze.

Gravi disgrazie sollecitano.

Il vero è una morte intera¹⁰⁴⁵.

Devant la « vanità virtuosa¹⁰⁴⁶ » de la *neoavanguardia* ne reste que la fuite, l'abandon d'un bateau qui est en train de couler. Amelia Rosselli voudrait « montare cocchio fuggire Tutù / cles¹⁰⁴⁷ », écouter et suivre son « istinto di fuga¹⁰⁴⁸ ».

Elle a l'impression d'être isolée et d'être considérée comme « una povera matta », pour son choix d'excentricité, loin du centre (*ex-centrum*) de l'expérimentation du

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁴⁰ Chiara Carpita, *op. cit.*, p. 1414.

¹⁰⁴¹ Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴² Amelia Rosselli, *Palermo '63*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

Gruppo et pour sa recherche « d'una vera semenza¹⁰⁴⁹ », d'une racine linguistique authentique et d'un style ancien. Elle ne peut pas accepter l'aplatissement idéologique, le nivellement dialectique¹⁰⁵⁰ et le désengagement du mouvement qui fait des discours abstraits¹⁰⁵¹. Les réflexions du *Gruppo* qui évoque une *avanguardia* non idéologique, désengagée, non historique, non temporelle¹⁰⁵², est refusée par Amelia Rosselli. Elle aime, comme nous l'avons dit, la poésie de Rocco Scotellaro, pour la présence d'une passion politique et d'un engagement civil. L'engagement doit être rigoureux, sérieux et aller jusqu'à lutter contre l'industrie éditoriale qui pousse vers un éloignement de l'expérience et de la réalité tragique : « Vedere l'industria che si smuove imponendosi magra l'esperienza / tragica la verità¹⁰⁵³ ».

Amelia Rosselli préfère la poésie de Sandro Penna, considéré par elle, « il più socialista e popolare dei nostri poeti¹⁰⁵⁴ », car ses vers sont lisibles par tous. Il est un poète authentique qui reprend la tradition métrique du passé avec l'utilisation des *quartine*, des rimes alternées et *baciare*¹⁰⁵⁵. Il est loin du snobisme et de l'arrivisme, de la vanité virtuose, de la vanité personnelle de beaucoup d'autres écrivains. C'est une allusion aux *Gruppo 63* qui, pour Amelia, peut être considéré obsolète déjà à la fin des années soixante lors du début du conflit politique qui prend la place du conflit culturel¹⁰⁵⁶. La recherche exaspérée du nouveau a éloigné du vrai les intellectuels du mouvement qui se retrouvent comme déplacés, dans une dimension d'anachronisme.

La composition 8 est dédiée au membre du *Gruppo*, Roberto Di Marco ; elle fait allusion à son roman expérimental *Fughe* à travers une intertextualité toutefois

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*,

¹⁰⁵² Angelo Guglielmini, *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Angelo Guglielmini, Renato Barilli, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 269, apud Caterina Venturini, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁵³ Amelia Rosselli, *Palermo '63*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁵⁴ Amelia Rosselli, « Sandro Penna », in *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 95. Amelia Rosselli est liée à la tradition métrique du passé, comme nous l'avons vu.

A partir du recueil *October Elizabethans* et du recueil *Sleep*, elle utilise une forme de pseudo sonnet. La recherche d'une régularité métrique continuera au cours des années 60 et 70, après sa théorisation des *Espaces métriques*.

¹⁰⁵⁶ Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 20.

ironique. Le roman *Fughe* de cet écrivain du *Gruppo 63* raconte la stratégie de fuite d'une auberge abandonnée, devenue une tour inachevée, de Giuseppe, jeune engagé dans l'action politique (*l'alter ego* de l'auteur ?), de Maria Rosa, de Giustina, de Masin et d'Ascaniaccio. C'est une allégorie de la méthode à suivre pour projeter la révolution, dans une *néocapitalItalia*¹⁰⁵⁷ incomplète, au moment où se développe un feu (la manifestation de Palerme du 8 juillet 1960 pour la défense des salaires¹⁰⁵⁸). La structure de ce roman est comme explosée par la déconstruction de la trajectoire narrative. Le récit est progressivement phagocyté par le commentaire du narrateur. C'est un exemple d'antiroman (texte + commentaire). Ce type de roman expérimental présente une textualité allégorique, destinée à devenir non-sens.

*

Poema dedicato a Di Marco

Rapporto non si capisce bene con Giuseppe. Nella stessa stanza [e basta si sa massime di Rado Intellettuale Comunista che Fugge di Paese in Paese. [...] Maria Rosa Locanda Malfamata - vedremo. Fughe Le Fughe musicali + Strutture dissidio mio Non credere nel Romanzetto - non seguo. Prodotto Storico non si vede ma mi pongo problema creare nuovo romanzo strutture colte problema Sanguineti¹⁰⁵⁹ ...

Amelia Rosselli note les éléments des débats théoriques. Le titre du roman, *Fughe*¹⁰⁶⁰, est associé, avec une certaine ironie, au syntagme « Le Fughe musicali¹⁰⁶¹ ». Amelia remarque et exaspère le non-sens de la trame du roman ; elle se perd dans le texte « Non Credere nel Romanzetto - non Seguo¹⁰⁶² » dans lequel n'apparaît pas le « Prodotto storico¹⁰⁶³ ». L'alternative, face à l'obscurité de

¹⁰⁵⁷ Roberto Di Marco, *Fughe*, Milano, Feltrinelli, 1966.

¹⁰⁵⁸ Au cours de cette manifestation pour la défense des salaires, à la suite d'affrontements entre policiers et manifestants, il y a eu des victimes, quatre ouvriers.

¹⁰⁵⁹ Amelia Rosselli, *Palermo '63, op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*

¹⁰⁶² *Ibid.*

¹⁰⁶³ *Ibid.*

l'histoire, est la fuite « *fuggire* », un verbe dérivée du titre du roman. C'est une fuite vers un parcours différent de celui suivi par les expérimentateurs.

Dans la composition 7, dédiée à Giuseppe Guglielmini, Amelia Rosselli est témoin de la querelle qui a pour protagonistes Angelo Guglielmini et Edoardo Sanguineti.

Poesia dedicata a Guglielmini: « La coscienza infelice » poema lungo

Proclamazione

[...] La registrazione rapporto amore odio
Guglielmini-Sanguineti. Due tre 4
ordini fra gli altri errato ordine
fisiologico dati sensibile carattere ideo-
logico. Perché sono io Pasolini c'è¹⁰⁶⁴ ...

Le ton parodique est déclaré dans le sous-titre « *Proclamazione*¹⁰⁶⁵ ». Dans ce débat théorique, l'idéologie est démystifiée par Guglielmini et considérée comme un élément privilégié par Sanguineti¹⁰⁶⁶. La séquence de Pasolini, « *prima passione ma poi ideologia*¹⁰⁶⁷ » (avant la passion mais après l'idéologie), n'est pas respectée, surtout par Sanguineti qui considère les deux moments parallèles¹⁰⁶⁸.

Dans l'essai *Wirrwarr*, (1973), Amelia Rosselli aura une position très polémique à l'égard des poèmes du recueil homonyme¹⁰⁶⁹ d'Edoardo Sanguineti, considérés graphiquement et linguistiquement incompréhensibles. Elle pense que sa tentative d'enregistrement du flux de la pensée, à travers la dilatation et la laceration de la ponctuation et de la phonétique, ne saurait reproduire la réalité de la pensée

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ Edoardo Sanguineti, *Dibattito in Gruppo 63. La Nuova Letteratura. 34 scrittori*. Palermo ottobre 1963, a cura di Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, p. 381, apud Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, apud Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁶⁸ Caterina Venturini, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, p. 20.

¹⁰⁶⁹ Edoardo Sanguineti, *Wirrwarr*, Milano, Feltrinelli, 1972.

intérieure¹⁰⁷⁰.

Après avoir détecté les sources de la poésie d'Edoardo Sanguineti (Joyce, Cummings, Pound), elle précise que le pastiche utilisé par le poète génois est une solution littéraire désormais obsolète. Une autre critique est levée sur son obscurité qui devient fonctionnelle à son désengagement dans la révolution totale¹⁰⁷¹. Amelia Rosselli considère l'obscurité du langage très dangereuse car elle empêche au message de la communication d'arriver à destination. C'est un signal d'alarme, lancé à sa poésie. Selon Andrea Cortellessa, l'obscurité ne fait pas partie de son projet poétique mais elle sera bientôt consciente que le résultat de son écriture est obscur pour ses lecteurs. Une année avant sa mort elle écrira des vers significatifs :

[...] Scrivo oscuro, beata nebbia e senza
sole il cielo, infarinato di stanchezze
le monotonie del vivere a sbalzi
acuti e bassi¹⁰⁷².

C'est comme l'admission d'une défaite qui l'emmène loin de son projet des origines, celui d'une poésie sans obscurité qui pourrait être utile même aux lecteurs ; celui d'une poésie loin des expérimentations stériles de la *neoavanguardia*. Sur un miroir obscur se profile sa maladie bipolaire et sa fatigue de vivre au cours d'une journée sans soleil¹⁰⁷³.

III. 12 Une histoire éditoriale tourmentée. Les symétries de la structure de l'œuvre.

Le recueil, *Primi Scritti (1952-1963)* a été publié en 1980 par la maison d'édition Guanda de Milan, après un complexe parcours éditorial. Le texte de la quatrième de

¹⁰⁷⁰ Amelia Rosselli, « Wirwarr », in Francesca Caputo, (éd.), *Una scrittura plurale, op. cit.*, p. 99

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁷² Amelia Rosselli, *Poesie inedite*, in *L'opera poetica, op. cit.*, p. 1147.

¹⁰⁷³ Ugo Fracassa, « L'oscuro specchio. Versi postremi di Amelia Rosselli », in Cortellessa Andrea (éd.), *La furia dei venti contrari, op. cit.*, p. 287.

couverture est rédigé par Jacqueline Risset¹⁰⁷⁴.

Dans la VI^e section de l'*Antologia poetica* (a cura di) Giacinto Spagnoletti, publiée chez Garzanti, Milano, 1987 [la section est titrée *da Primi Scritti (1952-1963)*,] on retrouve *Prime Prose Italiane (1954)*, en version intégrale et *Nota (1967-1968)* qui ensuite sera publiée dans *Diario Ottuso*.

Dans l'édition d'*Impromptu* de 1993, Roma, Carlo Mancosu editore, avec l'introduction d'Antonella Anedda, on retrouve la III^e partie de *Diario in Tre Lingue*.

Le texte, *Poésie entre les langues. Amelia Rosselli*, CIRCE-Paris 3, Paris 1994, avec présentation et édition de Jean Charles Vegliante, propose une sélection des textes du recueil en français *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)* et l'intégralité du *Chinois à Rome*¹⁰⁷⁵.

Avant l'édition de 1980 de *Primi Scritti*, quelques compositions de *Cantilena* et l'intégralité de *Prime Prose Italiane* sont publiées d'abord, en 1964, dans la revue « Galleria », XIV.

La prose *Le Chinois à Rome* paraît en 1968 dans la revue « Paragone », 220.

L'autre prose en français, *Sanatorio (1954)* est publiée dans la revue *Carte segrete*, 13, gennaio-marzo 1970.

Le recueil *Palermo '63*, (sous titre) *Otto poesie-collage scritte durante la prima riunione del Gruppo '63 (1963)* est publié dans la revue « il verri », 32, en mars 1970.

Le recueil en français *Adolescence*, paraît dans la revue « Paragone », 346, en 1978.

Le recueil en anglais *October elizabethans* est publié dans la revue « Tabula », avril-juin 1979. Dans une note au texte, Amelia Rosselli explique aux lecteurs, les raisons de cette publication, l'importance des textes pour la connaissance de la formation initiale de l'auteur ; elle donne aussi des indications sur le contenu des poèmes¹⁰⁷⁶.

D'autres documents manuscrits et tapuscrits sont déposés au *Fondo Manoscritti di*

¹⁰⁷⁴Chiara Carpita, « Notizie sui testi: *Primi Scritti* », *op. cit.*, p. 1379.

¹⁰⁷⁵*Ibid.*, p. 1379-1380.

¹⁰⁷⁶*Ibid.*, 1380-1381.

Pavia que nous avons déjà évoqué¹⁰⁷⁷.

En 1963, Amelia Rosselli cherche à publier, en France, ses textes en français.

Dans une lettre à Pasolini de la même année, elle parle d'un écrivain français, Will Chapaltine qui lui aurait proposé de faire publier chez l'éditeur Julliard les écrits en français des années 1954-1959 : *Sanatorio 1954*, *Le Chinois à Rome* du 1955, *Adolescence*, un recueil poétique (1954-1961). Mais pour les faire publier sur la revue *Lettres Nouvelles*, il était fondamental de présenter à Maurice Nadeau, directeur de la collection, des lettres de présentation de Vittorini et du même Pasolini¹⁰⁷⁸. Le projet n'aboutit pas. *Le Chinois à Rome* sera publié dans la revue *Paragone* en juin 1968, dossier 220/40. De 1965 à 1967, Amelia Rosselli a eu aussi des contacts qui n'aboutissent pas aux États-Unis et en Angleterre, pour publier ses poèmes en anglais. Ce sont les poèmes écrits de 1953 à 1962 qui conflueront par la suite dans le recueil *Sleep*¹⁰⁷⁹.

La genèse

Le projet d'origine du livre *Primi Scritti* est né en 1967. Amelia Rosselli expose à Guido Davico Bonino, collaborateur chez Einaudi, l'idée d'un recueil de textes trilingues de sa jeunesse littéraire¹⁰⁸⁰. Dans une lettre à John datée du mois de mai 1968, elle parle de *Primi scritti*, un recueil de proses et de poèmes comportant trois sections en trois langues différentes. Le matériel s'étend de 1951 à 1963.

Dans le texte de 1980, nous trouverons une autre structure, non tripartite. Le but de ce livre est de documenter la préhistoire de *Variazioni belliche* et d'autres textes publiés. Les proses et les poésies servent de laboratoire à la publication du premier

¹⁰⁷⁷Voir l'étude de ces documents, publiés par Chiara Carpita in « Notizie sui testi: *Primi Scritti* », *op. cit.*, p. 1381-1387.

¹⁰⁷⁸Stefano Giovannuzzi, Da « “Variazioni belliche” a “Primi scritti”: dietro le quinte di Amelia Rosselli », in “*Scrivere è chiedersi com’è fatto il mondo*” Per Amelia Rosselli, Atti del convegno Università della Calabria, 13 12 2006 (a cura di Caterina Verbaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, p. 22.

¹⁰⁷⁹*Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁸⁰Chiara Carpita, *op. cit.*, p. 1387.

livre. *Primi Scritti* serait donc les prémisses des années 50¹⁰⁸¹.

Amelia Rosselli a « le désir de documenter sa formation entre les langues¹⁰⁸² » et ses expérimentations littéraires (jeux de mots et syntaxe déstabilisante), effectués au cours des dix années avant la publication de *Variazioni belliche*. « Son projet est aussi celui d'un éveil du lecteur aux langues et aux littératures étrangères¹⁰⁸³ », un réveil de « la torpeur rassurante de la langue maternelle¹⁰⁸⁴ ».

Le texte de 130 pages est proposé à l'éditeur Einaudi et ensuite à l'éditeur Bruno Alfieri de Venise en 1967 ; en 1968, le texte est proposé aussi à la maison d'édition *il Saggiatore* et à *Lerici*. Cette recherche d'un débouché éditorial n'aboutira pas.

En 1970, Amelia Rosselli fait une nouvelle proposition à la maison d'édition Guanda et une autre fois à Einaudi. Le titre est définitif : *Primi Scritti (1952- 1963)*.

C'est une nouvelle défaite !

Selon Einaudi, « un livre de poésies en une langue autre que l'italien ne trouvera pas son public. A ses yeux l'absence de traductions pénalise encore ce projet¹⁰⁸⁵ ». Or, Amelia Rosselli n'est pas favorable à la traduction des textes en anglais et en français. Le caractère trilingue du recueil le rend complexe. Pendant les années 70, d'autres éditeurs contactés (Vallecchi, Cooperativa scrittori, Garzanti), refusent la publication de *Primi Scritti*, bien qu'Amelia Rosselli se soit fait connaître et reconnaître à la suite des publications de *Variazioni belliche* et de *Serie Ospedaliera*.

Il faudra attendre l'année 1978 pour que Giovanni Raboni, directeur de la collection « La Fenice » chez Guanda edizioni, manifeste son intérêt pour le livre qui sera publié en 1980, après un travail compliqué de corrections, lié aussi aux problèmes des espaces typographiques¹⁰⁸⁶ ; le texte de la section *Diario in Tre*

¹⁰⁸¹ Stefano Giovannuzzi, Da «“Variazioni belliche” a “Primi scritti”: dietro le quinte di Amelia Rosselli», in «*Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo*” Per Amelia Rosselli», *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁸² Emilio Sciarrino, *Le Plurilinguisme en littérature. Les langues d'Amelia Rosselli*, Edoardo Sanguineti et Patrizia Vicinelli, thèse de doctorat (sous la direction de Jean-Charles Vegliante), Université Paris-III, 2015, p. 293

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 293.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 293.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 293.

¹⁰⁸⁶ Les mêmes problèmes sont présents dans la correspondance entre Amelia Rosselli et l'éditeur génois Giorgio Devoto où on observe une inquiétude typographique de la poétesse lors de la

Lingue « est imprimé avec une police plus petite, car il est considéré comme moins important¹⁰⁸⁷ ».

Selon Amelia Rosselli, la disposition typographique est d'une importance fondamentale. Quelques autres variantes apportées aux textes rendront plus lisibles les poèmes. Mais la variation la plus importante, c'est la nouvelle disposition des textes. Ils ne sont plus présentés en trois parties, chacune en une langue mais les textes sont rangés dans une perspective diachronique dans le strict respect de la chronologie. Cette diachronie permet au lecteur de suivre le parcours de l'auteur à la recherche d'une langue. Les trois langues s'entrelacent et se fondent dans une fusion-confusion. Chaque langue communique avec les autres. Elles sont « sœurs ».

Selon Stefano Giovannuzzi, les nombreuses corrections effectuées sur les textes avant sa publication, les rendent instables. Aucun texte d'Amelia Rosselli, avant d'être imprimé, ne peut être considéré comme définitif. On assiste à une révision continue. Dès lors, il est difficile d'établir la physionomie originale des textes présents dans *Primi Scritti* et on peut se demander quelles traces restent des *Primi Scritti* après la traversée des années 50 et 60¹⁰⁸⁸.

Les textes qui font partie du livre de 1980 ne sont pas des fossiles. Par exemple, pour la genèse de *Diario in Tre lingue*, Amelia Rosselli parle de cahiers contenant des notes prises pendant ses promenades dans le quartier de Trastevere. Elle dit avoir jeté ces cahiers et n'en avoir gardé que huit. La transcription dans un tapuscrit de ces huit cahiers serait à l'origine du journal trilingue et d'autres textes de *Primi Scritti*. Ces huit cahiers seront jetés¹⁰⁸⁹.

L'année de publication de *Primi Scritti* (1980) correspond à une période marquée par une certaine absence de créativité de la poétesse (*Impromptu* est une exception).

publication d'*Impromptu* ; cette inquiétude est le fruit de son obsession pour la rigueur des espaces métriques. Elle veut garder dans les textes les « stranezze lessicali e ortografiche » en harmonie avec l'ambiguïté musicale.

¹⁰⁸⁷ Emilio Sciarrino, *Le Plurilinguisme en littérature...*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁰⁸⁸ Stefano Giovannuzzi, Da «“Variazioni belliche” a “Primi scritti”: dietro le quinte di Amelia Rosselli», in « *Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo* » *Per Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁸⁹ Sur ce sujet voir, P. Febbraro, “Amelia Rosselli: lezioni e conversazioni” in Galleria XXXXVIII, 1-2, gennaio-agosto 1997, fascicolo monografico a cura di D. Attanasio E. Tandello, p. 199.

À partir de l'année 1973, elle traverse une période de silence artistique, « comme une aphasic, liée aux années sombres qui ont caractérisé l'histoire de l'Italie de cette période, avec le tragique assassinat de Pasolini¹⁰⁹⁰ ». Le Pays est affligé par des tensions sociales, la lutte armée entre terrorisme rouge et noir. Les pays du Moyen-Orient (Israël, Syrie, Egypte) vivent dans un équilibre politique instable. La Libye est en conflit avec l'Europe. Dans une lettre manuscrite datant du 27 février 1977, envoyée de Londres à son amie Luce d'Eramo, Amelia Rosselli avait déclaré être incapable d'écrire, depuis l'année 1973, en raison des problèmes liés à la CIA. « Io dal '73 non scrivo più per via dei gravi disturbi avuti (e tuttora presenti) con la CIA¹⁰⁹¹ ». Son but est la résistance aux hommes de la CIA qui la persécutent, plutôt que l'écriture. La psychose d'Amelia Rosselli est devenue plus puissante. Dans ce moment difficile, elle se plonge dans l'étude de la langue anglaise qu'elle souhaite réassimiler afin d'écrire des proses.

En 1980, le délire de persécution lié à la CIA redouble d'intensité.

Le livre *Primi Scritti* témoigne d'une idée fixe, une obsession sur le passé.

Diario in Tre Lingue représente le cœur du livre ; ce journal trilingue flirte avec la *neoavanguardia* ; il est un ensemble d'expérimentations sur la langue, un mélange de codes et de langages¹⁰⁹². C'est une véritable rupture avec la tradition. Le journal trilingue contient des caractéristiques (la forme cube, certaines citations) que nous retrouvons dans *Spazi Metrici* et dans *La libellula*. Cela pourrait constituer une confirmation des révisions continues des textes présents dans *Primi Scritti*.

La dernière section du livre, *Palermo '63*, qui refuse les expérimentations de la *neo-avanguardia* italienne, représente le noyau dur et idéologique de l'œuvre. En dépit de toutes les difficultés traversées pour aboutir à la publication de ce livre et des déceptions, Amelia Rosselli a accordé une grande importance à ce texte.

¹⁰⁹⁰ Emilio Sciarrino, « *Impromptu*, d'Amelia Rosselli », mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 14 juin 2015. <https://www.recoursaupoeme.fr/impromptu-damelia-rosselli/>.

¹⁰⁹¹ Amelia Rosselli, *Lettre a Luce d'Eramo*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹² *Ibid.*, Stefano Giovannuzzi, Da «“Variazioni belliche” a “Primi Scritti”: dietro le quinte di Amelia Rosselli», in «*Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo*” Per Amelia Rosselli», *op. cit.*, p. p. 31.

A partir de l'année 1983, elle manifeste l'intention de rééditer *Primi Scritti*. Elle commence un nouveau travail de révision et de correction des textes et de recherche d'une nouvelle présentation typographique. Mais ce projet d'une nouvelle édition par la maison d'édition Guanda n'aboutira pas. L'activité de révision, de modification, de réécriture et d'une nouvelle disposition des textes, effectuée par Amelia Rosselli, sera propre aux années 80 et 90, après l'exploit d'*Impromptu*.

La republication d'un extrait de *Primi Scritti*, dans la deuxième édition d'*Impromptu*, en 1993, prouve clairement la centralité qu'Amelia Rosselli a voulu donner jusqu'à la fin à ses textes préparatoires¹⁰⁹³.

Les symétries de la structure de l'œuvre.

La structure de l'œuvre montre un certain équilibre, lié à une insertion symétrique de textes. Deux proses, *My Cloth to the Wind*, *A Birth* et un *canzoniere*, *October Elizabethans*, constituent les textes en anglais.

De même, deux proses, *Sanatorio 1954*, *Le Chinois à Rome* et un *canzoniere*, *Adolescence*, sont composés en français.

Les textes en italien sont les deux recueils de poèmes, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, *Palermo '63* et une prose, *Prime Prose Italiane*.

La symétrie est donc parfaite : 3 textes en anglais, 3 en français, 3 en italien et 1 texte plurilingue, *Diario in Tre Lingue*.

Les sections du texte sont au nombre de dix.

Selon Carmelo Princiotta, on peut constater également une certaine symétrie dans toute la structure de l'œuvre d'Amelia Rosselli comme dans une composition musicale.

L'œuvre en vers d'Amelia Rosselli peut être structurée selon le plan suivant¹⁰⁹⁴ : Une ouverture baroque : *La libellula*, 1958, prologue mythique de la poésie d'Amelia Rosselli. Ce livre est considéré comme génétique et généalogique pour la métrique,

¹⁰⁹³ Emilio Sciarrino, *Le Plurilinguisme en littérature...*, op. cit., , p. 296.

¹⁰⁹⁴ Carmelo Princiotta, «Amelia Rosselli e la genesi di "Impromptu"», *Poeti e Poesia*, n. 15, Roma, Pagine, 2008, pp. 172

théorisée par notre auteur ; puis la trilogie italienne : *Variazioni belliche*, 1964 ; *Serie ospedaliera*, 1969 ; *Documento*, 1976 ; enfin l'*explicit* : *Impromptu*, 1981, un épilogue testamentaire qui reprend la forme de *poemetto* de *La libellula*. *Impromptu* serait ainsi le fruit de la recherche d'une certaine légèreté dans l'écriture. Après le séjour de 1976, en Angleterre, Amelia Rosselli récupère la phonétique plus légère de la langue anglaise.

L'ouverture de l'œuvre, *La libellula* est un *poemetto* métalittéraire, politique ; *Impromptu* est un *poemetto* politique, sec et bref. Les deux *poemetti* font partie d'un diptyque qui représente le début et la fin de sa production poétique¹⁰⁹⁵.

Dans les années 80, le retour d'Amelia Rosselli au trilinguisme est confirmé par l'écriture en italien d'*Impromptu*,¹⁰⁹⁶ en anglais de *Sleep* et par la publication de l'œuvre plurilingue *Primi scritti* que, selon Carmelo Princiotta, on pourrait considérer le livre 0¹⁰⁹⁷, un livre plus compliqué (livre philologique) qu'*Impromptu*.

III. 13 La trilogie italienne et la destruction de la langue.

Amelia Rosselli, dans un article critique de 1968¹⁰⁹⁸, explique au lecteur, à travers une grande capacité de synthèse, les intentions différentes qui ont donné vie aux recueils (les trois « livres ») qui forment la trilogie italienne.

Elle déclare que dans son premier livre, *Variazioni belliche*, (*Variations de guerre*) elle a voulu exprimer la naissance et la mort d'une dimension passionnelle, chaotique, transformée en dénonciation et en lutte. « Solo verso le ultime pagine il

¹⁰⁹⁵ *Ibid.* p. 178.

¹⁰⁹⁶ Emilio Sciarrino, « *Impromptu*, d'Amelia Rosselli », mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 14 juin 2015. <https://www.recoursaupoeme.fr/impromptu-damelia-rosselli/>. Dans ce poème, avec le titre significatif, en langue française, *Impromptu*, l'auteur récupère le plurilinguisme (le poème est en langue italienne) des origines mais la structure métrique est plus légère en rapport à la rigidité, avec des formes fixes, des poèmes expérimentaux des années 50 et 60.

¹⁰⁹⁷ Carmelo Princiotta, « Amelia Rosselli e la genesi di “Impromptu” », *Poeti e Poesia* n. 15, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁹⁸ Amelia Rosselli, « *Documento* », in *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 283-285.

libro si placa in alcune poesie meno violente e più trasparenti¹⁰⁹⁹ ».

Elle précise aussi la fonction de l'essai *Spazi metrici (Espaces métriques)*, présent sous forme d'annexe au recueil : « ho voluto descrivere minuziosamente [...] il raggiungimento [...] di una forma metrica agognata da anni¹¹⁰⁰ » et des poèmes introductifs à la partie centrale du livre où sont analysée des problématiques de nature même religieuse qui, à la suite d'une déception, mènent à la liberté de la passion et à la dénonciation¹¹⁰¹.

Amelia Rosselli remarque que le deuxième livre, *Serie ospedaliera*, (*Suite d'hôpital*), est formé de quatre-vingt poèmes « di natura cauta, e, credo, estremamente interiore¹¹⁰² », écrits pendant une maladie « grave [...] non definitivamente curabile¹¹⁰³ ».

Les poèmes reflètent une privation mélancolique de la vie, liée aux conséquences de la maladie, et ils sont revêtus d'une rigueur linguistique « più accurato¹¹⁰⁴ ».

La suite est « ospedaliera¹¹⁰⁵ », non plus « bellicosa¹¹⁰⁶ » à l'égard de sentiments et d'intuitions devenus moins fréquents. Elle déclare, au cours d'une émission radiophonique : « Dopo la guerra c'è l'ospedale¹¹⁰⁷ ».

Les premiers poèmes procèdent de façon hésitante, même au niveau formel, d'autres poèmes expriment une désolation acceptée, les derniers la naissance d'un faible espoir, à travers la redécouverte d'une nature protectrice et des rêves, « quel

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 283.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*

¹¹⁰¹ *Ibid.*: «Il libro aveva nella prima stesura intenzioni quasi chiare, ma essendo un libro tipicamente giovanile, questa chiarezza s'imbrogliò strada facendo».

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 284

¹¹⁰³ *Ibid.*

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ Andrea Cortellessa, *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 11/02/2006, su Rai radio 3 Suite.” Il male, la morte”, consulté le 19, novembre, 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/AmeliaRosselli_04_Con-1-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-11-2006.mp3,

folle sognare a occhi aperti¹¹⁰⁸ », de la jeunesse¹¹⁰⁹.

Elle écrit, à la fin de l'article, que le but de son troisième livre, *Documento*, est de trouver un équilibre entre une forme contrôlée et un contenu, fait de cris non désespérés, déduit non automatiquement par l'inconscient. Pour une certaine problématique humaine et formelle ce troisième livre sera celui de la maturité atteinte¹¹¹⁰, un livre à la fois « glacé et explosif¹¹¹¹ ».

Dès lors, le recueil *Variazioni belliche*, comme l'écrit Antonella Anedda, contient la dialectique de l'ordre et du désordre (de l'histoire mais aussi de la peur intime) et celle des règles harmoniques et du bruit assourdissant des massacres.

Le deuxième recueil, *Serie ospedaliera*, est comme la projection d'une voix mélancolique¹¹¹².

Le dernier recueil de cette trilogie, *Documento*, est l'expression, comme dans un oxymore permanent, d'une paix explosive, d'un paradis d'anxiété, d'un cri calme et d'un classicisme monstrueux¹¹¹³ où les formes sont parfaites et à la fois « sfracellate¹¹¹⁴ », comme l'écrit Amelia Rosselli à Franco Fortini, dans une lettre de 1979.

La composante de « lo sfracellamento / dell'eleganza¹¹¹⁵ », « la fragmentation / de l'élégance¹¹¹⁶ », nous conduit au problème des fragments, des débris, des blessures du

¹¹⁰⁸ Amelia Rosselli, « *Documento* », in *Una scrittura plurale*, *op. cit.*, p. 284.

¹¹⁰⁹ *Ibid.* : « In gioventù scrivevo in francese a volte, e spessissimo in inglese : quel produrre era ancora post-romantico o allucinato, anche se ciò in modo addirittura minuziosamente sistematico ».

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² Antonella Anedda, « *Tourmentée echappée* », in *Europe*, *op. cit.*, p. 207-208.

¹¹¹³ Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, *op. cit.*, p. 101.

¹¹¹⁴ Amelia Rosselli, « *Lettera a Franco Fortini* », in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, *op. cit.*, p. 40. « circa 38 poesie possono essere considerate di specie "libera" (ma secondo me derivano dal verso chiuso misurato ad inizio e poi in un certo senso sfracellato) ».

¹¹¹⁵ *Ead.*, *Documento*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 543.

¹¹¹⁶ *Ead. Document*, *op. cit.*, p. 114.

corps et de l'écriture (bouleversée), dans la poésie d'Amelia Rosselli.

C'est une problématique qui traverse toute sa poésie à partir des *Primi Scritti* et qui confirme sa nature de livre préparatoire aux textes suivants.

Le « body dead¹¹¹⁷ », le cadavre de sa mère, dans le récit *My Clothes to the Wind*, la « testa spaccata¹¹¹⁸ » de Rocco « morto morto morto per terra¹¹¹⁹ », brisé « come un bastone d'oro¹¹²⁰ », « avvolto male¹¹²¹ » dans les draps pourpres du cercueil, dans les compositions de la *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, l'avant-bras replié sous l'effet de la souffrance psychique du moi narrateur et les cendres, « une fine poussière¹¹²² » de Carlo et Nello Rosselli, dans la prose *Sanatorio (1954)*, « les nerfs devenus transparents / ou l'horrible plaie¹¹²³ » et « le pauvre cerveau¹¹²⁴ », tourmenté par des couleurs blessantes et violents, « la violence charnelle¹¹²⁵ », dans le recueil *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*, le corps de son oncle Nello, « ZioNel [...] / haché [...] (fourché) tronché / tronqué / tranché¹¹²⁶ », dans la petite notation autobiographique du *Journal en trois langues*, tous ces fragments d'un corps blessé, déformé, brisé, trouvent aussi un écho dans l'écriture où la parole naît aussi du corps et de la maladie.

Le moi fragmenté tombe dans le chaos de la vie et la passion douloureuse génère une langue qui agit dans la blessure, dans la griffe. Dans le discours pénètre la dimension du fragment. L'écriture est faite de débris d'un corps en fragments. La langue est faite de morceaux, comme détruite et l'écriture expose sa plaie, la déchirure, l'érosion de la pensée¹¹²⁷. Une véritable poïétique de la blessure où cette

¹¹¹⁷ Ead., *My Clothes in the Wind*, in *Primi Scritti*, op. cit., p. 5.

¹¹¹⁸ Ead., *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*, op. cit., p. 518.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ *Ibid.*, 519.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 520.

¹¹²² Ead., *Sanatorio 1954*, in *Primi Scritti*, op. cit., p. 31.

¹¹²³ Ead., *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*, in *Primi Scritti*, op. cit., p. 36.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹¹²⁶ Ead., *Diario in tre lingue*, in *Primi Scritti*, op. cit., p. 86.

¹¹²⁷ Roberta Resta, « Resti del corpo, resti della scrittura: la poesia di Amelia Rosselli », in *grideldaonline*, portale di letteratura, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica Alma Mater

dernière est à la fois origine et conséquence de l'écriture.

Dans les *Variations de guerre*, le corps, à l'intérieur des quatre murs de la mélancolie est, « un poco straziato¹¹²⁸ », « mon corps un peu déchiré¹¹²⁹ » :

[...] E tu le
bende porterai su quei tendini
spezzati dalla furia di amare
giocondamente¹¹³⁰.

[...] Et toi, des
bandes tu porteras sur ces tendons
brisés par la furie d'aimer
radieusement¹¹³¹.

et dans la *Serie Ospedaliera* le corps est présenté comme brisé en morceaux dans un espace fermé, malsain, angoissant (une salle de l'hôpital ?) :

si macellavano le bestie nel retro della
bottega impestata, per il caso che
nella mano cede, quando la carne presto
si sfascia girotondo¹¹³²

L'espace oppressif du « retro bottega » participe à l'événement psychique et donne vie à un parallélisme entre la désolation du local et la dissolution du corps.

Le moi poétique évoque « una coltellata segreta nel cuore »; il dit avoir reçu en héritage « l'erba, le cose, i martelli / sulla tua fronte una tragedia si fa più fosca¹¹³³ », et être engagé à « battere i chiodi nella faccia¹¹³⁴ ».

Studiorum - Università di Bologna, consulté le 20 avril, 2017.

<http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/la-poiesia-di-amelia-rosselli-resta.html>

¹¹²⁸ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 307.

¹¹²⁹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 163.

¹¹³⁰ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 164.

¹¹³¹ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 20. (Traduction de l'italien de Marie Fabre).

¹¹³² Ead., *Serie ospedaliera*, in *Le poesie*, op. cit., p. 363.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 384.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 414.

La maladie marque le corps, pénètre dans les vers, dans les mots.

Dans le recueil *Document*, les yeux du sujet poétique ne s'ouvrent pas à cause de la torture et du sommeil : « I miei occhi che non s'aprano, dal / sonno o dalla tortura¹¹³⁵ », « Mes yeux qui ne s'ouvrent pas, par le / sommeil ou par la torture¹¹³⁶ ».

Ce sont les effets et les conséquences, probablement, des traitements pharmacologiques et de l'électrochoc et la voix poétique évoque aussi « le vostre fracassate teste e case¹¹³⁷ », [vos têtes et vos maisons fracassées¹¹³⁸]. On observe une tentative dramatique de ressembler par une image les morceaux du corps : « assembrarne diligentemente i resti¹¹³⁹ » « à assembler diligemment les restes¹¹⁴⁰ ».

La condition de la maladie permet d'expérimenter le corps comme un intermédiaire entre le monde réel et la perception¹¹⁴¹ : « tutto prendeva una piega imprevista / se il dolore di capo cominciava¹¹⁴² », « tout prenait une tournure inattendue / si le mal de tête recommençait¹¹⁴³ ».

Mais la maladie peut devenir universelle et agresser le monde entier. La maladie et les blessures se transfèrent dans une syntaxe qui a des nœuds rythmiques et sonores plutôt que logiques et discursifs¹¹⁴⁴. Dans certaines textes émerge une répétition anaphorique de la préposition « contro » ou du « se » hypothétique et non seulement au niveau infra-textuelle mais aussi a niveau intertextuel (interne aux

¹¹³⁵ Ead., *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 438.

¹¹³⁶ Ead., *Document*, op. cit., p. 10. Traduit par Rodolphe Gauthier.

¹¹³⁷ Ead., *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 489.

¹¹³⁸ Ead., *Document*, op. cit., p. 61

¹¹³⁹ Ead., *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 560.

¹¹⁴⁰ Ead., *Document*, op. cit., p. 131.

¹¹⁴¹ Roberta Resta, « Resti del corpo, resti della scrittura: la poesia di Amelia Rosselli », in *grideldaonline*, op. cit., consulté le 20 avril, 2017.

<http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/la-poesia-di-amelia-rosselli-resta.html>

¹¹⁴² *Ibid.*, *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 536.

¹¹⁴³ Ead., *Document*, op. cit., p. 107.

¹¹⁴⁴ Roberta Resta, « Resti del corpo, resti della scrittura: la poesia di Amelia Rosselli », in *grideldaonline*, op. cit.

<http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/la-poesia-di-amelia-rosselli-resta.html>

recueils) afin d'arriver à une solidité rythmique de tout le corpus poétique¹¹⁴⁵.

Contro degli dei brandivo una piuma [...]
contro d'ogni deo sorrideva la fortuna¹¹⁴⁶ ...

Contre les dieux je brandissais une plume [...]
Contre chaque deus souriait la chance¹¹⁴⁷ ...

*

Contro dell'erba tramavo inganni e ingiurie e a nessun costo
[...] Contro
tutto e tutte le miserie ergevo castelli in aria presto demoliti
[...] Contro della notte ergeva confini e
sempre agonizzava il nostro signore¹¹⁴⁸ ...

Contre l'herbe je tramais pièges et injures et à aucun pris
[...] Contre
tout et tous les misères je dressais des châteaux de carte vite démolis
[...] Contre la nuit il dressait des frontières et
toujours agonisait notre seigneur¹¹⁴⁹ ...

*

Contro di ogni malattia svegliavo gli orologai ma nulla
poteva l'inchiostro farraginoso¹¹⁵⁰ ...

Contre toute maladie je réveillais les horlogers mais rien
ne pouvait l'encre frénétique¹¹⁵¹ ...

*

Se per il tuo lungo bisbiglio io mi allontanavo da
...
Se per il cielo che tutto guida alla sua prigionia io¹¹⁵² ...

¹¹⁴⁵ *Ibid.*,

¹¹⁴⁶ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 302.

¹¹⁴⁷ Ead. *Variations de guerre, op. cit.*, p. 158.

¹¹⁴⁸ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 288.

¹¹⁴⁹ Ead., *Variations de guerre, op. cit.*, p. 144.

¹¹⁵⁰ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 234.

¹¹⁵¹ Ead., *Variations de guerre, op. cit.*, p. 90.

Si par ton long murmure je m'éloignais d'une vérité
[...]
Si pour le ciel qui tout conduit à sa prison je¹¹⁵³ ...

*

Se dalla vigilia dell'incognita sortiva una scatola
[...] Se dalla sorpresa
[...] Se nelle nuvole che cascano ogni giorno vi è
un cielo¹¹⁵⁴ ...

Si de la valise de l'inconnu sortait une boite
[...] Si de la surprise
[...] Si dans les nuages qui tombent chaque jour
un ciel¹¹⁵⁵ ...

*

Se dalle tue protese braccia scorgevo un'altra inquietudine
se dal tuo amore tutti i lumi si spegnevano: se dall'amore
nasceva disordine e immoralità; se per il tuo occhio lucido
[...] Se dalla tua crudele
libertà aspettavo altro che la prigione; se nell'amore
schiamazzavo; se nella tua pupilla scorgevo altro bene¹¹⁵⁶ ...

Si depuis tes bras tendus j'apercevais une autre fébrilité
si de ton amour toutes les lumières s'éteignaient : si de l'amour
naissait désordre et immoralité ; si par ton œil brillant
[...] Si de ta cruelle
liberté j'attendais autres choses que la prison; si dans l'amour
je tapageais ; si dans ta pupille j'apercevais un autre bien¹¹⁵⁷ ...

Dans d'autres textes, comme l'a relevé Roberta Resta, on voit une multiplication des mots et des sons, un passage du singulier au pluriel, une tension dissolutive du corps, de la langue et de la syntaxe jusqu'à la perte du sens du discours¹¹⁵⁸ :

¹¹⁵² Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 295.

¹¹⁵³ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 151.

¹¹⁵⁴ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 297.

¹¹⁵⁵ *Variations de guerre*, op. cit., p. 153.

¹¹⁵⁶ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 256.

¹¹⁵⁷ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 112.

¹¹⁵⁸ Roberta Resta, « Resti del corpo, resti della scrittura: la poesia di Amelia Rosselli », in

Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni
d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto attraverso
il filtro dell'incoscienza¹¹⁵⁹ ...

Mon pieux désir était de gagner la bataille, le mal,
la tristesse, les sornettes, l'inconscience, la pluralité
des maux les sornettes, les inconsciences, les inoculations
de chaque mal, de chaque bien, de chaque bataille, de chaque devoir
de chaque sornette : la cruauté à part le jeu placé à travers
le filtre de l'inconscience¹¹⁶⁰ ...

En somme, la fragmentation du sujet poétique et son expérience déchirante et déchirée qui entre dans la langue et dans les mots, arrive à détruire l'ordre logique et syntaxique et, à partir de ses blessures, naît une voix brisée, blessée¹¹⁶¹. La vie se manifeste avec ses fractures internes, ses lésions et elle est représentée dans une langue désarticulée. Il est difficile de mettre de l'ordre dans les mots qui évoquent une expérience lacérée. La parole écrite se déplace dans le point de fracture entre le corps et le logos. Ici les mots se fragmentent¹¹⁶² :

La terreur se diffracte, déborde la phrase, l'ailleurs venant contaminer le *hic* et le *nunc*. Et quand la phrase... tente de dévoiler l'intolérable, l'ailleurs contamine à ce point l'énonciation que la parole, brisée, meurtrie, ne parvient plus à énoncer¹¹⁶³ ...

C'est la même aphasicité, que nous retrouvons, surtout, dans la *Serie Ospadaliera* :

grideldaonline, *op. cit.*, <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/la-poesia-di-amelia-rosselli-resta.html>

¹¹⁵⁹ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 201.

¹¹⁶⁰ Ead., *Variations de guerre*, *op. cit.*, 57.

¹¹⁶¹ Roberta Resta, « Resti del corpo, resti della scrittura: la poesia di Amelia Rosselli », *op. cit.*, <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/la-poesia-di-amelia-rosselli-resta.html>

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ Chloé Chouen-Ollier, « Laurant Mauvigner ou l'écriture blessée », in *Elseneur*, n°30, 2015, p. 134.

Cercando una risposta ad una voce inconscia
o tramite lei credere di trovarla- vidi le muse
affascinarsi, stendendo veli vuoti sulle mani
non correggendosi al portale. Cercando una risposta
che rivelasse, il senso orgiastico degli eventi¹¹⁶⁴...

III. 14

Le plurilinguisme et les vers paysans et claudicants de la trilogie italienne.

Un autre élément de continuité de la trilogie italienne qui plonge ses racines dans les *Primi Scritti* est celui de l'utilisation du plurilinguisme. L'italien, même dans les trois livres dont nous avons traité, est comme « bucato¹¹⁶⁵ » (percé) et parfois les autres langues viennent en émersion. Ce sont comme de véritables « éruptions linguistiques », dans un texte qui est déjà bouleversé par des erreurs volontaires de grammaire, de lexique et de syntaxe : « Tutto ciò che è imperfetto e colpevole / voglio io recitare, fallimentare realtà / o paura dell'ordine, con fusione soffusa¹¹⁶⁶ ». La présence d'autres langues n'est pas nombreuse mais caractérise la poétique d'Amelia Rosselli. Ces insertions linguistiques sont comme la manifestation d'un vécu qui parfois vient à la lumière¹¹⁶⁷.

un babelare commosso; car le foglie secche e gialle rapiscono¹¹⁶⁸...

un babèlement ému; car les feuilles sèches et jaunes ravissent¹¹⁶⁹...

¹¹⁶⁴ Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera*, *op. cit.*, p. 394.

¹¹⁶⁵ Maria Pacella, « Poesia, identità e trilinguismo in Amelia Rosselli », in *Revista de italánistica*, XIV, 2006, p. 129.

¹¹⁶⁶ Amelia Rosselli, « Pastiche per Ferruccio », in *Una scrittura plurale*, p. 287-288. Cette composition a été écrite, en mars 1968, et dédiée à Ferruccio Parri, un antifasciste de G.L., ami de Carlo Rosselli ; elle est à la fois dédiée à un ami d'Amelia, un certain Ferruccio Nuzzo, un mathématicien et musicologue qui travaillait à la RAI.

¹¹⁶⁷ Maria Pacella, « Poesia, identità e trilinguismo in Amelia Rosselli », in *Revista de italánistica*, *op. cit.*, p. 129

¹¹⁶⁸ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁶⁹ Ead., *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 19.

*

La mia vita si salvò per un retrograde amore¹¹⁷⁰...

Ma vie se sauva pour un amour rétrograde...

*

E poi si adatterà alle mie cambiate contingenze, car
io ho cambiato residenza, non sono più il fiore¹¹⁷¹...

Et puis s'adaptera, à mes contingences changées, car
j'ai changé de résidence, je ne suis plus la fleur¹¹⁷²...

*

Contro del magazziniere si levava il grido dell'incoscienza
contro del pourboire coniavo un'altra frase, quella dell'incertezza¹¹⁷³.

Contre le magasinier se levait le cri de l'inconscience
Contre le pourboire je forgeais une autre phrase, celle de
l'incertitude¹¹⁷⁴.

*

Amari frasi andai ripetendo finché non ti rintracciai
sul trono delle viande e di disperazioni¹¹⁷⁵...

D'amères phrases j'allai répétant jusqu'à te retrouver
sur ton trône de viandes et de désespérances¹¹⁷⁶...

*

tuo motivo non urlare, dinanzi alla
cattedrale; esilio o *chance* non ti perdonano¹¹⁷⁷...

ton motif ne pas hurler, devant la
cathédrale ; exil ou *fortuna* ne te pardonnent pas¹¹⁷⁸...

*

Come se sapessi cosa vuol dire l'opposto

¹¹⁷⁰ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 219.

¹¹⁷¹ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 165.

¹¹⁷² Ead., *Varations de guerre*, op. cit., p. 21.

¹¹⁷³ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 207.

¹¹⁷⁴ Ead., *Varations de guerre*, op. cit., p. 63.

¹¹⁷⁵ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 320.

¹¹⁷⁶ Ead., *Varations de guerre*, op. cit., p. 176.

¹¹⁷⁷ Ead., *Serie ospedaliera*, in *Le poesie*, op. cit., p. 411.

¹¹⁷⁸ Traduit par Marie-José Tramuta.

cose lontanissime nella piccola patria
outside la foresta, e dai tropicali mucchi
nel *beige* del tricolore
morgana dalle ali incorrotte¹¹⁷⁹ ...

Comme si tu savais ce que veut dire le contraire
choses si lointaines dans la petite patrie
outside la forêt, et des tas tropicaux
dans le *beige* du drapeau tricolore
morgane aux ailes incorrompues¹¹⁸⁰

*

Perché morendo ci fai venire a festa? Semmai
era l'*altro* lato che andava premiato
e tu non rifiutasti quel cibo acerbo
vinaigre di festa e botte sulle spalle¹¹⁸¹ ...

Pourquoi en mourant tu nous fais venir à une fête? Au besoin
c'était l'*autre* côté qui devait être récompensé
et tu ne refusas pas cette nourriture âpre
vinaigre de fête et tapes sur les épaules¹¹⁸².

*

Ces éruptions linguistiques refont leur apparition aussi dans le *poemetto* de
décembre 1979, *Impromptu*.

*

Non v'è sole che non sia
lumière, (e il francese è
un par terre) quando cangiando
viste, cangiasti forme¹¹⁸³ ...

Il n'est pas de soleil qui ne soit
lumière, (et le français est
un par terre), quand changeant de
vues tu changeas de formes¹¹⁸⁴ ...

*

[...] Quando su un tank m'avvicino

¹¹⁷⁹ Ead., *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 588. L'italique est de l'auteur.

¹¹⁸⁰ Ead., *Document*, op. cit., p. 159.

¹¹⁸¹ Ead., *Documento*, in *Le poesie*, op. cit., p. 614. L'italique est de l'auteur.

¹¹⁸² Ead., *Document*, op. cit., p. 185.

¹¹⁸³ Ead., *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., 643.

¹¹⁸⁴ Ead., *Impromptu*, op. cit., p. 7

a quel che era un *tango*¹¹⁸⁵ ...

[...] Quand sur un tank je m'approche
de ce qui était un tango...

*

[...] piuttosto dalle sottane s'arrota
la *Mistinguette*, la vita sberciata¹¹⁸⁶ ...

[...] ou plutôt de jupons s'enroule
la *Mistinguette*, la vie bafouée¹¹⁸⁷ ...

*

[...] mentre voi vi facevate
la toletta, *toilette*, nel dormitorio
più colto dei vostri sogni¹¹⁸⁸.

[...] alors que vous faisiez votre
toilette, *toilet*, dans le dortoir
le plus cultivé de vos rêves¹¹⁸⁹.

*

[...] sostenendone la tesi, *sipping*,

or *drilling*, sollevando, insomma,
il labbro la tazza al mento¹¹⁹⁰ ...

[...] en soutenant cette thèse, *sipping*

ou *drilling*, soulevant, en somme
la lèvre la tasse au menton¹¹⁹¹

*

come voi, nei desideri intensi
curvati nel blé, *the grass*
che vi fa invidia¹¹⁹² ...

comme vous, dans les désirs intenses

¹¹⁸⁵ Ead., *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 644.

¹¹⁸⁶ Ead., *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 645. Eugenio Montale appelait Amelia Rosselli la « *Mistinguette* ».

¹¹⁸⁷ Ead., *Impromptu*, op. cit., p. 11

¹¹⁸⁸ Ead., *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 646.

¹¹⁸⁹ Ead., *Impromptu*, p. 13

¹¹⁹⁰ Ead., *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 647.

¹¹⁹¹ Ead., *Impromptu*, p. 15.

¹¹⁹² Ead., *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 648.

courbée dans les *épis*, the *grass*
qui vous fait envie¹¹⁹³...

*

Les incursions de la langue agrammaticale des pauvres.

Mais du plurilinguisme d'Amelia Rosselli font partie aussi des expressions populaires du Sud de l'Italie et la langue des analphabètes que nous avons relevé dans la *Cantilena*. Dans *Variazioni belliche*, on observe les occurrences communicatives suivantes : « *deglutare*¹¹⁹⁴ » « *dégluter*¹¹⁹⁵ » au lieu de *deglutire* (déglutir) ;

« non manganellate dagli poveri di spirito¹¹⁹⁶ » « non matraquées par les pauvres en esprit¹¹⁹⁷ » au lieu de *dai poveri* ;

« *Il choc alla nuca*¹¹⁹⁸ » « *Le choc à la nuque*¹¹⁹⁹ » au lieu de *Lo choc alla nuca* ;

« *scanzava / i passanti*¹²⁰⁰ » « *éloignait les passants*¹²⁰¹ » au lieu de *scansava* ;

« *questa mania di grandire*¹²⁰² », au lieu de *di crescere* (ça pourrait être également une interférence de la langue française) ;

« *amare le amare ozie della vita*¹²⁰³ » au lieu de *amari ozi* ;

« *un gioco di vocabole*¹²⁰⁴ » au lieu de *vocaboli* ;

« *che si eludino / i santi, che si perdino di vista*¹²⁰⁵ » au lieu de *che si eludano...che si perdano di vista* ;

¹¹⁹³ Ead., *Impromptu*, p. 17.

¹¹⁹⁴ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 221.

¹¹⁹⁵ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 77. (traduction et suivantes de Marie Fabre)

¹¹⁹⁶ Ead., *Variazioni belliche*, p. 222.

¹¹⁹⁷ Ead., *Variations de guerre*, p. 78.

¹¹⁹⁸ Ead., *Variazioni belliche*, p. 225.

¹¹⁹⁹ Ead., *Variations de guerre*, p. 81.

¹²⁰⁰ Ead., *Variazioni belliche*, p. 227

¹²⁰¹ Ead., *Variations de guerre*, p. 83.

¹²⁰² Ead., *Variazioni belliche*, p. 238.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 256.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 262.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 263.

« la sua fallimenta¹²⁰⁶ » au lieu de *i suoi fallimenti* ;
 « il favolo¹²⁰⁷ » au lieu *la favola* ;
 « gli grandi, sangue avizzato¹²⁰⁸ », au lieu de *i grandi, sangue avanzato* ;
 « il tuo petto di bracie¹²⁰⁹ » au lieu de *di braci*.

Dans quelques vers du poème *Impromptu*, nous relevons parfois l'incursion de cette langue des paysans avec ses expressions agrammaticales : « non secchito¹²¹⁰ » « non dessiqué », « m'abbevvi » « je m'abuvai », « giocolare¹²¹¹ » « le jongleur », « impenetravi¹²¹² » « empénétrais », « anota¹²¹³ », « anote ».

C'est un choix idéologique précis. Pour Amelia, les mots ont une signification morale et ses opérations linguistiques ont une racine populaire et non seulement littéraire. Elles permettent au lecteur d'écouter le langage dissonant et les mots dystoniques des pauvres. Amelia Rosselli prélève des lemmes de *Contadini del Sud* mais les utilise en liberté. Elle récupère expressément la langue de Michele Mulieri, *Figlio del tricolore*, le protagoniste de la première autobiographie du livre enquête de Rocco Scotellaro.

Dans le poème suivant de *Variations de guerre*, le verbe *trastullare* est utilisé par Amelia Rosselli avec valeur transitive comme le fait Michele Mulieri dans son italien agrammatical où formes populaires et littéraires se mêlent dans ses pensées de protestation sociale ; « Infami ladri e barbari mi trastullavano con le lettere¹²¹⁴ » ou « L'Istituto mi baloccava¹²¹⁵ ».

*

Le pinze di domani, accendono ingorghi
 sordi le linfe del tuo crescere: non
 riandare; non trastullare

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 272.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 308.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 313.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 320.

¹²¹⁰ Amelia Rosselli, *Impromptu*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 648

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 652.

¹²¹² *Ibid.*, p. 643.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 647.

¹²¹⁴ Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella*, *Contadini del Sud, op. cit.*, p. 151.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 158.

le tue forze all’inferno di vento e
grandine oggi obbliga tua maestà piegarsi! Se
tu credi alla grammatica dei poveri, ascolta allora
l’invidia nascente dei ricchi, - ti farai presto la mano
a nascere uno di loro¹²¹⁶.

Les pinces de demain, enflamme en tourbillons
sourd de lymphes de ta croissance
vas t’en pas ; ne t’amuse pas avec
tes forces dans l’enfer de vent et
de grêle aujourd’hui oblige ta majesté qu’elle se plie ! Si
tu crois à la grammaire des pauvres, alors écoute
l’envie naissante des riches, - tu te feras bien vite la main
à naître parmi eux¹²¹⁷.

*

La dimension de la protestation sociale est présente aussi dans les vers écrits par Michele Mulieri le jour de la naissance de son fils. Ils se trouvent dans la même autobiographie de *Contadini del Sud*.

Daremo l’alto là e la nostra abilità unito a
papà e nessun giudice c’interrogherà perché
è l’epoca della barbarità.

[...]

GUERRIERO ROMANO ANTONIO MULIERI¹²¹⁸

L’expression de l’italien parlé « l’alto là », utilisée par Michele Mulieri, trouve un écho dans un vers d’*Impromptu* : « [...] -o se soltanto / d’altri sono il clown faunesco / allora ingiungo l’alt¹²¹⁹ » avec une différence. Michele Mulieri (Rocco Scotellaro) utilise dans ses vers le verbe à la première personne du pluriel du temps futur, mode indicatif *daremo*, Amelia Rosselli, en revanche, la première personne du temps présent, mode indicatif, *ingiungo* mais la première personne du pluriel des temps présent et futur, mode indicatif, fait sa réapparition dans les derniers vers d’*Impromptu* :

*

¹²¹⁶ Ead., *Variazioni belliche*, in *Le poesie*, op. cit., p. 179.

¹²¹⁷ Ead., *Variations de guerre*, op. cit., p. 35.

¹²¹⁸ Rocco Scotellaro, *L’uva puttanella*, *Contadini del Sud*, op. cit., p. 172-173.

¹²¹⁹ Amelia Rosselli, *Impromptu*, in *Le poesie*, op. cit., p. 643.

[...] E se paesani
zoppicanti sono questi versi è

perché siamo pronti per un'altra
storia di cui sappiamo benissimo

faremo al dunque a meno, perso
l'istinto per l'istantanea rima¹²²⁰

[...] Et si paysans
claudicants sont ces vers c'est

parce que nous sommes prêts pour une autre
histoire dont nous savons très bien que

nous nous passerons pour cela, une fois
perdu l'instinct pour la rime instantanée¹²²¹

*

L'utilisation du temps futur des verbes a une signification idéologique profonde et significative. Normalement, les paysans du Sud d'Italie utilisent le temps présent car l'idée d'un futur, dans leur univers, est comme inexistante. Or, la langue de Michele Mulieri a une charge éversive qui montre un certain espoir d'un futur plus riche de justice sociale ; un certain optimisme est perceptible aussi dans les derniers vers d'*Impromptu*. Dans ce *poemetto*, Amelia Rosselli fait apparaître la présence d'une joie réduite et d'un petit espoir afin de doubler le présent tragique qu'elle avait dénoncé dans son recueil *Documento*. Nous retrouvons dans le texte la présence de sentences politiques et une attention à la réalité politique de type « non-prédicant¹²²² », une volonté de lutte à soutien des classes subalternes et le glissement, comme nous l'avons écrit, en direction de formes populaires, à travers le choix des « vers paysans ».

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 655.

¹²²¹ Ead., *Impromptu*, édition bilingue, *op. cit.*, p. 31.

¹²²² Carmelo Princiotta, «Amelia Rosselli e la genesi di “Impromptu”», *Poeti e Poesia*, *op. cit.*, p. 176.

CONCLUSION

Nell’isola tirava vento : ond’è che con paterna cura la direzione della colonia aveva vietato a noi confinati di superare il limite della borgata¹²²³.
(Nello Rosselli, *Al confino*)

Arrivammo a Pantalica, l’antichissima Hybla, ci arrampicammo su per sentieri di capre, entrammo nelle tombe della necropoli, nelle grotte-abitazioni, nei santuari scavati nelle ripide pareti della roccia, a picco sulla valle dell’Anapo.

(Vincenzo Consolo, *Le pietre di Pantalica*)

Amelia Rosselli avait confié à son frère John que la visée des *Primi Scritti* était de documenter la préhistoire de *Variations de guerre* et des autres livres publiés dans les années 60 et 70. Cette œuvre représentait « *l’antefatto* » des années cinquante.

Cela justifie le titre que nous avons choisi et l’approche méthodologique que nous avons appliquée. Il nous est apparu essentiel d’étudier les relations existantes entre les premiers écrits plurilingues d’Amelia Rosselli et le reste de son œuvre et éventuellement de découvrir d’autres textes et d’autres témoignages de son passé littéraire, afin de démontrer l’importance de ce « *antefatto* » littéraire. Mais explorer ces textes était comme entrer dans un labyrinthe gnoséologique, comme traverser un site archéologique parsemé d’énigmes. Son écriture nous est apparue aussi bouleversée que bouleversante.

C’est pourquoi nous avons choisi de nous plonger dans la tragédie obscure de l’enfance, dans les années de formation et d’exil de son adolescence et dans les années de sa jeunesse littéraire au cours desquelles Amelia Rosselli, ayant choisi l’écriture comme moyen d’expression, se met à l’œuvre.

Après avoir délimité, comme fait l’archéologue par le « carroyage », l’aire de notre recherche, en analysant l’œuvre plurilingue d’Amelia Rosselli de 1952 à 1963, une décennie de recherches expérimentales sans débouchés éditoriaux, après une analyse stratigraphique et un prélèvement des données, toutes les informations

¹²²³ Nello Rosselli, « A Ustica », extrait de l’écrit *Al confino*, in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini, (éds), “*Non a Ustica sola...*”, *op. cit.*, p. 111,

récupérées ont été analytiquement étudiées avant d'arriver au moment interprétatif de tous ces éléments. Nous avons voulu retracer, avec la plus grande objectivité, le riche plurilinguisme des origines d'Amelia Rosselli.

Nous avons cherché à montrer, de façon inédite, l'importance des études anthropologiques et ethnomusicologiques qu'elle a suivies de 1952 à 1953, ce que la critique littéraire n'avait jamais encore exploré avec attention, à saisir en quoi *Contadini del Sud* de Rocco Scotellaro¹²²⁴ avait été déterminant pour Amelia Rosselli, ainsi que d'autres textes plurilingues de 1952, afin d'ouvrir d'autres voies et de répondre aux interrogations formulées avant les fouilles, de montrer en somme la richesse de sa préhistoire littéraire.

Dans la production des origines, Amelia Rosselli affiche sa nature d'écrivain polyglotte et de « passeuse de culture ». Son trilinguisme est aussi multiculturalisme.

Nous avons vu que dans *Primi Scritti*, elle explore les trois langues dans une perspective de recherche stylistique et identitaire, cherchant à assembler ses trois identités culturelles. Or, dans sa production comme dans celle des écrivains de la littérature de la migration, le concept d'identité est révolutionné car il exprime un sujet rhizome, polymorphe, acentrique qui dépasse les frontières linguistiques et culturelles, dans un monde qui est devenu, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, chaos, un « chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine ». Selon ces auteurs, le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. Il est un système acentrique, non hiérarchique, non signifiant, fait de plateaux. Édouard Glissant pense que nous procédons d'une identité à racine unique vers les identités relations, les identités rhizomes, (une identité racine qui tend les branches vers les autres). La Nation devient un contenu culturel et non étatique, militaire ou économique. La « Totalité monde » correspond au rhizome et l'écrivain doit

¹²²⁴ La critique a parlé toujours de l'importance, pour Amelia Rosselli, de la rencontre avec Pasolini au cours des années 60 et de la connaissance du milieu de la «neoavanguardia». En revanche, la rencontre des années 50 avec Rocco Scotellaro a été comme sous-évaluée. Toutefois, c'est Rocco qui a poussé Amelia à l'écriture, qui a lui permis la découverte du monde magique et ancestral lucanien et qui a lui fait connaître des figures importantes de la littérature italienne du front *meridionalista* comme Carlo Levi, Manlio Rossi Doria et d'autres artistes qui vivaient à Rome (Giovanni Giudici, Renato Guttuso).

exprimer l'imaginaire du monde où il n'y a plus de centre et de périphérie mais une trame de valeurs qui se croisent, le « Chaos monde ».

Cependant, nous rappelons que dans le poème en style pseudo-élisabéthain ou néo-élisabéthain « O were I one in Three! Juste like the Holy Ghost¹²²⁵ » de 1956, Amelia Rosselli évoquait une Trinité, selon un ordre inversé (le Saint Esprit, le Père, le Fils), tel un modèle pour une unité de ses âmes dispersées, et que, dans la composition « Chiesa » du recueil *Palermo '63*, elle invitait l'enfer à synthétiser les angles déflagrés de sa vie et de son expérience « Infernoimmobilesintetizza / cantonidisintegratidella / miavita ».

Le conflit entre chaos et ordre est aussi un des points névralgiques de la poétique d'Amelia Rosselli. Elle pense trouver une solution au chaos de l'existence à travers la recherche, dans ses poèmes, d'une forme close (une cellule-refuge). Le passé tragique d'Amelia Rosselli s'exprime par une tension linguistique qu'elle essaie de maîtriser au niveau formel, sur la page, à travers une métrique nouvelle, créée par elle-même, comme réponse au vers libre. Mais cette forme, par laquelle Amelia cherche de contrôler l'excès de l'expérience, est à la fois un refuge et un piège. Dès lors, ne lui reste que la fuite de cette dimension d'emprisonnement, de ce lieu de la renonciation.

Cette poétique de l'espace et de l'équilibre formel, théorisée dans l'essai *Spazi metrici* (1962) était déjà présente dans ses *Primi Scritti*. Nous rappelons que dans *Le Chinois à Rome* (1955), où l'auteur dévoile sa poétique, émerge, sous forme de réflexion esthétique, la nécessité d'un équilibre, dans le cadre du processus de sa création artistique, le « procès créatif », entre l'imagination et la raison. Mais cet équilibre, à travers un changement progressif et « de façon croissante », à la fin du récit, est abandonné. L'auteur arrive « au chaos linguistique de la dernière page » où la déflagration de l'écriture est aussi la manifestation de la blessure existentielle et de la fragmentation identitaire.

Dans le *Journal en Trois Langues*, Amelia Rosselli a évoqué, poursuivant son intérêt pour l'encadrement de l'image, la forme d'un cube bien carré, semblable à un cadre, influencée, comme a observé la critique, par Eliot et Joyce Dans le recueil

Adolescence (exercices poétiques 1954-1961), un voyage vers la maturité poétique, nous avons retrouvé la géométrie des vers appliquée au dernier poème.

Mais, au cours de notre fouille, nous avons détecté un indice important qui nous permet de remonter encore plus loin dans le temps et de constater comme l'idée d'une forme plus contrôlée, d'une versification « plus stricte, plus sévère », pourrait précéder les compositions des *Primi Scritti*. Cette dimension isométrique pourrait être née suite à sa participation aux recherches ethnomusicologiques effectuées en Basilicate, au début des années 50. (Cf. II.6). Nous rappelons que, au cours de ces recherches, l'ethnomusicologue Diego Carpitella avait observé que la structure de certains types de musique folk et de musique primitive était caractérisée par deux moments : un premier moment de « dilatation et exaspération de la crise » et un deuxième de contrôle de cette dernière à travers un « rythme isométrique ». Et Amelia Rosselli, dans « Introduction à *Espaces métriques* », a précisé qu'elle avait subi l'influence de ces recherches ethnomusicologiques pour l'élaboration d'une forme géométrique plus rigoureuse.

De même, la thérapie psychanalytique effectuée avec Ernest Bernhard, peut l'avoir influencée dans ses réflexions sur le conflit entre chaos et forme et sur l'espace clos. Nous rappelons qu'il avait invité Amelia à suivre la stratégie de l'individuation d'un centre existentiel, à travers le processus d'autoanalyse, pour arriver à « la libération du chaos » et pour éviter la force centrifuge de l'histoire personnelle. La psychothérapie prévoyait aussi la réalisation de mandala, une clôture protectrice du soi qui compense le désordre de l'état psychique. Au centre du mandala on trouve l'ordre et à sa périphérie le chaos.

Dans l'écriture d'Amelia Rosselli, nous avons relevé aussi la présence d'une autre poétique, celle de la blessure.

Sous l'effet des forces de son intérieurité, son écriture déchire le monde et se déchire elle-même. Ses efforts de synthèse linguistique et d'ordre architectonique sont vains et brisent la langue plutôt qu'ils ne la consolident. La violence et la maladie produisent une modification du monde externe qui est perçu comme fragmenté. L'expulsion des débris du corps, déformé par la violence à l'égard de

l'individu comme de la collectivité, produit une écriture déstabilisée et bousculée qui met en évidence la blessure.

L'analyse du long monologue, *Sanatorio 1954*, nous a permis d'aborder le thème de la maladie, de la douleur psychique et de la solitude, de la prison, de la métamorphose du corps, traversé et bouleversé par la violence de l'électrochoc. Nous avons constaté, dans ce monologue, la présence de cette poétique qui devient encore plus évidente et plus tellurique dans son journal trilingue (voir la micro séquence où est décrite la violence exercée sur le corps de son oncle Nello), le texte expérimental de 1956-1957, où les trois langues se mélangent et « se mêlent de façon tourbillonnante ». Dans ce journal, les lettres et la typographie se mettent à danser et les phrases s'écartent et se dispersent, ou bien se bousculent et coexistent. Amelia Rosselli agit au niveau lexical, en déformant les mots à travers les interférences entre systèmes linguistiques différents et au niveau syntaxique en modifiant l'ordre des mots. Les *Primi Scritti* anticipent cette poétique de la douleur et du bouleversement de la langue qui est destinée à se développer dans la trilogie italienne et dans l'explicit de l'œuvre d'Amelia Rosselli, *Impromptu*.

Le plurilinguisme qui traverse son œuvre est fonctionnel au besoin de créativité et de création d'un discours poétique dissonant. Toutes les langues qui enrichissent son idiome sont nécessaires à dénoncer la dystonie de la réalité.

Toutefois, comme nous l'avons constaté, l'idiome d'Amelia Rosselli n'est pas seulement *tripharium*. Il englobe d'autres langues que le français, l'anglais et l'italien. Dans ses écrits, nous avons retrouvé les apports du latin, de langues anciennes comme l'italien du moyen age¹²²⁶ (de Dante, d'autres *rimatori toscani* et de Jacopone da Todi), le français provençal, l'anglais élisabéthain et celui des poètes métaphysiques anglais, les dialectes, la langue des analphabètes, dérivée du livre-enquête *Contadini del Sud* (1954) et utilisée afin de donner une dignité littéraire à « la grammaire des pauvres » où est prévu l'erreur volontaire. Selon Emilio Sciarrino, la curiosité en amont les origines de la langue italienne a représenté pour Amelia Rosselli une volonté de se « réapproprier de la langue originaire, recherchée également dans la multiplicité des dialectes italiens » et l'absence d'une région italienne d'appartenance l'a obligé à « inventer un dialecte solitaire » à travers des

¹²²⁶ Emilio Sciarrino, *Le Laboratoire Poétique d'Amelia Rosselli*, op. cit., p. 43.

créations linguistiques, par exemple le verbe « viandare » (*Variazioni belliche*, in *Le poesie, op. cit.*, p. 178).

La langue des analphabètes que nous avons évoquée, nous a permis d'analyser une troisième poétique d'Amelia Rosselli, mûrie dans sa préhistoire et influencée par les techniques narrative de Rocco Scotellaro, par le néoréalisme des anthropologues de l'expédition demartinienne et aussi par son parcours psychanalytique.

C'est la poétique que nous avons voulu définir comme « poétique de l'éclipse du moi », de sa mise en ombre, de sa réduction, afin d'éviter (même pour des raisons politiques) un certain type d'égocentrisme et de poésie *confessional*.

À travers l'utilisation de cette poétique, Amelia souhaiterait donner aux lecteurs de réponses poétiques, éthiquement valables.

Nous souhaitons rappeler que le processus psychanalytique, suivi par Amelia Rosselli sous le contrôle d'Ernst Bernhard, peut avoir influencé aussi cette autre poétique. Ce processus prévoit la réduction du moi, pour arriver à l'individuation du soi. Le moment d'éclipse du moi est suivi par un autre d'ascèse afin de passer d'un état égocentrique à un état dirigé vers l'inconscient collectif.

Tous ces éléments de la première formation d'Amelia Rosselli sont apparus fondamentaux pour mieux comprendre et mieux interpréter ses poétiques et le livre *Primi Scritti* a confirmé qu'il était gros d'expériences et de langages qui se développeront dans le reste de l'œuvre. La piste de l'exploration de l'expérience lucanienne et des études anthropologiques s'est relevé très féconde. Nous rappelons que cette dernière nous a permis de constater les connexions évidentes entre la lamentation funèbre, observée et étudiée par Amelia Rosselli en Basilicate et la structure de la *Cantilena* (*poesie per Rocco Scotellaro*).

Sur la possibilité de considérer Amelia Rosselli une des voix de la littérature de la migration, après la lecture de la production littéraire d'un poète et de quelques autres « écrivains de la diaspora », nous observons, dans leurs textes et dans ceux d'Amelia Rosselli, la présence de thèmes communs.

Dans le recueil, *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969), un chant d'exil et d'errance, Jorge de Sena écrit ces vers sur la dimension de sans patrie :

Né au Portugal, de parents portugais,
au Brésil père de Brésiliens, peut-être serai-je américain
quand je vivrais là-bas.
Je collectionnerai les nationalités comme on change de
chemise¹²²⁷ ...

Ces vers évoquent ceux d'Amelia Rosselli du recueil *Variations de guerre* (1964) :

Née à Paris travaillée dans l'épopée de notre génération
fallacieuse. Echouée en Amérique parmi les riches champs des possédants
et de l'État étatique. Vécu en Italie, pays barbare
Fui l'Angleterre pays de sophistiquées. Pleine d'espoir
dans l'Ouest où pour l'heure rien ne croit¹²²⁸.

Dans ces vers de deux poètes, la dimension du déracinement, de l'émigration de la non appartenance et du gouffre identitaire de l'exilé est dénoncée. Le migrant est condamné à traverser l'espace de la frontière en quête d'une nouvelle identité. La même idée d'errance est associée à un exil ontologique, caractérisé par l'impossibilité de trouver une authentique patrie physique et géographique.

Une autre coïncidence : dans l'œuvre poétique des deux poètes, nous avons relevé la présence de deux poèmes : « Parce que plus jamais je n'espère retourner dans la ville de beautés¹²²⁹ » dans *Variations de guerre* et : « Comme je n'espère plus retourner un jour¹²³⁰ » dans *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), tous deux inspirés à la *ballatetta* de Guido Cavalcanti, « Perch'io no spero di tornar giammai ».

Pour Amelia Rosselli et Jorge de Sena, l'expérience de l'exil et de la persécution politique souligne un moment biographique douloureux. Suite à cette expérience, les deux poètes ont voulu, à travers cette ballade fameuse et toujours actuelle, évoquer, rappeler et actualiser l'amertume de l'exil de Guido Cavalcanti. Mais ils ont aussi

¹²²⁷ Jorge de Sena, « En Crète, avec le Minotaure I » in *Peregrinatio ad loca infecta*, in Ruy Belo & Jorge de Sena, *Portugal futur*, Chauvigny, L'Escampette, 2015, p. 126.

¹²²⁸ Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, *op. cit.*, p. 58.

¹²²⁹ Jorge de Sena, *Peregrinatio ad loca infecta*, in Ruy Belo & Jorge de Sena, *Portugal futur*, *op. cit.*, p. 172.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 123.

manipulé le texte du poète stilnoviste florentin et Jorge de Sena, à travers un renversement ironique de la dimension de l'exil, veut l'exorciser « comme je n'espère plus, je espère satisfait¹²³¹ ». Selon Michelle Giudicelli, quand Jorge de Sena n'innove pas au niveau du vers ou de la strophe, il a recours au paradoxe, au pastiche, ou bien encore c'est la syntaxe qui bascule... ou le lexique dans lequel il puise des termes inédits en poésie, dans un registre scientifique permettant une expression rigoureuse et précise, ou dans un registre grossier destiné à souligner l'invective ou l'imprécation. « Car la poésie de Jorge de Sena ...est en grande partie une poésie de la protestation¹²³² ». Dans l'écriture d'Amelia Rosselli, nous avons constaté que l'italien littéraire se mêle parfois aux archaïsmes, aux dialectismes, aux technicismes et peut-on parler d'un entrelacement des registres linguistiques.

Comme l'a écrit Marie Fabre, « le travail de la linguiste se nourrit de tous les phénomènes syntactiques et morphologiques que l'italien peut offrir, et dont elle va chercher, grammairienne et anthropologue expérimentale, les tournures les plus familières comme les archaïsmes les plus éloignés (voire inventés)¹²³³ »... Il ne faut pas oublier aussi que Amelia Rosselli, à travers l'écriture, voudrait exprimer une forme de protestation sociale comme nous l'avons constaté surtout dans ses poèmes politiques, panégyriques de la liberté ou « *giro del pane* », inspirés aussi du thème de la justice hébraïque et déjà dans la *Cantilena* : « *Sventolo la bandiera e grido* ».

Un autre élément commun avec les écrivains de la diaspora est celui des effets de passage entre les langues. On constate dans la littérature des écrivains migrants un flux qui entraîne des transformations entre les langues et au sein des langues, même celles qui réapparaissent comme des résurgences. Ces langues peuvent traîner les archaïsmes, les marques, la transhumance, les déportations. Or, le riche plurilinguisme d'Amelia Rosselli, les « éruptions linguistiques » des langues dormantes (surtout le français) qui transpercent l'italien des textes de la maturité,

¹²³¹ *Ibid.*, p. 123.

¹²³² Michelle Giudicelli, « Jorge de Sena, maître d'indiscipline », in Ruy Belo & Jorge de Sena, *Portugal futur*, *op. cit.*, p. 167.

¹²³³ Marie Fabre, « La Libellule, épreuve de liberté, in Amelia Rosselli », *La Libellule*, *op. cit.*, p. 65.

pourraient avoir des affinités avec les éléments du « flux » qu'évoquait Corinne Alexandre-Garner.

Le jeu des interférences et des compénétrations interculturelles définit l'identité des auteurs migrants à cheval sur deux ou plusieurs langues.

Sur l'actualité de la poésie des auteurs nomades, George Steiner écrit qu'il semblerait que les « poètes délogés qui errent à travers la langue¹²³⁴ », soient la règle plutôt que l'exception. Il a constaté l'émersion d'un pluralisme linguistique de plus en plus présent chez certains écrivains pour ainsi dire délogés. Dès lors, il n'est pas étonnant que la critique s'intéresse à eux. Même s'il est possible de détecter des points de convergence dans les thèmes et dans les poétiques des ces auteurs de la littérature de la migration, comme l'a écrit Emilio Sciarrino, « il convient de ne pas sous-estimer les différences ... et les problématiques identitaires spécifiques¹²³⁵ ».

Amelia Rosselli, très reconnue par la critique au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, a été comme oubliée, en Italie, pendant les années quatre-vingt-dix. Après sa mort tragique, une grise journée de février 1996, dans la *via del Corallo*, au cœur du centre historique de Rome, l'intérêt de la critique et du public, pour sa production littéraire originale, reprend et sa poésie, comme sortie du purgatoire, devient objet d'étude et d'une nouvelle attention. En Italie, aujourd'hui, elle est la poétesse la plus étudiée avec Alda Merini, sans doute.

L'attention à l'égard d'Amelia Rosselli se concentre surtout sur deux phénomènes : un intérêt individuel sur sa poésie, loin des poétiques du *Novecento*, dans le cadre d'une recherche d'une individualité expressive et sa capacité de faire cohabiter plusieurs langages, (musique, parole et langues différentes). Une attention à son activité polymorphe. La critique s'intéresse aussi à la poétique musicale et visuelle d'Amelia, à son monde intérieur qui « pulse comme un sismographe¹²³⁶ », à

¹²³⁴ George Steiner, *Extraterritorialité : essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette, 2003, 205.

¹²³⁵ Emilio Sciarrino, *Le plurilinguisme en littérature, Le cas italien*, op. cit., p. 166.

¹²³⁶ Maria Borio, préface à Amelia Rosselli, in *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile giugno 2016, op. cit., p. 20.

l'échange entre l'expérience et l'histoire, aux nœuds entre son écriture et sa biographie.

Il est difficile d'éviter de considérer la biographie et la maladie d'Amelia Rosselli, si l'on veut entrer dans la zone de médiation où la biographie devient littérature et poésie. On peut se demander si les textes de la poétesse sont le fruit des automatismes de verbigération d'un *delirium* psychotique, si la structure du discours de *Variations de guerre* est liée à l'interférence d'un trouble profonde, conséquence de sa maladie ou bien si elle est influencée par une langue vitale dotée de mécanismes de transformation. On est là dans une zone de frontière.

Alberto Casadei et Caterina Venturini ont enquêté sur le rapport entre Amelia et sa mère Marion et ils ont fourni une lecture psychanalytique de son œuvre, explorant les fonctions de l'inconscient biologique-cognitif. Une autre partie de la critique s'est penché avec intérêt sur la tendance d'Amelia à éliminer l'inconscient lyrique pour le canaliser vers un inconscient collectif, fruit d'une vision politique que nous avons cherché à mettre en évidence. « Chi parla dovrebbe scostarsi / lasciare la morte parlare da sola / togliersi ogni voce¹²³⁷ ».

Selon Antonella Anedda, la poésie d'Amelia Rosselli est contaminée par son errance (un départ imposé), entre les langues. Amelia est le « Pontormo de la poésie italienne » car l'espace et le temps, dans ses textes, sont indéfinis et le lecteur n'a jamais de repères, comme dans les tableaux de Pontormo où on constate une dimension irréelle de l'espace, sans perspective, et du temps. « Il tempo si contrae come lo spazio. / Procede a balzi, rinuncia a ordine e pace¹²³⁸ ».

Alessandro Baldacci a utilisé la catégorie de la tragédie, dans l'analyse de l'œuvre d'Amelia Rosselli, pour exprimer le destin de la poétesse, marqué par le conflit entre la recherche d'un monde authentique et la conscience de l'impossibilité d'accès.

Le croisement entre les langues, le plurilinguisme et d'autres phénomènes de type linguistique, dans les textes d'Amelia, sont au centre de l'intérêt des jeunes chercheurs.

¹²³⁷ Antonella Anedda, « Diario ottuso, (Una lettura) », in *Nuovi Argomenti*, op. cit., n° 74, aprile giugno 2016, p. 24.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 27.

En Italie, Daniela La Penna, a étudié les stratégies de l’interférence dans l’œuvre d’Amelia Rosselli, en 2002, Emanuela Manera, son idiome *tripharium*, en 2003 et Tatiana Bisanti le plurilinguisme dans son œuvre, en 2007.

En France, l’intérêt pour le plurilinguisme s’est développé, à partir de 2010, grâce à Emilio Sciarrino qui a étudié ce phénomène dans l’écriture d’Amelia Rosselli et qui a mis en relation, dans une étude de 2015, ce point focal de sa poésie avec les écrits plurilingues d’Edoardo Sanguineti et de Patricia Vicinelli. Selon le jeune chercheur, Amelia Rosselli a écrit une œuvre de la douleur et son œuvre est « moderne, actuelle, visionnaire. Son écriture n’est pas froide ».

Marie Fabre a traduit *Variazioni belliche*, *La libellula* et a publié les textes en français des *Primi Scritti*, avec une note critique en postface. Selon elle, traduire Amelia Rosselli, c’est entrer dans la dimension de l’entre-langue. La traduction de cette langue étrange / étrangère est particulièrement difficile, avec ses imperfections, ses néologismes, ses emprunts inter linguistiques, les vertigineux écarts de registre. Tout cela rend cette langue explosive et complexe. Rodolphe Gauthier a traduit *Documento* et Ambra Zorat a focalisé son attention sur la littérature féminine italienne des années 1970-2000.

Dans le net, Emilio Sciarrino in www.formafluens.net, Rodolphe Gauthier in www.rodolphe-gauthier.com ont diffusé la poésie d’Amelia Rosselli, pour la faire connaître à un public plus vaste. Toutes ces études sont indiquées dans notre bibliographie.

Il faut toutefois préciser que la poésie d’Amelia Rosselli, en France, était connue à partir des années 80, car des anthologies contenaient quelques-uns de ses poèmes :

« Italie changée » M-L. Lentengre, J.-P. Faye, M. Dachy (éds) in *Change*, 1980, traduction de Jean-Pierre Faye¹²³⁹ ;

« Nouveaux poètes italiens », Jean-Charles Vegliante (éd.), une annexe à *Les Langues Néo-Latines*, 246, 1983 ;

Poesia & Poésie, 1986, traduction de Jean-Baptiste Para. Ce dernier a centré l’attention sur la langue blessée d’Amelia Rosselli. Selon lui, la langue de la poétesse porte les blessures, les violences et les lésions de l’histoire qui semblent cribler la

¹²³⁹ En 1979, Amelia Rosselli travaille avec l’éditeur Guanda à un projet de traduction du recueil *Couleurs pliées* (1965) de Jean-Pierre Faye.

parole. « Si l'âme du *logos* est caractérisée par le cilice de l'histoire, la poésie d'Amelia Rosselli est animée par l'instinct de vie, la révolte, l'espérance en un monde différent ».

Mais la découverte d'Amelia Rosselli au cours des années 80 en France est due surtout à la présentation à Paris, à la librairie italienne, *La Tour de Babel* du libraire et éditeur Fortunato Tramuta, de l'édition bilingue d'*Impromptu* (1981), traduite de l'italien par Jean-Charles Vegliante, intéressé au plurilinguisme d'Amelia Rosselli et aussi à sa figure de « maudite ». Le rôle de ce dernier, le principal passeur de la poésie d'Amelia en France, et celui de Fortunato Tramuta ont été fondamentaux pour la diffusion d'*Impromptu*, en France.

En 2014, ce livre d'Amelia Rosselli a été publié au Canada en version trilingue et traduit par Jean-Charles Vegliante (en français), par Gian Maria Annovi et Diana Thow (en anglais).

Aux Etats-Unis Lucia Re et Paul Evangelisti ont traduit et publié, en 2002, *Variazioni belliche*, « War variations ». Selon Lucia Re, Amelia Rosselli a écrit *Variazioni belliche* sous la pression et l'angoisse de la violence des temps. En Italie, elle pensait être sans protection (cf. le poème *Pistola levata*) et le lecteur peut retrouver, dans les textes de ce recueil, un besoin de réaction à l'atmosphère de la guerre froide. Lucia Re a remarqué que le langage poétique dans *Variazioni belliche* est cryptique et sans indications précises à l'atmosphère des années 60 mais, selon elle, si le lecteur fait attention à la musicalité dissonante de ces textes, il peut écouter un écho de ces années perturbées.

En 2012, Jennifer Scappettone a traduit et publié dans le livre *Locomotrix*, une sélection de poésies d'Amelia Rosselli ; la pensée poétique trilingue d'Amelia Rosselli est au centre de la recherche de Jennifer Scappettone. Elle remarque qu'Amelia Rosselli arrive au plurilinguisme pour raisons biographiques et non pour un choix littéraire. Selon la chercheuse américaine, il est primordial d'éviter une interprétation déterministe de l'œuvre d'Amelia Rosselli, liant cette dernière à sa maladie même si elle a été déterminante pour la poésie. Jennifer Scappettone sur ce point suit les positions critiques de Lucia Re qui de 1992 parle de l'écriture d'Amelia Rosselli comme d'une écriture « idéologiquement » révolutionnaire. Sur le choix d'Amelia Rosselli de faire disparaître de la page le moi poétique, Jennifer

Scapettone voit l'influence de *Projective verse* d'Olson. Et sur le problème de l'espace géométrique, selon elle, le volume conceptuel du cube d'Amelia Rosselli est le reflet d'un changement de la vision esthétique de l'après guerre en Europe qui s'éloigne de la narration linéaire et procède vers un environnement immersif avec une mise en valeur de l'installation matérielle du langage¹²⁴⁰.

En 2015, apparaît *Hospital Series*, traduit de l'italien par Deborah Woodard, Roberta Antognini, Giuseppe Loporace.

Emmanuela Tandello a fait connaître, en Angleterre et en Italie, la poésie anglaise d'Amelia Rosselli et a traduit en italien (1992) *Sleep, Poesie in inglese* ; en 2015, elle a aussi traduit en italien *October Elizabethans*, publié par la maison d'édition génoise S. Marco dei Giustiniani.

En Angleterre (University of Leicester) et en Irlande (University of Ireland, Galway), un group de chercheurs (Laura Incalcaterra Mc Loughlin, Mario Moroni, Erminia Passananti¹²⁴¹), en 2004, a étudié le thème de l'espace et de la spatialité poétique dans la poésie italienne du *Novecento* et dans la poésie d'Amelia Rosselli.

Amelia Rosselli a préféré être traduite plutôt que s'auto-traduire. Elle a toujours eu, selon Emilio Sciarrino, un fond d'insécurité linguistique même en l'anglais, malgré l'intime connaissance de cette langue. Son travail de traductrice des œuvres de Sylvia Plath et d'Emily Dickinson a été critiqué par elle-même. Amelia a refusé aussi d'auto-traduire ou de faire traduire son recueil de jeunesse, *Primi scritti*. Si parfois elle a traduit ses textes, c'est parce qu'elle n'était pas contente des traductions des autres. Elle a toujours recommandé à ses traducteurs de prendre garde au rythme, au mètre, au respect de la phonétique et des enjambements et d'effectuer une traduction la plus possible littéraire ; Jean-Charles Vegliante, traducteur de *La libellula*, en 1991, a été critiqué par Amelia Rosselli, pour avoir traduit des mots populaires avec

¹²⁴⁰ Cf. Marco Giovenale « Dialoghi fra tre lingue nei testi d'Amelia Rosselli » in *il manifesto*, 17 mai 2012, p. 11.

¹²⁴¹ Laura Incalcaterra Mc Loughlin (éd), «Spazio e spazialità poetica nella poesia italiana del Novecento», in *Tranference*, Leicester, Troubador, 2005. Voir aussi Butcher John Mario Moroni (éds), « From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian Poetry in the Sixties and Seventies » in *Transference*, Leicester, Troubador, 2004.

des mots littéraires. En revanche, elle a dit avoir aimé la traduction de *Sleep* par Antonio Porta, fruit d'un travail à quatre mains et deux corps qui auraient déterminé, selon elle, une fusion de styles différents¹²⁴².

A la fin du parcours d'exploration et à la lumière des résultats de cette recherche, nous voulons mettre en évidence des points qui pourraient, dans le futur, être un objet d'étude, ouvrant de nouvelles perspectives de lecture de l'œuvre d'Amelia Rosselli. Il pourrait être utile, à notre avis, d'approfondir l'utilisation qu'Amelia Rosselli a faite des dialectes et du langage biblique dans sa trilogie italienne et d'évaluer la présence éventuelle d'un réalisme expressionniste, dans toute sa production littéraire.

Suivant la réflexion critique d'Antonella Anedda sur le « Journal en Trois Langues » où la traversée des idiomes est comparée à un cheminement entre les ruines d'une ville détruite, nous voudrions évoquer les ruines de la plus grande nécropole pré-hellénique de la méditerranée, celles de Pantalica, en Sicile, non loin de Syracuse. Cet itinéraire, à travers les textes de la première production littéraire d'Amelia Rosselli, nous a rappelé une promenade entre les nombreux tombeaux creusés dans la roche de ce site protohistorique. Le site archéologique de Pantalica est un lieu où le spécialiste peut comprendre le moment du passage de l'âge du bronze à celui du fer mais surtout c'est un lieu où l'on peut méditer sur la vie et la mort et sur le cheminement de l'homme. Dans ce lieu qui a fasciné et inspiré Vincenzo Consolo règnent le silence et le mystère. Or, regarder la production littéraire d'Amelia, c'est comme observer cette nécropole (Amelia Rosselli avait pensé au titre expressif *Mecropoli* pour son premier livre) et interroger ces ruines, parfois énigmatiques et, pour cela, fascinantes. Elles nous observent en silence et ne nous donnent pas toujours de réponses.

Mais cette ville des morts, ces vestiges muets ont la solidité de la pierre et sont destinées à être explorées ou seulement à être contemplées, au fil du temps.

¹²⁴² Emilio Sciarrino, « Traduire à quatre mains : Le cas de Amelia Rosselli », *Transalpina*, 18, presse Universitaire de Caen, 2015, pp. 79-91.

BIBLIOGRAPHIE

Era la fine della terra : le ultime dita, nocchiute e reumatiche,
contratte sul nulla...

(Silvia Plath, *Finistère*).

La présente bibliographie sur la préhistoire du plurilinguisme d'Amelia Rosselli reste dans les limites de la perspective choisie, laquelle est historique, ethnographique, culturelle et linguistique. Dans ces limites même, elle ne prétend pas à être exhaustive, mais se contente d'offrir une liste de références indicative et essentielle.

Oeuvres

ROSSELLI, Amelia, *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964 ; Plinio Perilli (éd.), préface de Pier Paolo Pasolini, Roma, Fondazione Piazzolla, 1995.

ROSSELLI, Amelia, *Serie Ospedaliera*, Milano, Il Saggiatore, 1969.

ROSSELLI, Amelia, *Documento (1966-1973)*, Milano, Garzanti, 1976.

ROSSELLI, Amelia, *Primi Scritti (1952-1963)*, Milano, Guanda, 1980.

ROSSELLI, Amelia, *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani 1981; con un'introduzione di Antonella Anedda e una audiocassetta contenente la lettura dell'autrice, Roma, Carlo Mancosu, 1993; introduzione di Giovanni Giudici, con una lettera inedita dell'autrice e un CD audio contenente la lettura dell'autrice, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

ROSSELLI, Amelia, *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*, Reggio Emilia, Aelia Laelia, 1983; Roma, empirìa, 1997.

ROSSELLI, Amelia, *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1985; con uno scritto di Pier Paolo Pasolini, Milano, Studio Editoriale, 1996.

ROSSELLI, Amelia, *Antologia poetica*, (éd.) Giacinto Spanoletti, Milano, saggio di Giovanni Giudici e un'intervista dell'autrice, Garzanti, 1987.

ROSSELLI, Amelia, « Spazi metrici », Allegato a *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, p. 181-186, repris dans *Antologia poetica*, (a cura di) Giacinto Spanoletti, Milano, Garzanti, 1987, dans Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Plinio Perilli, (éd.), Roma, Fondazione Piazzolla, 1995, dans Amelia Rosselli, *Le poesie*, Garzanti, 1997, dans Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, Milano Mondadori, 2014. Traduit par Philippe Audegean dans *Po&sie* 110, pp.502-505.

ROSSELLI, Amelia, *Diario Ottuso (1954-1968)*, préface de Alfonso Berardinelli, Roma, IBN, 1990 ; con una nota di Daniela Attanasio, Roma, Empiria, 1996.

ROSSELLI, Amelia, *Sleep. Poesie in inglese*, traduzione italiana e postfazione di E. Tandello, Garzanti, Milano, 1992.

ROSSELLI, Amelia, *Le poesie*, Emmanuela Tandello (éd.), préface de Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1997, 1998, 2004. Cette édition contient les textes suivants:

Primi Scritti (1952-1963)

Variazioni Belliche (1959-1963)

Spazi Metrici (1963-1965)

La libellula (1958)

Serie Ospedaliera (1963-1965)

Documento (1966-1973)

Impromptu (1981)

Extraits de *Diario Ottuso (1954-1968)*

et de *Appunti Sparsi e Persi (1966-1977)*.

ROSSELLI, Amelia, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara, 2004.

ROSSELLI, Amelia, *È vostra la vita che ho perso*, Monica Venturini, Silvia De March (éds.), Firenze, Le Lettere, 2010.

ROSSELLI, Amelia, *L'opera poetica*, Stefano Giovannuzzi (éd.), Emmanuela Tandello (intr.), Milano, Mondadori, 2012. Cette édition contient les textes suivants:

Variazioni Belliche (1959-1963)

La libellula (1958)

Serie Ospedaliera (1963-1965)

Documento (1966-1973)

Impromptu (1981)

Primi Scritti (1952-1963) contenant :

My clothes to the wind (1952)

Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)

Sanatorium 1954

Adolescence (exercises poétiques 1954-1961)

October Elizabethans

Diario in Tre Lingue

A Birth

Palermo '63.

Diario Ottuso (1954-1968)

Appunti Sparsi e Persi (1966-1977).

Sleep. Poesie in inglese (1953-1966)

Poesie non riunite in volume.

ROSSELLI, Amelia, *Le chinois à Rome, écrits français d'Amelia Rosselli*, postface Marie Fabre, Ypsilon édition, 2015, Titre postface : *Andando a scuola, une longue adolescence poétique*

Essais

ROSSELLI, Amelia, « Armonia di gravitazione » dans *Diapason*, n. 8-9, 1950.

ROSSELLI, Amelia, « La serie degli armonici », dans *Civiltà delle Macchine*, 1954, pp. 68-86 ; réimprimé dans « *il verri* », 1987, p.166-183.

ROSSELLI Amelia, « Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento », *Diapason*, n. 11-12, 1954, p. 34-36.

ROSSELLI, Amelia, « Spazi metrici », Allegato a *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, p. 181-186, repris dans *Antologia poetica*, (a cura di) Giacinto Spanoletti, Milano, Garzanti, 1987, dans Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Plinio Perilli, (éd.), Roma, Fondazione Piazzolla, 1995, dans Amelia Rosselli, *Le poesie*,

Garzanti, 1997, dans Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, Milano Mondadori, 2014.

Traduit par Philippe Audegean dans *Po&sie 110*, pp.502-505.

ROSSELLI, Amelia, « Storia di una malattia » in *Nuovi Argomenti*, n° 56, ottobre-dicembre 1977, p. 185-196.

ROSSELLI, Amelia, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (éd.), Interlinea, Novara, 2004,

notamment :

ROSSELLI, Amelia, *La fatica di essere autentico* (1966), p. 129-130.

ROSSELLI, Amelia, *L'accusa di provincialismo turba troppo gli italiani*, (1967), p. 79-80.

ROSSELLI, Amelia, *Amore e nostalgia del mondo contadino*, (1968), p. 130-133.

ROSSELLI, Amelia, *Scrittore di nascosto*, (1969), p. 203-204.

ROSSELLI, Amelia, *Per Sandro Penna*, (1970), p. 93-96.

ROSSELLI, Amelia, « *Metropolis* » di Porta (1971), p. 97-98.

ROSSELLI, Amelia, *Wirrwar* (1973), p. 99-100.

ROSSELLI, Amelia, *Sotto l'ala di Eliot*, (1976), p. 165-166.

ROSSELLI, Amelia, *Emily scrive al mondo* (1976), p. 163-164.

ROSSELLI, Amelia, *Joyce giovane poeta musicale*, (1978), p. 173-174.

ROSSELLI, Amelia, *Una recita all'aperto di Virginia Woolf*, (1978), p. 225-226.

ROSSELLI, Amelia, *Istinto di morte e istinto di piacere in Silvia Plath* (1980), p. 175-180.

ROSSELLI, Amelia, *Incontro di poesia a Roma*, (1981), p. 259-262.

ROSSELLI, Amelia, *Intervista su Roma*, (1981), p. 259-262.

ROSSELLI, Amelia, *Interventi in margine alla poesia*, dans *L'opera poetica*, notamment :

ROSSELLI, Amelia, *Per Bernhard*, (1953).

ROSSELLI, Amelia, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica* (1988).

ROSSELLI, Amelia, *Spazi Metrici* (1962), dans *L'opera poetica*, Milano Mondadori, 2014.

Correspondances

ROSSELLI, Amelia, « Lettera a Franco Fortini» del 17 aprile 1979 in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 39-41

ROSSELLI, Amelia, « Lettere a Luce d'Eramo » (a cura di) Caterina Venturini, *Avanguardia*, rivista di letteratura contemporanea, n° 38, anno 13, ed. Pagine, Roma, 2008, p. 19-29.

ROSSELLI, Amelia, *Due parole per chiederti notizie*, lettere inedite a David Tudor, Roberto Gigliucci (éd.) intr. d'Emmanuela Tandello, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2015.

ROSSELLI, Amelia, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, (éd.) Stefano Giovannuzzi, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 2008.

ROSSELLI, Amelia, « Una lettera a Pasolini », (a cura di) Stefano Giovannuzzi, in *Per Amelia Rosselli*, Caterina Verbaro (éd.), Soneria Mennelli, Rubbettino, 2008, p. 147-151.

ROSSELLI, Amelia, **SCOTELLARO**, Rocco, «Marion e Rocco. Un epistolario», in Franco Vitelli (éd.), *Lo straniero*, n°13-14, Roma, Contrasto due, 2001, p. 254-274.

Traductions

ROSSELLI, Amelia, “*Sleep*. Dieci poesie tradotte dall'autore”. *Nuovi Argomenti*, n°19, 1986, p. 20-23.

ROSSELLI, Amelia, *Impromptu*, traduit de l'italien par Jean Charles Vegliante, Ed. bilingue, Paris, Librairie la Tour de Babel, 1987.

ROSSELLI, Amelia, *Sonno-Sleep (1953-1966)*, traduzioni di A. Porta, opere di L. Tornabuoni, Rossi e Spera, Roma, 1989.

ROSSELLI, Amelia, “*Sleep*”, traduit par J.C. Vegliante, in *Do(k)s* n.1, été-automne, 1991.

ROSSELLI, Amelia, *Sleep. Poesie in inglese*, traduzione italiana e postfazione di E. Tandello, Garzanti, Milano, 1992.

ROSSELLI, Amelia, *War variations*, traduit de l'italien par Lucia Re et Paul Vangelisti, Sun & Moon, Los Angeles, 2002.

ROSSELLI, Amelia, *War variations*, traduit de l'italien par Lucia Re et Paul

Vangelisti, Købenavn & Los Angels, Green Integer, 2005.

ROSSELLI, Amelia, *The dragonfly. A Selection of Poems : 1953-1981*, traduit par Giuseppe Leporace et Deborah Woodard, Chelsea edition, 2009.

ROSSELLI, Amelia, *Variations de guerre*, traduit de l'italien par Marie Fabre, Paris, Ypsilon éditeur, 2012.

ROSSELLI, Amelia, *Locomotrix, Selected Poetry and Prose*, traduit par Jennifer Scappettone, Chicago-London. University of Chicago, 2012.

ROSSELLI, Amelia, « Une brève anthologie », in *Europe*, n. 996, traduit par Marie Fabre, avril 2012.

ROSSELLI, Amelia, *Document*, traduit de l'italien par Rodolphe Gauthier, Paris, La Barque, 2014.

ROSSELLI, Amelia, *La libellule*, traduit de l'italien par Marie Fabre, Paris, Ypsilon Éditeur, 2014.

ROSSELLI, Amelia, *Impromptu*, traduit de l'italien par J.C. Vegliante, en anglais par Gian Maria Annovi, Diana Thow, Toronto, Guernica éditions, 2014.

ROSSELLI, Amelia, *Hospital Series*, traduit de l'italien par Deborah Woodard, Roberta Antognini, Giuseppe Leporace, New York, New direction, 2015.

ROSSELLI, Amelia, *October Elizabethans*, traduit de l'anglais par Emmanuela Tandello, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 2015.

ROSSELLI, Amelia, *Hospital Series*, traduit de l'italien par Diana Thow, Otis Books, Seismicity Editions, 2017.

Articles et autres publications

AA.VV., « “Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo” Per Amelia Rosselli », (a cura di) Caterina Verbaro, Soveria Mannelli, Rubettino, 2008.

AA.VV., « Amelia Rosselli », *Nuovi Argomenti*, N° 74 aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 19-120.

AGOSTI, Stefano, « La competenza associativa di Amelia Rosselli », *Poesia Italiana Contemporanea*, Milano, Bompiani, 1978, p. 133-151.

ALEXANDRE-GARNER, Corinne et **KELLER-PRIVAT**, Isabelle, (éds.) *Migrations, exils, errances et écritures*, Paris, Presse universitaire de Paris Ouest,

2012.

- ALIGHIERI**, Dante, *Divina Commedia*, Umberto Bosco, Giovanni Reggio, (éds.), Firenze, Le Monnier, 2002.
- ANEDDA**, Antonella, « Tourmentée, échappée », in *Europe*, Revue littéraire mensuelle, 2012, p. 202-209.
- ANEDDA**, Antonella, « Saggio ottuso (Una lettura) » in *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 22-28.
- ANNOVI**, Gian Maria, « Un'avanguardia eccentrica », *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 56-65.
- ANOKHINA**, Olga (éd.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant-L'Harmattan, 2012.
- ARMENTO**, Francesca, *Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro*, Matera, Altrimedia, 2010.
- ARTAUD**, Antonin, *Sul suicidio e altre prose*, Pistoia, Via del vento edizioni, 2001.
- ATTANASIO**, Daniela « La casa di via del Corallo », *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 80-84.
- BALDACCI**, Alessandro, *Fra tragico e assurdo, Benn, Beckett et Celan nella poetica d'Amelia Rosselli*, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2006.
- BALDACCI**, Alessandro, *Amelia Rosselli*, Roma Bari, GLF Laterza, 2007.
- BALDACCI**, Alessandro, « Uno stratagemma per perdersi » in *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p.51-55.
- BALESTRINI**, Nanni, **GIULIANI**, Alfredo, (eds.), *Gruppo '63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002.
- BARBIERI**, Daniele, « Eredità e attualità di Amelia Rosselli », in *Quaderni del Novecento*, XVI, 2016, Pisa-Roma, Fabbrizio Serra editore, p. 7-12.
- BARILE**, Laura, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014.
- BARILE**, Laura, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pisa, Pacini editore, 2015.
- BARILE**, Laura, « Dieci Nonnulli », *Nuovi Argomenti*, n° 74 aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 73-79.
- BEAUD**, Michel, *L'art de la thèse*, Paris, La Découverte, 2006.
- BELO**, Ruy & **DE SENA**, Jorge, *Portugal futur*, Chauvigny, L'Escampette, 2015.

- BERARDINELLI**, Alfonso, « Amelia Rosselli, con maestà e furore », dans *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, (p. 169-181).
- BERNABO' BREA**, Luigi, *La Sicilia prima dei greci*, Milano, Il Saggiatore, 1958.
- BERRUTO**, Gaetano, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.
- BISANTI** Tatiana, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli*, Pisa, ETS, 2007.
- BLAKE**, Nancy (éd.), *Ezra Pound et l'imagisme, poèmes et documents*, édition bilingue, Montpellier, Université Paul Valery, 1979.
- BORIO**, Maria, préface à Amelia Rosselli, in *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile giugno, Milano, Mondadori, 2016.
- BORRELLI**, Francesca, « Partitura in versi », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale, Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (éd.), Novara, Interlinea, 2004, p. 305-309.
- BOULOUUMIÉ**, Arlette, (éd.), *Ecriture et maladie, "Du bon usage des maladies"*, Paris, Imago, 2003.
- BOURDREL**, Philippe, *La Cagoule, histoire d'une société secrète. Du Front populaire à la V^e République*, Paris, Albin Michel, 1992.
- BOURDREL**, Philippe, *Les Cagoulards dans la guerre*, Paris, Albin Michel, 2010.
- BRESCIANI**, Marco, **DILETTOSO**, Diego, « Carlo Rosselli et les cultures françaises des années trente. Entre socialisme, antifascisme et tyrannies », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2013/1 (n° 31).
- BUTCHER**, John, **MORONI**, Mario, (éds), « From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian Poetry in the Sixties and Seventies » in *Transference*, Leicester, Troubador, 2004.
- CALLONI**, Marina, *Amelia Pincherle Rosselli: Letteratura, Teatro, Vita Civile*, relazione presentata a Milano il 9 giugno 2015.
- CALLONI**, Marina, « *Questa che narro è la mia verità : la sola che conosco come tale* », *Amelia Rosselli dopo la morte dei figli* », convegno internationale, *Les Frères Rosselli: un sacrifice en héritage*, I.I.C, Paris, 6 juin, 2017.
- CALVINO**, Italo, « L'antilingua », *Il giorno*, 2 febbraio 1965, repris dans Italo Calvino, *Saggi, 1945-1985*, Vol. 1, Milano, Mondadori, p. 154-159.
- CALVINO**, Italo, « L'italiano, una lingua fra le altre lingue », *Rinascita* 30 gennaio

1965, repris dans Italo Calvino, *Saggi, 1945-1985*, Vol. 1, Milano, Mondadori, p. 146-153.

CALVINO, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980

CALVINO, Italo, *Saggi*, a cura di Mario Berenghi, Milano, Mondadori, 1995, Vol. 1.

CARBOGNIN, Francesco, *Le armoniose dissonanze, "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia de Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008.

CARLETTI, Elena, « Il chiarore che deforma-Processi deformanti nella poetica d'Amelia Rosselli », in *altrelettere*, 16.1.2015, DOI: 10.5903/al_uzh-27, consulté le 10, juillet, 2017.

CAROCCI, Giampiero, *Storia del fascismo*, Roma, Tascabili Economici, Newton, 1994.

CARPITA, Chiara, « Tre scritti e un acquerello per Ernst Bernhard », in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 129-135.

CARPITA, Chiara, « “At the 4 pts” Dialogo e conflitto con l'opera di T.S. Eliot nella poesia d'Amelia Rosselli», *per Leggere* n. 22, Lecce, Pensa MultiMedia editore, 2012.

CARPITA, Chiara, «Notizie sui testi, *Primi Scritti*», in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, Stefano Giovannuzzi (éd.), Emmanuela Tandello (intr.), Milano, Mondadori, 2012, p. 1379-1414.

CARPITA, Chiara, «Amelia Rosselli e il processo d'individuazione. Alcuni inediti», in *Allegoria*, n°68, luglio/dicembre 2013, Palermo, Palumbo editore, p. 146-175.

CARPITELLA, Diego, « Una spedizione etnologica in Lucania (30 settembre-31 ottobre) », *Società* 8,1952, p. 737- 739.

CARPITELLA, Diego, « L'exorcisme chorégrapho-musical du tarentisme », Appendice 3, in Ernesto de Martino, *La terre du remords*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966.

CASADEI, Alberto, « La cognizione di Amelia Rosselli : Per un'analisi delle “Variazioni belliche” », *Strumenti critici*, n. 3, Bologna, il Mulino, 2009, p. 354-388.

CASADEI, Alberto, « Poesia e inconscio biologico-cognitivo », in *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 39-44.

CASALINO, Leonardo, « Le rôle de la Mazzini Society dans l'émigration démocratique antifasciste italienne aux Etats-Unis, 1940-1943 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°60, 2000. Les États-Unis et les réfugies politiques européens : des années 1930 aux années 1950, sous la direction de Robert Frank, p. 16-22.

CATÀ, Cesare, « Il lapsus della critica italiana novecentesca: il caso letterario di A.Rosselli », in *Italianistica*, Rivista di letteratura italiana, XXXVIII, 1 (2009), p. 149-174.

CATALDI, Pietro, *Eugenio Montale: «Incontro»*, in «Allegoria», 26, IX, Palermo, Palumbo, 1997.

CECCUTTI, Cosimo, « Nello Rosselli fra Repubblicanesimo e Socialismo » in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini, (éds.) 'Non a Ustica sola...', atti del convegno *Nello Rosselli storico e antifascista*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, p. 73-79.

CHARUTY, Giordana, « Le moment néoréaliste de l'anthropologie démartinienne » *L'Homme*, Editions de l'EHESS, 2013/3 (n° 195-196), p. 247-281.

CHOUEN-OLIER, Chloé, « Laurent Mauvigner ou l'écriture blessée », *Elseneur*, n° 30, Presses Universitaires de Caen, Collection dirigée par Brigitte Diaz, 2015, p. 139-154.

CIUFFOLOTTI, Zeffiro (éd.), *I Rosselli. Epistolario familiare*, Milano, Mondadori, 1997.

CIUFFOLOTTI, Zeffiro, « Nello Rosselli: uno storico al confino (1927-1929) », in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini, (éds.) 'Non a Ustica sola...', atti del convegno Nello Rosselli storico e antifascista Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, p. 29-39.

ČOLIĆ, Velibor, *Manuel d'exil, comment réussir son exil en trente-cinq leçons*, Paris, Gallimard, 2016.

CONSOLO, Vincenzo, *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 199

CONTINI, Gianfranco, (éd.), *Poeti del Dolce Stil Novo*, Milano, Mondadori, [1991], 2001.

CONTINI, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

CORTELLESSA Andrea, « Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo », dans, *La*

fisica del senso. Saggi e interventi sui poeti italiani dal 1940 a oggi, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 317-339.

CORTELLESSA, Andrea (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007.

DARD, Olivier, *Dernières nouvelles de la Cagoule*, communication présentée au colloque international « *Les Frères Rosselli: un sacrifice en héritage* », I.I.C., Paris, 6 juin, 2017.

DE ANGELIS, Milo e **VICENTINI**, Isabella « Intervista su Roma » in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale, Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo, (éd.), Novara, Interlinea, 2004, p. 311-313.

DE MARCH, Silvia, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, introduzione di Andrea Zanzotto, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2006.

DE MARCH, Silvia, Stefano Giovannuzzi, « Cronologia », in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, Stefano Giovannuzzi (éd.), Emmanuela Tandello (intr.), Milano, Mondadori, 2012.

DE MARCH, Silvia, **VENTURINI**, Monica, (éds), *E' vostra la vita che ho perso, Conversazione e interviste (1964-1995)*, Firenze, Le Lettere, 2010.

DE MARTINO, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.

DE MARTINO, Ernesto, « Note lucane », *Società*, VI n. 4, 1950, p. 650-667.

DE MARTINO, Ernesto, « Note di viaggio », *Nuovi Argomenti*, n° 2, 1953, P. 47-79 ; traduction française de Giordana Charuty, Daniel Fabre et Carlo Severi, *Gradhiva*, 26, 1999, p. 53-67.

DE MARTINO, Ernesto, « Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano », *Nuovi Argomenti*, n. 12, gennaio-febbraio, 1955, p. 1-33.

DE MARTINO, Ernesto, « Crisi della presenza e reintegrazione religiosa », *Aut-Aut*, n° 31, 1956, P. 17-38.

DE MARTINO, Ernesto, *La Terra del Rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

DE MARTINO, Ernesto, « L'etnologo e il poeta », in Rocco Brienza (éd.), *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata Editrice, 1975.

DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento*

pagano al pianto di Maria, Torino, Einaudi, 1958 ; 2^e éd., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringheri, 1975.

DE MARTINO, Ernesto, « Apocalissi Culturali e apocalissi psycopatologiche », *Nuovi Argomenti*, n^{os}, 69-71, 1964, p. 105-141 ; traduction française de Giordana Charuty in Ernesto, De Martino, *La fin du monde, Essai sur les apocalypses culturelles*, traduit de l'italien et annoté, (sous la direction) de Giodana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio, Paris, EHESS, 2016.

DE MARTINO, Ernesto, *Italie du Sud et Magie*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Institut Sanophi-Synthélabo, 1999.

DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, édition posthume et introduction de Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977.

DE MARTINO, Ernesto, *La Terre du remords*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966 ; 2^e éd., Paris, Institut Sanophi-Synthélabo, 1999.

DE MARTINO, Ernesto, *Le monde magique*, Paris, Institut Sanophi-Synthélabo, 1999.

DE MARTINO, Ernesto, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959 ; rééd. 1993 et 1998. Nouvelle édition présentée par Fabio Dei e Antonio Fanelli, Roma, Donzelli, 2015.

DE MAURO, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963.

DECAUT, Maxime, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (éds.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 287-299.

DELEUZE, Gilles, **GUATTARI**, Felix, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DELFINI, Giovanna, « 1927 : Nello Rosselli e Ustica », in *Lettera del Centro Studi e Documentazione Isola di Ustica*, Anno XII, n.34-35, gennaio-agosto, 2011, p. 3-15.

DEVOTO Giorgio, **TANDELLO** Emmanuela, (éds.), *Trasparenze*, supplemento non periodico a *Quaderni di poesia*, n. 17-19, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003.

DI MARCO, Roberto, *Fughe*, Milano, Feltrinelli, 1966.

DI PALMO, Pasquale, « Nota al testo », in Antonin Artaud, *Sul suicidio e altre prose*, Pistoia, Via del vento edizioni, 2001, p. 27-29.

DI STEFANO, Paolo, «Amelia sulle palafitte», *la Repubblica*, 22 febbraio 1992.

DIDIER, Roberto, « Con maestà e con furore », in *Nuovi Argomenti*, n° 74 aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 29-33.

DILETTOSO, Diego, *Carlo Rosselli e i bars del quartiere di Montparnasse*, comunicazione al teatro Franco Parenti, Milano, 28 novembre 2011.

DUCHEMIN, Jacqueline, *Mythes grecs et sources orientales*, Paris, Le belles lettres, 1995.

ELIOT, Thomas Stearns, « Impersonal Theory of Poetry», in *Traditional and Individual Talent*, 1919.

ELIOT, Thomas Stearns, *Ash Wednesday*, New York, Knickerbocker Press, 1930.

ELIOT, Thomas Stearns, *The Wast Land and Others Poems*, London, Faber and Faber, 1940.

ELIOT, Thomas Stearns, *La Terre vaine*, édition bilingue, traduction de Pierre Leyris, Paris, coll. l'école des loisirs, Seuil, 1995.

ENCARNA ESTEBAN, Bernabé, «Amelia Rosselli, La complejidad de lo cotidiano», in *Estudios Románicos*, Volumen 24, 2015, p. 11-18.

ESCHILO, SOFOCLE ed EURIPIDE, *Il teatro greco - Tragedie*, a cura di Guido Paduano, Milano, BUR, 2006.

FABRE, Marie, « La Libellule, épreuve de liberté », in Amelia Rosselli, *La Libellule*, traduit de l'italien par Marie Fabre, Paris, Ypsilon Éditeur, 2014.

p. 61-66.

FABRE Marie, « “Andando a scuola”, une longue adolescence poétique » (postface) in Amelia Rosselli, *Le chinois à Rome, écrits français d'Amelia Rosselli*, Paris, Ypsilon édition, 2015.

FERRONI, Giulio, *L'esperienza letteraria in Italia*, Milano, Einaudi Scuola, 2006, voll. 3.

FIORI, Giuseppe, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Marion e Maria*, Torino, Einaudi, 1999.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des

sciences humaines», 1969.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993.

FRACASSA, Ugo, « L'oscuro specchio. Versi postremi di Amelia Rosselli », in Cortellessa Andrea (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007.

FRANCIS, Cécile W., « Entre exil et pratiques mémoriales chez Leila Sebbar. Une étude de *Mes Algéries en France* », in Corinne ALEXANDRE-GARNER et Isabelle KELLER-PRIVAT (éds) *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 79-100.

FUSCO, Florinda, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007.

FUSCO, Florinda, « Amelia Rosselli: oltre il verso », in Caterina Verbaro (éd.), «*Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo* » *Per Amelia Rosselli*», Atti del convegno Università della Calabria, 13 12 2016, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, (p. 77-86).

GHIDETTI E., **LUTI** G., *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

GINZBURG, Natalia, *Lessico famigliare*, Torino, Einaudi, 1963.

GIOVANNUZZI, Stefano, « 15 disegni e acquarelli di A.Rosselli » in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 127-128.

GIOVANNUZZI, Stefano, «Da “Variazioni belliche” a “Primi scritti”: dietro le quinte di Amelia Rosselli», in Caterina Verbaro (éd.), «*Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo* » *Per Amelia Rosselli*», Atti del convegno Università della Calabria, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, p. 15-32.

GIOVANNUZZI, Stefano, « Interventi in margine alla poesia », in *Amelia Rosselli, L'opera poetica*, Stefano Giovannuzzi (éd.), Emmanuela Tandello (intr.), Milano, Mondadori, 2012, p.1203-1260.

GIOVANNUZZI, Stefano, « Biografia e letteratura », in *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno 2016, p. 34-38.

GIOVANNUZZI, Stefano, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016.

GIOVENALE, Marco, « Dialoghi fra tre lingue nei testi d'Amelia Rosselli » in *il manifesto*, 17 mai 2012.

- GIUDICELLI**, Michelle, « Jorge de Sena, maître d’indiscipline », in Ruy Belo & Jorge de Sena, *Portugal futur*, L’Escampette, 2015.
- GIUDICI** Giovanni, « Per Amelia: l’ora infinita », in Amelia Rosselli, *Le poesie*, Emmanuela Tandello (éd.), Milano, Garzanti, 2004.
- GIULIANI**, Alfredo, (éd.), *I Novissimi : poesie per gli anni '60*, [1961], Torino, Einaudi, 2003.
- GLISSANT**, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GUGLIELMINI**, Giuseppe, *Panglosse*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- HASSOUN** Jacques, « Au commencement était l’exode » in (sous la direction de) Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat, *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p.19-28.
- HOBSBAWAN**, Eric, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Vintage, U.S., 1994.
- HOMÈRE**, *Odyssée*, avec préface de Paul Claudel, Edition de Jean Bérard, Paris, Gallimard, 1955.
- IACOPONE** da Todi, Lauda XCIII, *Donna de Paradiso o Pianto della Madonna*, in Giorgio Petrocchi, *La letteratura religiosa*, in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, (éds), *Storia della letteratura italiana*, Vol. I, Milano, Garzanti.
- INCALCATERA, MC-LOUGHLIN**, Laura (éd), « Spazio e spazialità poetica nella poesia italiana del Novecento », in *Tranference*, Leicester, Troubador, 2005.
- JÉRÉMIE**, *Lamentations*, élégie I^e, 1-2, traduction de la Société biblique française in *Ancien Testament*, traduction œcuménique de la Bible, édition intégrale, Paris, Les éditions du Cerf, Les Bergères et les Mages, [1975], 1984.
- JOYCE** James, *Musique de chambre, Poemes Penyeach, Ecce Puer*, traduit par Philippe BLANCHON, Toby GEMPERLE GILBERT, Toulon, La Nerthe, 2012.
- KELLER-PRIVAT**, Isabelle, « Sur la nef ouverte de l’exile : ébauche de conclusion », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (éds.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 325-340.
- KELLER-PRIVAT**, Isabelle, « “*Along tracks and lanes roads*” : errance et identité dans *So Many Ways to Begin* de Jon McGagor », in Corinne Alexandre-Garner et

Isabelle Keller-Privat (éds), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 139-155.

KERÉNI, KÁROLY, *Gli dei della Grecia*, traduzione di Vanda Tedeschi, Milano, Il Saggiatore Economici, 1994.

LA PENNA, Daniela, « La mente interlinguistica, Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli », dans Vincenzo Orioles, Furio Brugnolo, (éds.), *“Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Vol. II, *Plurilinguismo e letteratura*, Roma, Il Calamo, 2002, (p. 397-405).

LA PENNA, Daniela, *“La promessa di un semplice linguaggio”*, Roma, Carocci, 2013.

LABRIOLA, Gina, « Albino Pierro, le poète so(u)rcier » in Albino Pierro, *Métaponte*, Paris, Orphée/La Différence, 1996, p. 7-18.

LANGERANO, Maria Teresa, *Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro*, tesi di laurea, sous la direction de Anna Maria Andreoli, Université de la Basilicate, a.a. 2000/2001.

LAUSS, Jean Marie, « Nestor Ponce, *La palabra sin límites* », Amerika En ligne, 14 2016, mise en ligne le 15 juin 2016, consulté le 05 septembre 2017. URL : <http://amerika.revues.org/7170>, p.

LEMAIRE, Gérard-Georges, « La rupture imagiste », dans Nancy Blake (éd.), *Ezra Pound et l'imagisme, poèmes et documents*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1979.

LEROI-GOURHAN, André, *L'art pariétal, Langage de la préhistoire*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1992.

LEVI, Carlo, *Cristo si è fermato a Eboli*, Milano, Oscar Mondadori, 1968, (1979).

LEVI, Carlo, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1947.

LEVI, Carlo, *Bosco di Eva*, Roma, Carlo Mancosu Editore, 1993.

LO RUSSO, Rosaria, « Il canto della “Libellula” », in Caterina Verbaro (éd.), *«Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo” Per Amelia Rosselli»*, Atti del convegno Università della Calabria, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, p.

LORENZINI, Niva, **COLANGELO**, Stefano, *Poesia e storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

LUPERINI Romano, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*,

congresso dell’A.D.I., Lecce e Otranto 20/22 settembre, 1999.

LUPERINI, Romano, **CATALDI**, Pietro, **MARCHIANI**, Lidia, **TINACCI**, Valentina (éds.), *La scrittura e l’interpretazione*, vol. 1, tomo primo, Palermo, Palumbo, 2006.

MAINI, Valentina, « “Io sono grande e piccola insieme”: divenire Amelia Rosselli », *La Deleuziana- Rivista on line di filosofia*- IssN 2421-3098 N. 2/ 2015 - Alice e lo Specchio, p. 109-123.

MALAPARTE Curzio, *Technique du coup d’État*, traduit de l’italien par Juliette Bertrand, Paris, Grasset, 1931.

MANERA Manuela, « L’”ydioma tripharium” di Amelia Rosselli. Ricognizioni linguistiche », in *Lingua e Stile. Rivista di storia della lingua italiana*, XXXVIII, n. 2, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 233-267.

MARAINI Dacia, « Sola contro il mondo », *Paese Sera*, 2, luglio 1976.

MATRONOLA, Daniela, « Caught in translation », in *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 109-114.

MELILLI Massimiliano, « Nello Rosselli e Antonio Gramsci: giustizia, libertà e sogni al confino di Ustica » in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini, (éds.) ‘*Non a Ustica sola...*’, atti del convegno Nello Rosselli storico e antifascista Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, p. 99-102.

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 959-969 ; 1990, p. 993-1004.

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino Einaudi, 1993

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

MOE, Nelson, « At the Margins of Dominion: The poetry of Amelia Rosselli », in *Italica*, V, vol. 69, n. 2, 1992, p. 177-197.

MONDARDINI Silvia, « Amelia fu Marion: “I me you the others”. Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli », *Cahiers d’études italiennes*, n. 16, 2013, p. 281-302.

MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, Milano, Grandi Classici Oscar Mondadori, 1990.

MONTALE, Eugenio, *Os de seiche*, traduit par Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1966.

MONTALE, Eugenio *Les Occasions*, traduit par Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1966

MONTALE, Eugenio, *La Tourmente et autres poèmes*, traduit par Patrice Dyerval Angelini, Paris, Gallimard, 1966.

MONTALE, Eugenio, *Poèmes choisis, 1916-1980*, Préface de Gianfranco Contini, édition nouvelle de Patrice Dyerval Angelini, Gallimard, 1991.

MONTALE Eugenio, *Ossi di seppia*, Pietro Cataldi e Floriana d'Amely (éds), Milano, Mondadori, 2003.

MORAVIA, Alberto, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1965.

MORAVIA, Alberto, *Le conformiste*, traduit de l'italien par Claude Poncet, Paris, Flammarion, 1985.

MOSCARIELLO, Carmen, *Destini sincronici, Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro*, Napoli, Guida editori, 2015.

NENRS GAGO, Dora, « Exil et errance dans la poésie de Jorge de Sena: à la recherche du “Royaume de la liberté” », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (éds.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 173-180

NOUSS Alexis, « Expérience et écriture du post-exil », dans Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre*, Presse de l'Université Laval, 2003.

NSHIMIYIMANA, Eugène, « Stratégies d'énonciation du sujet migrant chez Fatou Diome », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (éds.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 117-126.

OLSON Charles, *Les poèmes de Maximus*, traduction, présentation d'Auxeméry, Toulon, éd. de la Nerthe, 2009.

PACELLA, Maria, « Poesia, identità e trilinguismo in Amelia Rosselli », in *REVISTA DE Italianística*, XIV, 2006.

PARA Jean-Baptiste, « Comme un soldat en guerre » in Amelia Rosselli, *Variations de guerre*, traduit de l'italien par Marie Fabre, Paris Ypsilon éditeur, 2012, p.7-12.

PARLANGELI, Oronzo, *La nuova questione della lingua*, saggi raccolti da Oronzo Parlangèli, Bari-Lecce, L'Orsa maggiore, 1969 ; *La nuova questione della lingua*,

saggi raccolti da Oronzo Parlangèli, Brescia, Paideia, [1971], 1979.

PASOLINI, Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

PASOLINI, Pier Paolo, «Notizia su Amelia Rosselli», in *Il Menabò*, n° 6, Torino, Einaudi, 1963, p. 66-69 ; repris dans Amelia Rosselli, *La libellula*, Milano, Serie Editoriale, 1996, p. 101-105.

PASOLINI, Pier Paolo, « Nuove questioni linguistiche », dans *Rinascita*, 1964, maintenant dans *Empirismo eretico* [1972], Milano, Garzanti, 1977, p. 5-24.

PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier, « Artaud : la peste » in (Sous la direction de) Bouloumié Arlette, *Ecriture et maladie, "Du bon usage des maladies"*, Paris, Imago, 2003.

PERILLI, Plinio, *Introduzione*, in Carlo Levi, *Bosco di Eva*, Roma, Carlo Mancosu Editore, 1993, p. 7-14.

PERILLI, Plinio, postface à Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Roma, Fondazione Piazzola, 1995.

PERILLI, Plinio, «L'ultima intervista», in *Poesia*, n. 93, 1996.

PESCE Uldorico, « La donna che vola », in Stefano Giovannuzzi (éd.), « Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca di un linguaggio universale », *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17, 1999.

PESCE, Uldorico, « Contadini del Sud » *Nuovi Argomenti*, n° 74 aprile-giugno, 2016, p. 116-120.

PETRIGNANI, Sandra, «Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco », in Amelia Rosselli, *Una Scrittura plurale...*

PETROCCHI, Giorgio, *La letteratura religiosa* in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, (éds), *Storia della Letteratura italiana*, Vol. I, Milano, Garzanti, 1965, p.687-725.

PICK Alice, « La langue fantasmée dans *L'empreinte de l'ange* et *Lignes de faille* de Nancy Huston », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (eds), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 127-133.

PIERRO, Albino, *Méタponte*, Paris, Orphée/La Différence, 1996

PISANELLI, Flaviano, « La frontière invisible : la poésie italienne de la migration entre diglossie et “dislocation”, identité(s) et dépossession », *Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, n° 13, Poètes italiens d'aujourd'hui, 2009, p. 1-13.

PLATH, Sylvia, *Le muse inquietanti e altre poesie*, a cura di Gabriella Morisco, traduzioni di Gabriella Morisco e Amelia Rosselli, Milano, Mondadori, 1985.

PONCE, Nestor, *La palabra sín límites*,

PRAMMER, Theresia, « Una rosa è una rosa non è una rosa: riscrivere Amelia Rosselli » in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 105-108.

PRINCIOTTA, Carmelo, «Amelia Rosselli e la genesi di “Impromptu”», *Poeti e Poesia*, n. 15, Roma, Pagine, 2008, p. 172-181.

RE, Lucia, « Amelia Rosselli: poesia e guerra » in *Carte Italiane*, vol. 3, 2007, p.70-104.

RELLA, Franco, *Dall'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2004.

RESTA, Roberta, « Resti del corpo, resti della scrittura: la poesia di Amelia Rosselli », in *grideldaonline*, portale di letteratura, Dipartimento di Filologia Classica E Italianistica Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, consulté le 24, avril, 2017.

<http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/la-poiesia-di-amelia-rosselli-resta.html>

RICHET, Isabelle, «Marion Cave Rosselli and the Transnational Women's Antifascist Networks» in *Journal of Womens History*, Vol.24, n.3, 2012, p.117-139.

RICHET, Isabelle, *Marion et Carlo Rosselli : le personnel, le politique et l'expérience de l'exil*, communication de la journée d'études du 6 juin 2017 à l'I. I. C. de Paris, « L'héritage politique des frères Rosselli ».

RIMBAUD, Arthur, « Lettre à Georges Izambard de mai 1871», in *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1975, p.133-144.

RIMBAUD, Arthur, « Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871) », in *Lettre du voyant*, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1975, p. 111-114.

RIMBAUD, Arthur, *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, Paris, Librairie Minard, 1975.

- ROSSELLI**, Amelia, *Anima. Dramma in tre atti*, Torino, Lattes, 1901. Nuova edizione, Roma, Salerno editrice, 1997.
- ROSSELLI**, Amelia, *Gente oscura*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903.
- ROSSELLI**, Amelia, *Toponino. Storia di un bambino*, Torino, Casa Editrice Nazionale, 1905.
- ROSSELLI**, Amelia, *El réfolo*, Milan, Treves, 1910 con 7 tavole. Édition française, *Le coup de vent*, adaptation de Mlle Darsenne, Paris, 1921.
- ROSSELLI**, Amelia, *Memorie*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- ROSSELLI**, Amelia, **SCOTELLARO**, Rocco, « Marion e Rocco. Un epistolario », (a cura di) Franco Vitelli, *Lo straniero*, 13/14 (2001), Roma, Contrasto due, 2001, 254-274.
- ROSSELLI**, Carlo, *Socialisme libéral*, traduit de l'italien par Stefan Priacel, Paris, Librairie Valois, 1930.
- ROSSELLI**, Carlo, *Fuga in quattro tempi*, in “Almanacco politico socialista”, Parigi, PSI, 1931.
- ROSSELLI**, Carlo, *Scritti politici e autobiografici*, Napoli, Polis, 1944, p. 76-89.
- ROSSELLI**, Carlo, *Socialismo liberale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009.
- ROSSELLI**, Nello, « Al confino », *Il Ponte*, 4, II, 1946, p. 291-302
- ROSSELLI**, Nello, *Pisacane nel Risorgimento italiano*, Torino, Einaudi, 1977.
- ROSSELLI**, Nello, *Saggi sul Risorgimento e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1980.
- ROVITO**, Sonia, « Amelia “sotto l'ala” straniera », in Caterina Verbaro (éd.), «*Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo*” Per Amelia Rosselli», Atti del convegno Università della Calabria, 13 12 2016, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, p. 57-69.
- SANGUINETI** Edoardo, *Wirrwarr*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- SCAPPETTONE**, Jennifer, « Clori a più voci. La performance della traduzione di “una stralunante morte” », in *Nuovi Argomenti*, n° 74 aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 92-102.
- SAWAS**, Stephan, « De Smirne à Chypre : Errance et mémoire chez SEFERIS », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (éds.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 117-126.
- SCIARRINO**, Emilio, *Le Laboratoire Poétique d'Amelia Rosselli : Genèse d'une poésie « entre les langues »*, mémoire M2, Recherche Italien, (sous la direction de

Jean Charles Vegliante), Paris III- Sorbonne Nouvelle, a.s, 2010-2011.

SCIARRINO, Emilio, « Les langues d'Amelia Rosselli », dans *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°3 : L'écrivain devant les langues, Dolménique Combe et Michel Murat (éds.), 2011.

SCIARRINO, Emilio, « Traduire à quatre mains : Le cas de Amelia Rosselli », *Transalpina*, 18, presse Universitaire de Caen, 2015, p. 79-91.

SCIARRINO, Emilio, *Poésies plurilingues en Italie*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2015.

SCIARRINO, Emilio, *Le Plurilinguisme en littérature, Le langues d'Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti et Patrizia Vicinelli*, thèse de doctorat (sous la direction de Jean-Charles Vegliante), Université Paris-III, 2015.

SCIARRINO, Emilio, « Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli » in *Quaderni del '900*, Eredità e attualità di Amelia Rosselli, (éds.) Magdalena Maria Kubas. Eugenio Murralli, Pisa-Roma, Fabbrizio Serra editore, p. XVI, 2016, p. 107-116.

SCIARRINO, Emilio, *Le Plurilinguisme en littérature. Le cas italien*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2016.

SCOTELLARO, Rocco, *Contadini del Sud*, (con prefazione di Manlio Rossi-Doria) Bari, Laterza, 1954.

SCOTELLARO, Rocco, *E'fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954.

SCOTELLARO, Rocco, *L'uva puttanella*, con prefazione di Carlo Levi, Bari, Laterza, 1955.

SCOTELLARO, Rocco, *L'uva puttanella, Contadini del Sud*, Prefazione di Carlo Levi (V-XIV), apparato critico (295-346), Bari, Laterza, [1964], 1983.

SCOTELLARO, Rocco, *Tutte le poesie, 1940-1953*, Milano, Mondadori, 2004.

SEBBAR Leïla, *Mes Algéries en France, Carnet de voyages*, Saint Pourcain-sur-Sioule, Bleu autour, 2004.

SERIANNI, Luca, **TRIFONE**, Pietro (éds.), *Storia della lingua italiana*, Vol. 3 : *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994.

SGAVICCHIA, Siriana, « Fotobiografia, Conversazione con Aldo Rosselli », in Andrea Cortellessa, (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. XIII-XXI.

- SGAVICCHIA**, Siriana, « La mistica della Poesia-Madre » in Andrea Cortellessa (éd.), *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 100-104.
- SICA**, Gabriella, « Due o tre cose “stappate” su Amelia », in *Nuovi Argomenti*, n° 74, aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p.85-91.
- SIMONETTI**, Gianluigi, *Dopo Montale, Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2002.
- SPAGNOLETTI**, Giacinto, « Intervista ad Amelia Rosselli », in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, (éd.) Francesca Caputo, Interlinea, Novara, 2004, p. 293-303.
- STEINER**, Georges, *Extraterritorialité : essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette, 2003.
- STAINO**, Isabella, *All’ascolto di Cristo si è fermato a Eboli, A l’écoute de Christ s’est arrêté à Eboli*, (éd. bilingue), Paris, Petite Galerie Librairie Italienne Tour de Babele, 2017.
- TANDELLO**, Emanuela, *Amelia Rosselli, La fanciulla e l’infinito*, Roma, Donzelli, 2007.
- TARTAKOWSKY**, Danielle, « 1936 : ce que le Front populaire a révolutionné », *Ouest-France*, 3 mai 2016.
- TERRACIANO**, Nicola, *Carlo Rosselli Liberalismo socialista e Socialismo liberale*, Agnone, Edizioni dell’Amicizia, 1980.
- TERRACIANO**, Nicola, *Rocco Scotellaro*, Agnone, Edizioni. dell’Amicizia, 1980.
- THIRRY**, Orphila, « *L’image de la maladie chez Baudelaire* », in (Sous la direction de) Bouloumié Arlette, *Ecriture et maladie, “Du bon usage des maladies”*, Paris, Imago, 2003.
- TRAMUTA**, Marie-José (éd.), *D’Italie en France. Poètes et passeurs*, Bern, Peter Lang, 2005.
- TRAMUTA**, Marie-José (éd.), *Passage de voix, passage de frontières*, Unicaen, MRS, 22 mai 2013.
- TRAMUTA**, Marie-José, in Préface à Nella Nobili, *Poèmes*, Paris, Cahier de l’Hôtel de Galliffet, 2017.
- TRANFAGLIA**, Nicola, *Il dialogo interrotto tra Nello e Carlo Rosselli De Gaulle e la Cagoule*, in Riccardo Albani, Massimo Caserta, Giovanna Delfini (éds.), 'Non a

Ustica sola...', atti del convegno *Nello Rosselli storico e antifascista*, Giornate di studio in occasione del centenario della nascita, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2002, p. 62-66.

VEGLIANTE, Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, [1991], 1996.

VEGLIANTE, Jean-Charles, *En langue étrange*, 2014, p.169-197.

VEGLIANTE, Jean-Charles, *Traduire, une pratique-théorie,...*

VEGLIANTE, Jean-Charles, « La Parigi di Amelia », in *Nuovi Argomenti*, n° 74, Milano Mondadori, aprile-giugno, 2016, p. 103-108.

VENTIMIGLIA, Sara, « Traduction, invention poétique, autolégitimation. Le cas d'Amelia Rosselli » *ESSE - Pour un espace des Sciences Sociales Européen*. Colloque: Champs littéraires nationaux et espace européen, Paris, 2007.

VENTURINI, Caterina, « Lettere a Luce d'Eramo "Non miro più allo scrivere ma invece al resistere». Sei lettere a Luce d'Eramo » , in *Avanguardia*, Rivista di letteratura contemporanea, n° 38, Roma, Pagine, 2008, p. 19-52.

VENTURINI, Caterina, « "A mother dead is any body dead " Madre e materno in Amelia Rosselli », in *Nuovi Argomenti*, n° 74 aprile-giugno, Milano, Mondadori, 2016, p. 45-50.

VENTURINI, Caterina, « Amelia Rosselli e la neoavanguardia italiana, nel segno di una lingua catatonica », in *Quaderni del Novecento*, XVI, 2016, Pisa-Roma, Fabbrizio Serra editore, p. 13-26.

VIAL, Éric, *La Cagoule a encore frappé!*, Paris, Larousse, 2010.

VITELLI, Franco, postface in Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie (1940-1953)*, Milano, Mondadori, 2004, p. 333-354.

VOCE, Lello, «Amelia Rosselli, rivoluzionaria della poesia», *l'Unità*, 10 02 2006.

WEINREICH, Ulriel, *Languages en contact. Findins and Problems*, New York, Pubblications of the Linguistic Circe of New York, 1, 1953.

WEINREICH, Uriel, *Lingue in contatto*, traduction de Giorgio Raimondo Cardona, revue par Vincenzo Orioles, Torino, Utet, 2008.

WEINRICH, Harald, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

ZANGHÌ, Sara, « Materne praterie », in *Il caffè illustrato*, numero monografico, n.

13/14, luglio-ottobre 2003, dir. da Walter Pedullà, *Incipit*, Roma.

ZORAT, Ambra, « Intorno a libertà e prigionia : alcune riflessioni su *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli » in *Ri.L.Un.E.*, n° 2, 2005, p. 1-11.

ZORAT, Ambra, *La Poésie féminine italienne des années soixante-dix à nos jours. Parcours d'analyse textuelle. (La poesia femminile italiana dagli anni sessanta a oggi. Percorsi di analisi testuale)*, tesi di dottorato in cotutela, sous la direction de Francois Livi et Cristina Benussi, Trieste-Paris IV, 2009.

ZORAT, Ambra, « L'exil de la langue. Le français et la culture française dans *Primi Scritti* d'Amelia Rosselli », in Elsa Chaarani Lesourd, Catherine Delesse, Laurance Denooz, (éds), *Passeurs de la culture et transferts culturels, Passeurs de la culture et transferts culturels*, éditions Université de Lorraine, 2012, p. 199-216.

INTERVIEWS RADIOPHONIQUES. RESSOURCES NUMÉRIQUES.

ANOKHINA, Olga, **DAVAILLE** Florence, **SANSON** Hervé, « Mythes et réalité de l'écriture. Les écrivains plurilingues et francophones savent-ils écrire ? », *Continents manuscrits*, [En ligne], 2 / 2014, p.1-9 - mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 09 février 2016.

URL : <http://coma.revues.org/296>.

ARPAIA Francesca, *Intrecci e conversari di musica e poesia. Trame e testi musicali fra i versi di Amelia Rosselli*, mis en ligne le 5 décembre 2008, consulté le 20 décembre, 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=pjj_LN7nDUk&feature=player_detailpage

BARBATI Claudio, **MINGOZZI** Gianfranco, **ROSSI** Annabella, *Lucania, documentario storico : Sud e Magia*, 1978. mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 20 janvier 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=sA9nNrfqog0>

BERGAMASCO, Sonia, *S.B. racconta Amelia Rosselli* - 23 Gennaio 2014, mis en ligne 7 juillet 2016, consulté le 11 janvier, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=3wxdbHmfyw>

BETTARINI, Mariella, *Intervista a Amelia Rosselli : 10 dicembre 1979*, consulté le 29 janvier 2008.

<http://vertigine.wordpress.com/category/amelia-rosselli/>.

BUFFONI, Franco, *Ezra Pound*, Wikiradio, publié le 30, janvier, 2014, consulté le 9, février 2016.

<http://www.youtube.com/watch?v=bQYl4owGbJc>

CARBONE, Mario, *D.A.R.C., Ricordo di Rocco Scotellaro, poeta lucano*, documentario, consulté le novembre 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=tburKXRw064>

CINAGLIA, Francesca, **LUZZI**, Gilda, *Cantata per Amelia*, Un recital per ricordare, Teatro Concordia, S. Benedetto del Tronto, 5-6, février, 2012, publié le 13, avril, 2012, consulté le 21, juin, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=XCTKhRCzHYY>

CORTELLESSA Andrea, *Amelia Rosselli raccontata da Andrea Cortellessa*, émission du 28 mars, 2013. Repertorio: - frammento dal poema Impromptu del 1981 - legge Amelia Rosselli. Frammenti di interviste ad Amelia Rosselli: - l'intervista "L'immagine del mondo fuori luogo " è stata trasmessa il 28 dicembre 1988 durante la trasmissione Il mondo dei poeti di Isabella Vincentini su RAI Radio Uno (Archivio RAI); - l'intervista " Paesaggio con figure. Testimoni ed interpreti del nostro tempo " di Michele Gulinucci; Gabriella Caramore intervista Amelia Rosselli, in onda il 25 ottobre 1992 su Radiotre (Archivio RAI). Consulté le 7, décembre, 2015.

[Wikiradiortsp://mm6.rai.it/radiofonia/radio3/napoli/wikiradio/2013/wikiradio2013_03_28.ra](http://mm6.rai.it/radiofonia/radio3/napoli/wikiradio/2013/wikiradio2013_03_28.ra) . et <http://www.radio.rai.it/podcast/A42591463.mp3>

CORTELLESSA, Andrea *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 11/02/2006, su Rai radio 3 Suite."Il male, la morte", consulté le 19, novembre, 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/Amelia-Rosselli_04_Con-l-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-11-2006.mp3,

www.radio.rai.it/radio3_suite

CORTELLESSA, Andrea, *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 06/02/2006, su Rai radio 3 Suite. “I libri, la poesia”. Voce ospite : Alfonso Belardinelli, consulté le 19 novembre 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/Amelia-Rosselli_01_Con-l-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-06-2006.mp3,

www.radio.rai.it/radio3_suite

CORTELLESSA, Andrea, *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 08/02/2006, su Rai radio 3 Suite.”Le lingue, la voce”. Ospite : Antonella Anedda, consulté le 19 novembre 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/Amelia-Rosselli_02_Con-l-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-08-2006.mp3,

www.radio.rai.it/radio3_suite

CORTELLESSA, Andrea, *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 09/02/2006, su Rai radio 3 Suite.”La musica, la metrica”. Ospiti : Stefano Giovannuzzi, Emmanuela Tandello, consulté le 19 novembre 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/Amelia-Rosselli_03_Con-l-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-09-2006.mp3,

www.radio.rai.it/radio3_suite

CORTELLESSA, Andrea, *Con l'ascia dietro le nostre spalle, dieci anni senza Amelia Rosselli*, di Andrea Cortellessa, in onda il 10/02/2006, su Rai radio 3 Suite.” La storia, la tragedia”. Ospiti : Lucia Re, Alessandro Baldacci, consulté le 19 novembre 2015.

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Italiana/Amelia-Rosselli/Amelia-Rosselli_03_Con-l-Ascia-Dietro-le-Spalle_February-10-2006.mp3

DE MARCH, Silvia, *Intervista su Amelia Rosselli*, 20 juillet 2013, consulté le 1 octobre 2015.

<http://www.eliopecora.it/intervista-su-amelia-rosselli>

DE ROUX, Domenique, (dir. des *Cahiers de l'Herne*), **SANAVIO**, Piero, « *Eugenio Montale* », Vidéo, réalisation Pierre André Boutang, une émission du Service du

Cinéma de la Télévision Française, RTF, 20 Juin, 1971.
<http://www.ina.fr/video/CPF86632055>

DECAUX, Alain, *La Grande Conspiration de la Cagoule*, émission du 16, avril, 197(8)6. Le dossier d'Alain Decaux, produit par Antenne 2, consulté le 9 novembre 2015.

<http://www.ina.fr/video/CPB86006785>.

FAVIER, Olivier, *La famille Rosselli : une autre Italie, entre politique, histoire et poésie, entretien avec Stella Savino*, consulté le 15 décembre 2015.

<http://www.dormirajamais.org/rosselli/>.

FOLETTA, Angelo, *Angelo Foletto racconta John Cage*, Wikiradio del 29-01-2013.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*. Michel Foucault parle de l'Archéologie du savoir au micro de France Culture, le 2 mai 1969, consulté le 7 mars 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=Msb5zb4BG-k>

FRABOTTA, Biancamaria, *Elogio del fuoco per Amelia Rosselli*, Terni Poesia, 3 avril 2013. Da « Quartetto per masse e voce sola », Biancamaria Frabotta legge l'elogio funebre di Amelia Rosselli, scomparsa giorno 11 febbraio 1996, consulté le 27 décembre 2015.

https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=xJnPQ0KDdHg

FRANZINELLI, Mimmo, *Carlo Rosselli da Barcellona, 1937. Oggi in Spagna, domani in Italia*. Mimmo Franzinelli racconta il discorso di Carlo Rosselli a Radio Barcellona, Wikiradio, video publié le 21, novembre, 2014. Consulté 7, mai, 2016.

<http://www.raiplayerradio.it/audio/2014/11/Il-discorso-di-Carlo-Rosselli-a-Radio-Barcellona-raccontato-da-Mimmo-Franzinelli-f5a4682e-9190-4d31-a131-d03034d5d695.html>

GAUTHIER, Rodolphe, *Amelia Rosselli : anthologie en ligne*, consulté le 6 octobre 2017.

<http://www.rodolphe-gauthier.com/amelia-rosselli-primi-scritti>

GAUTHIER, Rodolphe, *La Langue paternelle d'Amelia Rosselli (1930-1996)*, mis en ligne le 8 décembre 2015, consulté le 3 avril 2016.

<http://www.mediapart.fr/tools/print/596773>

GUILLARD, Amandine, « Resistencia y poesía en las cárceles argentinas (1976-1983) », Amerika [En ligne], 8 / 2013, mis en ligne le 21 juin 2013, consulté le 3 septembre, 2016.

URL : <http://amerika.revues.org/3904>; DOI : 10.4000/amerika.3904. (p.1-14).

GUY, Orianne, « L'Espace de l'exil dans *La sombra del jardín* de Cristiana Siscar », Amerika [en ligne] 9, 2013, mis en ligne le 20, décembre, 2013, consulté le 14, novembre, 2016.

URL : <http://amerika.revues.org/4464> ; DOI : 10.4000/amerika.4464, p. 1-14.

KAREL William, *La Cagoule, enquête sur une conspiration d'extrême droite*. Documentaire, diffusé sur Arte en 1999, mis en ligne le 7 juin 2013, consulté le 16 mai 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=A5J_4qtJ5s

La Ricerca archeologica Lezione 9, *Metodi di scavo. Lo scavo stratigrafico e il matrix di Harris. L'archeologia: il metodo stratigrafico*, consulté le 15 décembre 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=qC7YbEcBRsA>

LAUSS, Jean Marie, « Nestor Ponce, *La palabra sin límites* », Amerika En ligne, 14 2016, mise en ligne le 15 juin 2016, consulté le 05 septembre 2017.

URL : <http://amerika.revues.org/7170>

LEOGRANDE, Alessandro, *Rocco Scotellaro raccontato da Alessandro Leogrande*, in WIKIRADIO, 19 avril 2013, consulté le 9 novembre 2016.

<http://www.radio.rai.it/podcast/A42607795.mp3>

MILIUCCI, Fabrizio, « “Cosa ho voluto fare scrivendo poesie?” Autodeterminazione e assillo metrico in Amelia Rosselli», *Incontri*, Anno 30, 2015/Fascicolo 1/p. 13 22. Consulté le 20, juin 2017.

<http://www.rivista-incontri.nl>.

MORELLI, Emilia, *Il male di vivere di Amelia Rosselli*, RAI Radiofonia-radioscigno. Consulté le 18, novembre 2015.

<http://www.radio.rai.it/radioscigno di Emilia Morelli>.

PAOLI, Angèle, *Amelia Rosselli sur Terre de femmes*, consulté le 23 janvier 2016.

http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2008/10/posie-dun-jour.html

PESCE, Uldorico, *Contadini del Sud*, Centro mediterraneo delle arti, regia di Uldorico Pesce, 2008, consulté le 12, octobre, 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=7a_yWVkbFnFw

PISANELLI, Flaviano, “La frontière invisible: la poésie italienne de la migration entre diglossie et “dislocation”, identité(s) et dépossession”, *Italies*, [en ligne], 13 2009, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 15 janvier 2016.

URL: <http://italies.revues.org/2741>.

RAGOZZINO Marta, *Lucania '61*, in *Museo nazionale. Cento opere d'arte della storia nazionale*, consulté le 10 septembre 2017.

<http://www.museoradio3.rai.it>

<http://www.artibasilicata.beniculturali.it>

ROSSELLI, Amelia, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995* (Formafluens, n. 3, 2011, consulté le 4 juin 2016.

http://www.formafluens.net/formafluens.net_2011-03.pdf

SAVINO, Stella, **DEL BORGO**, Viviana, *Il caso Rosselli, un delitto di regime (Murder in Normandy)*, Italia, 2007. Data versione DVD : 20 feb. 2008 Durata : 52 minuti, consulté le 10 juin 2016.

https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ocsrYHWj940

SCERBO Anna Stella, *Rocco Scotellaro, il poeta contadino e l'incontro con Amelia Rosselli*, in Samgha, consulté le 17 mai 2017.

<http://www.samgha.me/2015>.

SCIARRINO, Emilio, “*Impromptu*, d'Amelia Rosselli”, mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 14 juin 2015.

<https://www.recoursaupoeme.fr/impromptu-damelia-rosselli/>

SCIARRINO Emilio, « Un "chaos linguistique" : les textes en français d'Amelia Rosselli (1930-1996) », *Continents manuscrits* [En ligne], 2/2014, p. 4, mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 14 juin 2015.

URL: <http://coma.revues.org/311>

SAUVAIRE Marion, « De l'exil à l'errance, la diversité des sujets migrants »,

Amerika, En ligne, 5/ 2011, mis en ligne le 20 décembre, consulté le 12 septembre 2016.

URL : <http://amerika.revues.org/2511>; DOI : 10.4000/amerika. 2511, (p. 2-13).

TERRACIANO, Nicola, *Amelia Pincherle Rosselli, Venezia, 1870 - Firenze, 1954*,

Nuovo monitore napoletano, mis en ligne le 17 juillet 2012, consulté le 15 mai 2016.

http://www.nuovomonitorenapoletano.it/index.php?option=com_content&view=artic le&id=821:amelia-pincherle-rosselli-venezia-1870-firenze-1954&catid=38:storia&Itemid=28,

TRUPPI, Sabatino, *Introduzione a Carlo Rosselli e al socialismo liberale*, consulté le 15 mai 2016.

<http://www.politicamagazine.info/Rubriche/PensatoriPolitici/IntroduzioneaCarloRosselliSocialismolibe/tabid/732/Default.aspx>, mai 2016..

VICENTINI Stefano, *Una vita sradicata : le fughe dal dolore di Amelia Rosselli*, consulté le 6 juin 2017.

Manuels.

BALDI-GIUSSO-RAZZETTI-ZACCARIA, *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo* Torino, Paravia, 2001.

BRIOSCHI-DI GIROLAMO, *Manuale di letteratura Italiana*, Torino, Bollati Boringheri, 1995.

CESARANI-DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1980.

CECCHI, Emilio, **SAPEGNO**, Natalino, (éds), *Storia della letteratura italiana*, Vol. I, Milano, Garzanti,

FERRONI, Giulio, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi Scuola, 1991.

LUPERINI-CATALDI-MARCHIANI-MARCHESE, (éds), *La scrittura e l'interpretazione*, ed. rossa, Palermo, Palumbo, 1998.

SEGRE-MARTIGNONI, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1991.

Dictionnaires

Aa.Vv., *Letteratura Italiana, Gli autori, Dizionario bio-bibliografico e Indici*, sotto la direzione A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991.

Dizionario critico della letteratura italiana, diretto da V. Branca, Torino, Einaudi, Utet, 1986.

Dizionario della letteratura italiana del Novecento, diretto da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992.

Encyclopedies

Istituto Encicopedico Italiano, *La Piccola Treccani*, 12 voll., Roma, 1995.

ANNEXES

[...] nous pouvons avancer plusieurs arguments, tous d'égale valeur, pour les souligner. On pourrait noter qu'une œuvre culturelle peut garder des traces d'états psychiques morbides mais que, dans sa valeur intrinsèque de *véritable œuvre de culture*, elle témoigne du *sain* plutôt que du *morbide* ; que certaines œuvres à *prétention culturelle* se réduisent à des états psychiques morbides sans pour autant que leurs auteurs soient des psychotiques car il peut s'agir de personnes [...], un peu excentriques ou, tout au plus, névrosées ; et enfin qu'il peut exister des œuvres hautement culturelles créées par des personnes qui ont connu un internement en clinique neuropsychiatrique ou dont la vie, très productive sur le plan culturel, s'est terminée par une psychose. Cependant, pour l'historien comme pour l'anthropologue qui s'attache à reconstruire la genèse et la structure des productions apocalyptiques actuelles, il ne s'agit pas d'énumérer des « ressemblances » ou des « différences » statiques, mais d'atteindre à chaque fois, par l'analyse, le point critique où les ressemblances risquent de devenir identité et où les différences ont été – ou n'ont pas été – maintenues de manière dramatique¹²⁴³...

Ernesto De Martino, *Apocalissi Culturali e apocalissi psicopatologiche*

¹²⁴³ Ernesto De Martino, « Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche », traduction française de Giordana Charuty in Ernesto De Martino, *La fin du monde, Essai sur les apocalypses culturelles*, traduit de l'italien et annoté, (sous la direction) de Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio, Paris, EHESS, 2016, p. 443-444.

Six Lettres d'Amelia Rosselli à Luce d'Eramo (1976-1980)¹²⁴⁴.

[Manuscrit, non daté, peut-être de 1976, avant le séjour d'Amelia Rosselli à Londres].

Cara Luce,

Il tuo biglietto mi ha fatto piacere - spesso intristisco perché m'immagino che nessuno sia solidale!

Le carte legali per il passaggio in Inghilterra sono quasi tutte pronte.

Può darsi che però tu mi trova [sic] ancora a Roma al tuo ritorno a maggio, ché l'appartamento qua vien disdetto per fine maggio, e l'altro a Londra sarà pronto non prima d'allora.

Sono felice anche di saperti ad Albenga che a giudicare dai quadri di Carlo Levi è bellissima.

Ti prego di non affannarti troppo dietro al lavoro, come se tu dovessi qualcosa a qualcuno! Sappiamo bene ambedue cosa vuol dire essere soffocati dagli altri – ed è meglio farsi aiutare o vivere di poco, che tenerci a mostrarc bravi a guadagnarci il pane... Si vendicano anche così –se ci caschiamo...

Vado con Dario a Orvieto per due giorni, lui dice per sputare sul Gruppo 63 (Cooperativa Scrittori) io per infischiamene. Qualcosa di buono c'è ovunque, secondo me, e i partiti presi in letteratura sono in parte uno sbaglio.

Ti auguro un buon riposo. L'invito a Londra nella seconda, ampia, camera, è sempre valido: c'è posto anche per 2 o 3 persone e v'è l'ascensore.

Spero di rivederti dunque, in ogni caso.

Da "Documento" ho tolto 5 poesie. Quando esce vedrai quali. Puoi pure trattenere l'originale: ne ho un'altra copia.

Moltissimi auguri sperando che tu mi mostri gli altri tuoi libri.

tua

Amelia

¹²⁴⁴ Ces lettres sont déposées dans l'archive du Novecento de l'Université *La Sapienza* de Rome, dans le Fond d'Eramo et elles ont été publiées par Caterina Venturini in *Avanguardia*, n° 38, anno 13, Roma, Pagine, 2008, p.19-29.

[Manuscrit]

28/01/77

Carissima Lucetta,
finalmente due righe con un nuovo indirizzo definitivo e cioè:
29 Falkland House
Marloes Road
London w8
(01/9371761)

Sarebbe nel rione di Kensington. Ho speso tutto quello che avevo nel decorare e ammobiliare questa veramente bella casa all'ultimo piano.

Ora mi sento un po' in colpa, vivendo di 1) affitto di metà dell'appartamento 2) prestito bancario in attesa dell'arrivo della mia pensione dall'Italia.

Lavoro non ve n'è meno che in Italia nel nostro campo. Dall'Italia ancor meno.

La città mi piace e spero di girare l'Inghilterra in una maniera o nell'altra: può darsi che riceverò anche degli aiuti per la disoccupazione e allora potrò osare tirare il fiato. Amicizie ben poche, quasi tutte italiane. Letture (hai letto magari in traduzione, "Harold's End" di E. M. Forster?) a palate, rileggendo parola per parola tutto Fitzgerald, che amo molto. Ed altri ancora, tanto per vedere se col tempo un ritorno (forse prosa) alla lingua inglese mi è possibile creativamente.

Momenti di paura più che di malinconia. Ho affittato il "salotto buono" con uso cucina prima ad un italiano di passaggio, ora ad un inglese (timido e simpatico) che lavora al "Times" e s'intendeva d'avanguardia letteraria!

Dallo spartire l'appartamento ricavo addirittura 180.000 al mese.

Ma diventerò come gli inglesi, che parlano sempre di soldi – se non sto attenta. Di film inglesi belli solo "Sebastiane" (ottimo davvero) e moltissimo splendidamente recitato in teatro.

Ho letto a fondo Pintor, ed ora Tom Stoppard (teatro dell'assurdo in chiave umoristica).

Ho poche notizie da Roma. Elio Pecora scrive, gli altri avranno subito perso contatto, tanto è drastico il comprare una casa a Londra, non prevedendo entrate sufficienti per

allegri viaggi di visita a Roma!

Ma il coraggio non deve mancarmi; credo che ne sia valso la pena e l'esperienza del trasloco così totale è stata assai rivitalizzante.

Se hai tempo scrivimi di te e degli amici.

Sperandoti in buona forma un abbraccio.

Amelia

[Manuscrit]

27 th febbraio
29 Falkland House
Marloes Road
London w 8

Cara Lucetta,

ti rispondo in tutta franchezza per quanto riguarda l'antologia di poesia femminile (Guanda).

Io dal '73 non scrivo più per via dei gravi disturbi avuti (e tuttora presenti) con la CIA, di cui ti parlavo a Perugia.

Te ne riparla purtropo per spiegarti che sono all'ospedale (un neurologo mi protegge come può) che ho scribacchiato soltanto dal '73 in poi. Ho buttato quasi tutto – soltanto forse posso scavare un 4-5 poesie di medio valore dai fogli rimasti ("da vedere").

Nulla all'altezza dei tre libri – materiale che considero (e lo è) scartato.

Appena a casa dopo l'ospedale (e civorranno due settimane ancora come minimo) darò un[']occhiata a questo "materiale" per farti sapere se v'è qualcosa di salvabile.

Non miro più allo scrivere ma invece al resistere [a] questi tormentatori e torturatori, e in qualche ancora impensata maniera – sbarazzandomene.

Non ho altra ambizione e lo sfinimento psicologico è alle porte, se non già là. Non ho scritto agli amici perché è una storia o faccenda sgradevole per tutti.

Ma in Inghilterra nemmeno pare che possano difendermi. Mi proteggo come posso in ospedale dove la CIA non osa fare nulla di grave, ma dove accumulo tristezze e senso di fallimento.

Faccio male a scoraggiarmi? Non lo so ma sono tre anni che mi tormentano e io oramai no credo a più niente, se nessuno mi può o vuol difendere.

Ti scriverò più tardi di altre questioni meno tristi, e se possibile, avvertendo che si tratta di poesie scartate, pescherò un 4-5 poesie per l'antologia.

Per essere molto più franca ancora, ti dirò che preferirei che tu scegliessi tra le poesie edite, salvo se vuoi un livello più basso benché "inedito". Non desidero scrivere per parecchio tempo ancora e sto riassimilando l'inglese nel caso tentassi prosa in inglese tra qualche anno.

Per ora debbo pensare alla pelle, a non subire un collasso, e via dicendo. Spero di poterti scrivere con maggiore ottimismo tra un mese circa.

Tua Amelia

[Manuscrit, enveloppe avec timbre 1977]

25 marzo
29 Falkland House
Marloes Road
London w 8

Cara Lucetta,

Non spedii la prima lettera perché mi vergognavo delle lamentele ivi incluse.

Ora sono uscita dall'ospedale ma ho avuto lì un piccolo collasso e torno a casa piena di incertezze.

Il miracolo è che le noie gravi da parte della CIA sono andate scomparendo e che da qualche giorno sono divenute inesistenti. Faccio fatica a riadattarmi a uno stato normale; quasi non ricordo quelle gravi noie ma vedo che il trovare un ritmo nello stato di normalità non è per niente facile – anzi è difficilissimo.

Sconsiglio di nuovo l'uso dei miei inediti, e vedo che non soltanto non ne ho appena

presentabili, ma che non voglio darne. Debbo fare riposare quella cartella d'inediti (cioè di poesie o mezze poesie scartate) finché questa mia crisi passa. "Documento" realmente include il meglio di me da 10 anni e non sento di avere qualcosa da dare oltre qust'ultomo libro e misento spremuta del tutto e non ho nulla da aggiungere.

Vado cercando qualcosa di positivo in me da qualche tempo. Per ora è tutto un gran "no", e un moto disperato ricercare qualche "sì" [sic] da parte mia alla vita.

Credo d'avere avuto uno "shock" tale questi ultimi tre anni dagli avvenimenti connessi alla CIA (vere e proprie torture) da avere bisogno di assoluta pace per un bel po'.

Aggiungo che il tuo libro l'avevo letto a Roma, e anche commentato. Cioè ne abbiamo parlato insieme. Per favore fammi avere il nuovo libro appena esce. Le tue notizie almeno sono confortanti. Ti saluto con molto affetto.

Amelia

[manuscrit]

20/05/77
Londra

Carissima Lucetta,

è molto tempo che non ti scrivo e nel frattempo molto qui è cambiato. Prima di tutto tra l'avvento di Carter al potere, una denuncia del Servizio Segreto Inglese alla Commissione dei Diritti dell'Uomo all'ONU, e la mia più che altro tattica entrata in ospedale – i tormenti della CIA sono cessati circa due mesi fa, quando erano al massimo.

Posso parlare di sollievo, ma è un sollievo amaro. I due mesi in ospedale sono stati una vera e propria perdita di tempo, e ansiosi. Lo "shock" morale di tre anni di violenti [sic] assurdità è venuto fuori dopo.

Ma la cosa è superata e tanto vale non parlarne più. L'amaro in bocca rimarrà. I

danni al fisico non sono gravi, salvo se salta fuori qualcosa più tardi.

Sarò a Roma tra il 5 e il 12 giugno per il Premio "Indizi" (500.000 lire) che mi è stato attribuito. Mi ospiteranno Elio e Glauco, per fortuna. Andata e ritorno con biglietto "charter" a metà prezzo, sono settanta sterline, cioè 110.000 lire.

Mi dici che conti di scrivere un saggio su "Documento". Vuoi che ne parliamo insieme, o preferisci un giudizio assolutamente autonomo? Avrei molto da commentare – è il libro tecnicamente più "conscio" che abbia scritto. Comunque conto di telefonarti e spero, di vederti in giugno.

Vorrei consigliarti di leggere (credono siano ambedue tradotti) "Il Principe Nero" della brava Iris Murdoch, e "Fine della strada" di John Barth, che è americano.

Dovrò, non trovando lavoro con giornali italiani, e nemmeno in Inghilterra trovandone presso editorie o semplicemente insegnando l'italiano o facendo l'interprete, lavorare come assistente in una "cafeteria". Questo per 3-4 ore al giorno, decentemente retribuita. Questo al mio ritorno da Roma, salvo se qualcosa di "intellettuale" salta fuori prima. Ma se reggo il lavoro manuale forse lo preferisco. Non ho illusioni di potere in campo giornalistico.

Parleremo più a lungo spero e nel frattempo ti saluto e abbraccio.

Amelia.

[tapuscrit et enveloppe]

9 febbraio 1980
Via del Corallo, 25
00186 Roma
(tel: 6562040)

Cara Lucia,

la tua lettera mi è stata recapitata assai velocemente, e ti spedisco subito una copia della poesia inedita che mi chiedi da tanto tempo. Poi telefonerò tra poco per dare la poesia (scritta però nel 1976 - di cose recentissime non ho nulla, ed ho pubblicato

poco ultimamente). Si tratta di una poesia scartata da “Documento” (1966-1973) che uscì nel 1976, come credo tu sappia.

È di 19 righe, in pseudo verso libero, mantenendo un retrofondo metrico regolare, sottostante. In realtà credo di avere circa 60 poesie inedite da quel terzo libro, ma prima d’ora non mi sentivo di pubblicarle, ritenendole molto incerte quanto a valore, rispetto al terzo libro “Documento”. Ora le sto un poco rivalutando.

Mi fa contentissima saperti con borsa di studio e premio in Germania (complimenti!) e ho seguito il premio Viareggio del tuo testo così attentamente letto quando ci conoscemmo. Spero che a Berlino tu stia bene: la tua lettera pare allegra abbastanza.

Di me ti posso soltanto dire che la nuova casetta a due passi di Piazza Navona, ma bene nascosta pittosto dietro alla chiesa Nuova, in vicoli antichi, tra gente gentilissima (popolani e qualche straniero quieto), mi da [sic] grandi soddisfazioni, anche se piccola (50 metri quadri). È a un quinto piano con ascensore e quando un giorno tu ritornerai a Roma proprio vorrei che tu venissi a trovarmi. Ho noia ancora con la CIA purtroppo, ma ho contattato prima Ingrao, poi Pertini, poi un suo amico ex partigiano del Consiglio della Magistratura, poi di nuovo Giovanni Berlinguer, con nuova documentazione – e fra pochi giorni rivedrò Terracini, per vedere di sbarazzarmene. Si tratta di un “gruppo” pericoloso, ma in via di controllo, spero, e sono in parte difesa dai nuovi Servizi Segreti riformati. Per ora è tutto un gran parlare di vuoti e di pieni, ma v’è qualche segno di alleggerimento.

Quanto a leggere, leggo più che altro qualche giornale, e vengo bloccata nella lettura e nella scrittura creativa. Però un lavoro sono riuscita a portare a termine: una introduzione di Lorenzo Calogero, poeta che forse tu conoscerai, morto nel 1961, di cui già due grossi finirono pubblicati dalla prima Lerici. L’introduzione serve per la seconda Lerici, ed includo estratti di lettere, oltre ad una sua raccolta inedita piuttosto interessante. Poi un paio di articoli, uno su Sylvia Plath, per Radio 3, che verrà ristampato su “Nuovo Argomenti” tra un tre mesi o quattro. Altro articololetto per “Rinascita”, su tre riviste letterarie nate nel 1979, molto lavoro per la redazione d’una nuova rivista denominata “Tabula” (sezione poesia).

Se hai qualche autore da segnalarmi, scrivi e fai scrivere a me: da 10 a 15 poesie, vorremmo, per non troppo antologizzare; la rivista accetta anche racconti, saggi ecc. Ti farò sapere altro più tardi ora che ho il tuo indirizzo. Nel frattempo ti spedisco di

Elio Pecora: Via Lucchesi, 26 (tel: 6796469) Roma, l'indirizzo.

Affettuosamente Amelia [scritto a penna]

P.S. Ho telefonato proprio ora a Gabriella Sobrino che ha insistito che dessi altre due poesie, una un po' lunga, di 36 righe, l'altra ben più breve e d'altro genere. Dalle note noterai un salto di genere (visto che la terza poesia è del 1972), ma si tratta sempre di cosiddetti "scartati" da "Documento". La prima poesia anche se lunga, ha contesto femminista (e tratta di guerra), la terza ha tematica apparentemente infantile, ma vorrebbe riallacciarsi alla semplicità di Lorca, per esempio. Vedi tu...

PHOTOGRAPHIES

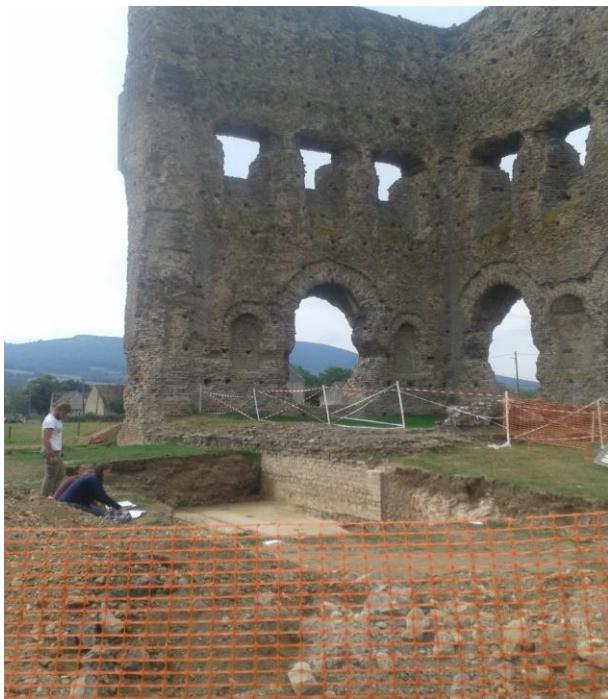


Photo n. 1

Autun, Bourgogne-Franche-Comté. Le temple dit de « Janus », I

siècle après J.-C.

Août 2017. Fouilles effectuées avec la méthode stratigraphique par les chercheurs de l'Université « Jean Jaurès » de Toulouse, en partenariat avec l'Université de Montpellier. Département d'archéologie.



Photo n. 2.

Amelia Pincherle Moravia.



Photo n. 3.

Carlo Rosselli, *Socialisme libéral*, traduit de l'italien par Stefan Priacel, Paris, Librairie Valois, 1930. Exemplaire déposé à la BU, droit, lettres dell'Université de Caen-Normandie.

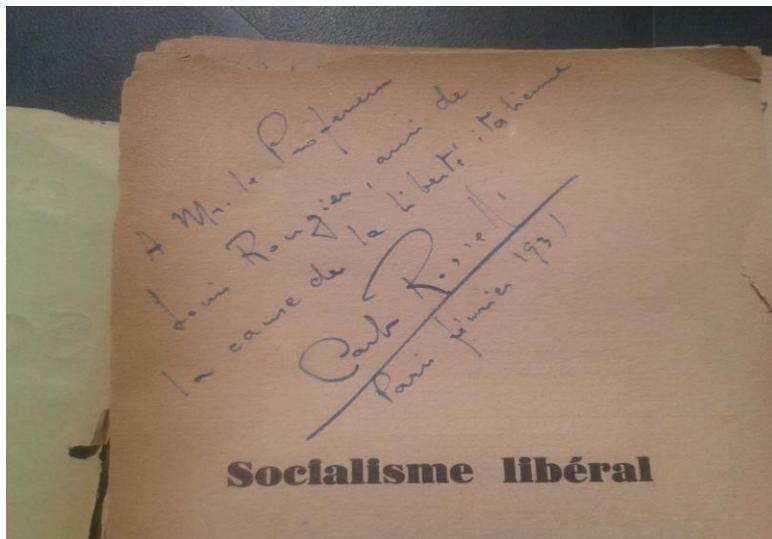
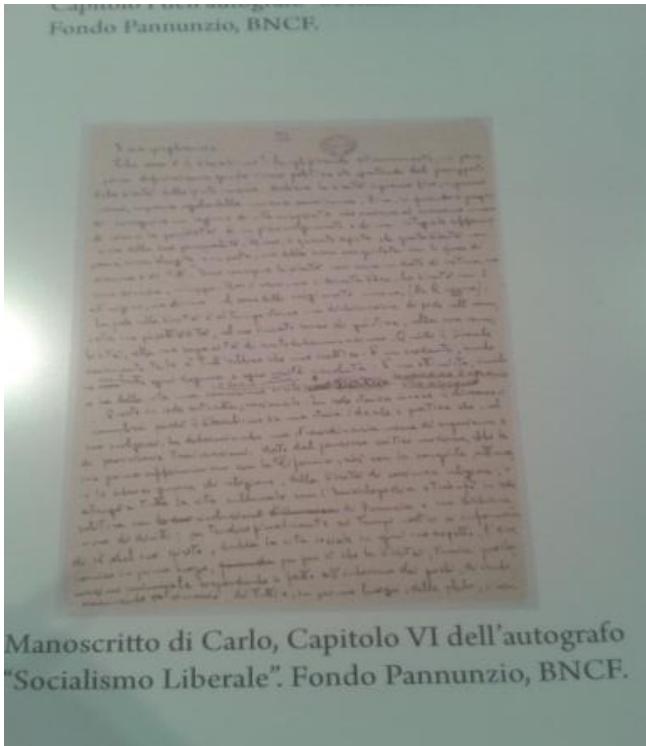


Photo n. 4.

Dédicace autographe de Carlo Rosselli :

A Mr le Professeur Louis Rougier, ami de la cause de la liberté italienne.
Carlo Rosselli, Paris, janvier 1931.



Manoscritto di Carlo, Capitolo VI dell'autografo "Socialismo Liberale". Fondo Pannunzio, BNCF.

Photo n. 5.
Manuscrit autographe de
Socialismo liberale.
 Fondo Pannunzio, BNCF.

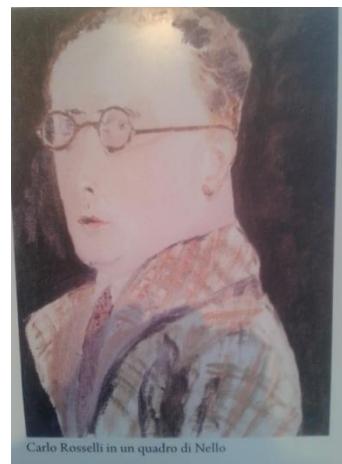


Photo n. 6.
Portrait de Carlo Rosseli, réalisé par son frère Nello.
 Fondo Pannunzio, BNCF.



Photo n. 7.
Carlo Rosselli et Marion Cave.
Bagnoles-de-l'Orne, 1937. Fondo
Pannunzio, BNCF.



Carlo e Nello a Bagnoles de l'Orne
nel giugno del 1937.
Fondo Pannunzio, BNCF.

Photo n. 8.
**Carlo et Nello Rosselli. Bagnoles-de-
l'Orne, juin 1937.** Fondo Pannunzio,
BNCF.



Photo n. 9.
Le symbole de Justice et Liberté.
Fondo Pannunzio, BNCF.



Photo n. 10.
Tessé-la-Madeleine (Normandie)
Hôtel Cordier.



Photo n. 11
Tessé-la-Madeleine (Normandie). Hôtel Cordier.



Photo n. 12.
Normandie.
Route départementale 335, entre Bagnoles-de-l'Orne et Couterne.
Monument aux frères Rosselli.



Photo n. 13.
Couterne (Normandie)

Inscription sur le monument aux frères Rosselli, œuvre du sculpteur Carlo Sergio Signori (1949).

CARLO ET NELLO ROSSELLI
TOMBÉS ICI POUR LA JUSTICE
ET LA LIBERTÉ
SOUS LE POIGNARD DE LA CAGOULE
PAR ORDRE
DU RÉGIME FASCISTE
ITALIEN
LE 9 JUIN 1937.



Photo n. 13.

Couterne, 9 juin 2017.
Des bouquets de fleurs des autorités italiennes, des représentants de la fondation Circolo Fratelli Rosselli de Florence et du maire de Bagnoles-de-l'Orne, aux pieds de la sculpture de Carlo Sergio Signori.



Photo n. 14

Carlo Levi, *Lucania '61. Telero* en cinq panneaux, 3,20 x18,50 m.
Matera, Museo Nazionale d'arte medievale e moderna di Palazzo Lanfranchi.



Photo n. 15

Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera*, Milano, il Saggiatore, 1969.
Image de couverture.



Photo n. 16.
Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano, 2012.
Photo de couverture du Meridiano Mondadori.

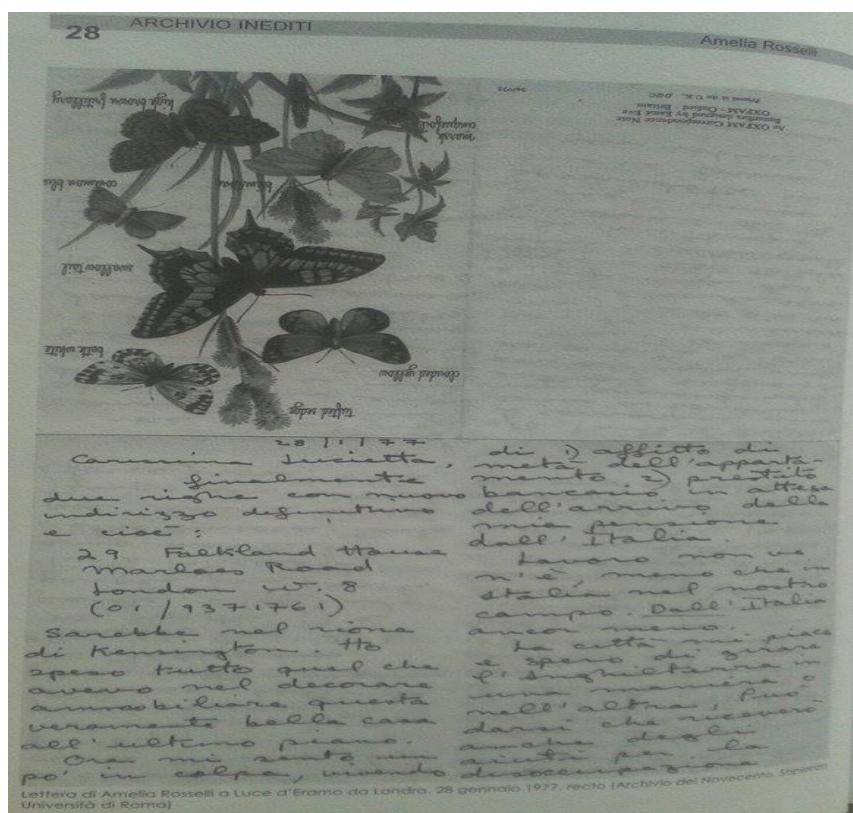


Photo n. 17.
Lettre d'Amelia Rosselli à Luce d'Eramo.
Envoyée de Londres, le 28 janvier 1977. Recto.
Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma.

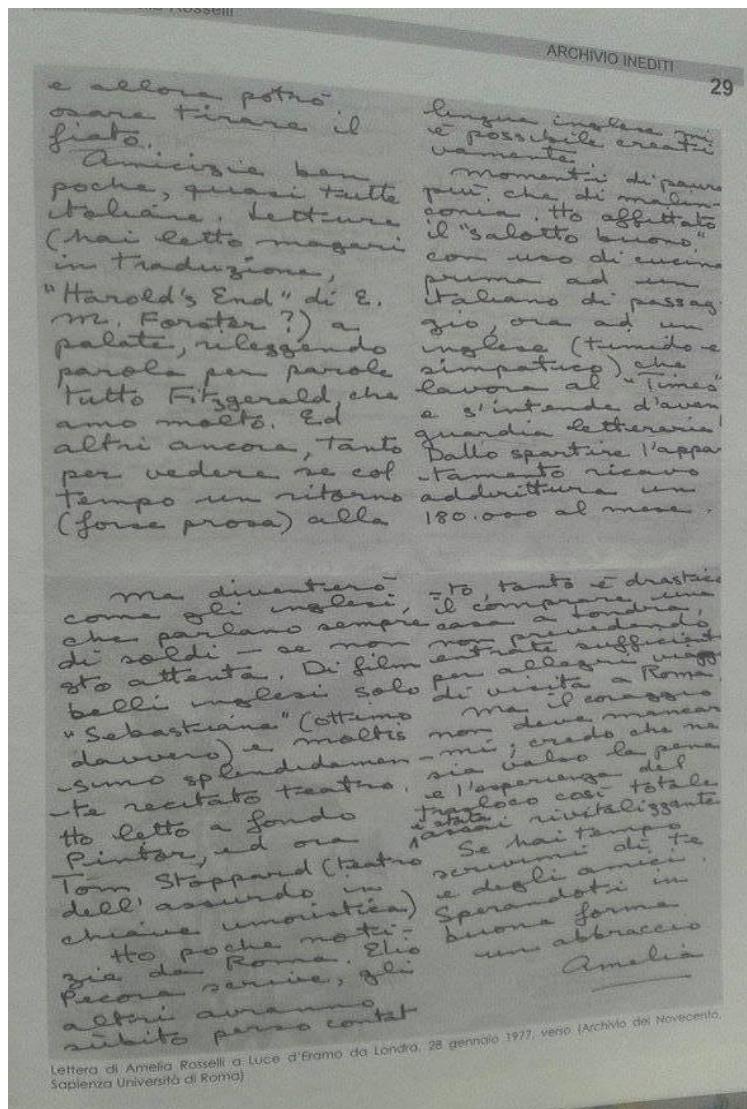
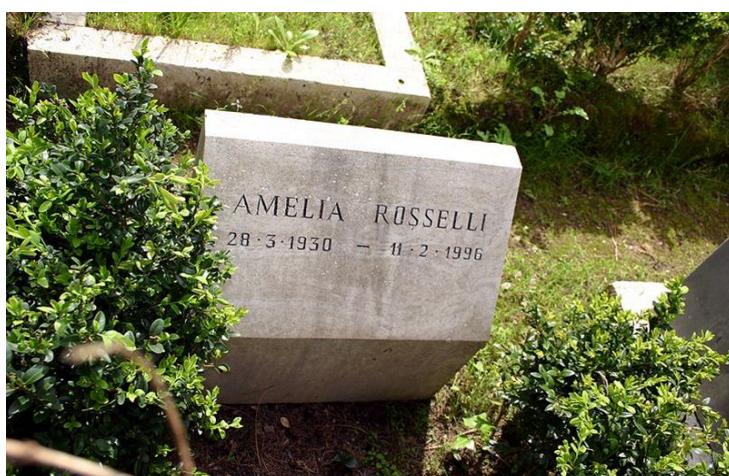


Photo n. 18.

Verso de la même lettre.



Rome, cimetière du Testaccio.

INDEX DES NOMS

- A**ldington, Richard, 164-165.
 Amendola, Giovanni, 46,50-51.
 Anedda, Antonella, 29, 230, 295, 303, 330, 334.
 Anfuso, Filippo, 72.
 Annovi, Gian Maria, 332.
 Antonioni, Michelangelo, 285.
 Armento, Francesca, 131, 139, 173.
 Artaud, Antonin, 205-206.
 Ascoli, Max, 78,92.
- B**ach, Johann Sebastian, 99.
 Bakounine, Mikhaïl 58.
 Baldacci, Alessandro, 120, 175, 234, 270, 287.
 Balestrini, Nanni, 284.
 Barclay Carter, Barbara, 53.
 Barile, Laura, 99.
 Bash, Victor, 55.
 Bassanesi, Giovanni, 60.
 Baudelaire, Charles, 27, 108, 178, 196, 199, 204, 212.
 Baudrillart, (cardinal) Alfred, 69.
 Bazlen, Roberto, 27, 115, 158.
 Beethoven, Ludwig, 67, 102.
 Bernhardt, Ernst, 27, 83, 115-116, 117, 118, 119, 149, 258, 274, 326, 328.
 Bertolucci, Antonio, 285.
 Binswanger, Ludwig, 196.
 Blum, Léon, 40,42, 63.
 Bordiga, Amadeo, 51.
 Borgese, Giuseppe Antonio, 91.
 Bouclé, Célestin, 55-56, 59.
 Boulez, Pierre, 98-99.
 Bouvier, Jean-Marie, 70-71.
 Breton, André, 68, 121, 196.
- C**age, John, 98, 100.
 Campana, Dino, 108, 186, 199, 239-240.
 Carpita, Chiara, 108, 116, 163, 180, 199, 248-250, 261, 267, 270, 272, 274.
 Caputo, Francesca 225.
 Carpitella, Diego, 118, 129, 130, 146, 161, 324.
- Carter, Jim, 86.
 Casadei, Alberto, 119, 214, 330.
 Catullus, Gaius Valerius, 150.
 Cavalcanti, Guido, 149, 272, 327.
 Cave, Ernest, 49.
 Cave, Marion, 33,40, 41, 48, 49-50, 51, 54, 64, 66, 71, 73, 91, 93-95, 102, 121, 140, 162, 258.
 César, Jules, 57.
 Chopin, Frédéric, 99.
 Ciano, Galeazzo, 25, 64, 72.
 Cicognani (le père), 69.
 Consolo, Vincenzo, 321, 334.
 Corre, Aristide, 42, 70
 Cortellessa Andrea, 294.
 Crawford, Virginia 53.
- D**'Eramo, Luce, 85, 86, 204, 299
 Dante, 27, 83, 84, 170, 178, 213, 239, 247, 270, 289, 325.
 Davico Bonino, Guido, 296.
 De Gaulle, Charles, 77.
 De March, Silvia, 60.
 De Martino, Ernesto, 129, 161, 166, 174, 177, 190, 195.
 De Sica, Vittorio, 94, 108.
 Deleuze, Guattari, 228, 322.
 Della Piccola, Luigi, 97.
 Deloncle, Eugène, 41, 70-71.
 Demeny, Paul, 218.
 Di Marco, Roberto, 291.
 Di Stefano, Paolo, 281.
 Dilettoso, Diego, 63.
 Donne, John, 27, 270, 272, 274.
 Doolittle, Hilda, 164.
 Dreyfus, Alfred, 56.
- E**liot, Thomas Sterne, 27, 144, 149, 150, 165, 178, 216, 246, 248
 Eluard, Paul, 68.
 Emanuele, Santo, 72.
 Empédocle, 30.
 Engels, Friedrich, 102.
 Éole, 39, 40.
 Euripide, 103, 172.

- F**abre, Marie, 84, 207, 217, 328.
 Farinata degli Uberti, 79.
 Farrachi, Armand, 228.
 Ferretti, Massimo, 159, 285.
 Filliol, Jean, 41, 64, 69, 71-72.
 Fiori, Giuseppe, 23.
 Flint, F.S., 164-165.
 Fortini, Franco, 303.
 Franco, Francisco, 41, 43, 63-64, 70.
 Friedmann, Frederick, 130.
- G**allinacci, Michele, 198
 García Lorca, Federico, 150
 Gauguin, Paul, 239
 Gauthier, Rodolphe, 99, 101, 331.
 Gide, André, 68.
 Ginzburg, Natalia, 68.
 Gioacchino (da Fiore), 137.
 Giovannuzzi, Stefano, 298.
 Giudici, Giovanni, 158, 207.
 Giuliani, Alfredo, 284, 287.
 Glissant, Édouard, 30, 221, 322.
 Gobetti, Piero, 48, 51, 159.
 Gramsci, Antonio, 51-52, 69.
 Guernut, Henry, 55.
 Guglielmini, Angelo, 293.
 Guglielmini, Giuseppe, 288, 293.
 Guttuso, Renato, 158, 285.
- H**alévy, Elie, 55-59, 68, 77.
 Herriot, Edouard, 55.
 Hésiode, 150.
 Hitler, Adolf, 43, 63, 94.
 Homère, 150.
 Horace, 150.
- I**acopone da Todi, 166, 173, 272, 325.
 Illyés, Gyula, 82.
- J**arry, Henri, 65.
 Jérémie (prophète), 142.
 Joxe, Françoise Hélène, 77.
 Joxe, Louis, 77.
 Joyce, James, 27, 102, 134, 149, 159, 165, 205, 218, 232, 247, 249-250,
324.
 Julliard (éditeur), 222, 296.
 Jung, 83.
- L**angevin, Paul, 55.
 Laterza, Vito, 130, 132.
 Lautréamont, 205.
 Le Brun, Albert, 42.
 Lee Frost, Robert, 80.
 Léon, Gabrielle, 68.
 Levi, Carlo, 124-127, 129, 133, 158-159, 178, 207, 285.
 Liparo, 39.
 Lo Russo, Rosaria, 244.
 Lucrèce, 150.
 Lussu, Emilio, 54.
- M**alaparte, Curzio, 71.
 Mallarmé, Stéphane 150.
 Mann, Thomas, 68.
 Martin, Félix, 41, 70.
 Marx, Karl, 102.
 Matisse, Henri, 68, 112.
 Matteotti, Giacomo, 46-47, 49, 50, 69.
 Maurras, Charles, 41.
 Mazzarone, Rocco, 160.
 Mengaldo, Pier-Vincenzo, 240, 285.
 Merini, Alda, 203.
 Minore, Renato, 126.
 Modigliani, Amedeo, 62.
 Montale, Eugenio, 186, 194, 238, 240, 243-244, 246, 247.
 Morante, Elsa, 157.
 Moravia, Alberto, 43-44, 157.
 Mussolini, Benito, 25, 41, 43, 47, 51, 53, 63-64, 68-69, 70, 94.
- N**adeau, Maurice, 296
 Natalia Ginzburg
 Navachine, Dimitri, 70-71
 Navale, Roberto, 71, 95
 Nitti, Fausto,
 Nitti, Francesco Saverio, 54, 60, 66
 Nobili, Nella, 33.

Olivetti, Adriano, 51, 178
Olson, Charles, 228, 254, 264
Orvieto, Laura, 45

Pacelli (cardinal), 69.
Pagliarani, Elio, 285, 287.
Pankhurst, Sylvia, 53.
Parri, Ferruccio, 51.
Pasolini, Pier Paolo, 24, 80-81, 100, 119, 133, 159-160, 225, 285, 287, 293, 296, 299.
Pasternak, Boris, 82.
Peck, George, 130.
Penna, Sandro, 239, 291.
Perilli, Plinio, 212, 284.
Pertini, Sandro, 51.
Pesce, Uldorico, 243.
Picasso, Pablo, 62, 68.
Pincherle Moravia, Amelia, 27, 43, 44, 45, 50, 60, 61, 76, 79, 83, 91, 93, 101, 112, 157, 196.
Pincherle, Gabriele, 44.
Pincherle-Capon (famille), 44, 54.
Pisacane, Carlo, 44, 132, 133.
Plath, Sylvia, 140.
Porta, Antonio, 159.
Pound, Ezra, 159, 163, 164, 165, 180, 216, 288, 294.
Powell, Elsie, 80.
Proudhon, Pierre-Joseph 58.

Raboni, Giovanni, 163, 297.
Rawls, John, 57.
Re, Lucia, 332.
Rilke, Rainer Maria, 150
Rimbaud, Arthur, 27, 102, 108, 144, 150, 196, 205, 210, 218, 239.
Roatta, Mario, 63, 72.
Rosenwald (famille), 92.
Rossanda, Rossana, 140.
Rosselli, Aldo (fils de Nello), 23, 24, 78, 79, 102.
Rosselli, Aldo (frère de Carlo et Nello), 44.

Rosselli, Carlo, 24-25, 32-34, 41-42, 44, 46, 48-51, 54, 55-60, 62-65, 68, 71, 94, 101-102, 132, 138, 157, 162, 170, 200, 206, 244, 304.
Rosselli, Joe, 94.
Rosselli, John, 43-44, 96, 165.
Rosselli, Sabatino (Nello), 25, 32-34, 42, 44, 46, 47, 48, 51, 65, 79, 94, 101, 132, 157, 206, 304.
Rosselli, Silvia, 26, 62.
Rosselli-Nathan (famille), 43.
Rossellini, Roberto, 94, 108.
Rossi, Ernesto, 50.
Rossi-Doria, Manlio, 123, 125, 129, 159, 160.

Salazar (de Oliveira), António 63.
Salomone-Marino, Salvatore, 173.
Salvemini Gaetano, 47, 49, 50, 71, 79, 92, 94, 159.
Sanguineti, Edoardo, 159, 285, 293, 294, 331.
Savino, Stella, 23.
Savonarola, Girolamo, 137.
Scappettone, Jennifer, 289, 332.
Sciarrino, Emilio, 112, 120, 206, 212, 222, 265, 268, 325, 329, 331.
Scotellaro, Rocco, 24, 27, 29, 31, 34-35, 96, 102, 112, 121-123, 125-126, 142, 144-146, 147, 150-152, 158, 160, 162-163, 165, 168, 170-171, 173, 178, 184-185, 188, 189-190, 193-194, 196-197, 205, 227, 285, 291, 322, 326.
Segre, Dino, 62.
Shakespeare, William, 27, 96, 198, 261, 281.
Shoeber, Aurelia, 140.
Simonetti, Gianluigi, 238
Steiner, George, 329.
Stockhausen, Karlheinz, 98.
Stuart Mill, John, 46.
Sturzo, Luigi, 53.

Tartakowsky, Danielle, 42.
Théocrite, 150.
Tobino, Mario, 207.
Togliatti, Palmiro, 137.
Torrès, Henry, 55.
Toscanini, Arturo, 79.
Toureaux, Laetitia, 70, 71.
Tramuta, Fortunato, 332.
Tramuta, Marie-José, 33, 171, 173, 185.
Tudor, David, 98.
Turati, Filippo, 40, 46, 51, 52.

Valois, Librairie éditions, 62.
Vegliante, Jean-Charles, 295, 331, 333.
Venturi, Lionello, 62, 66, 91, 92.
Venturini, Caterina, 330.
Venturoli, Marcello, 129.
Verlaine, Paul 150.
Vial, Éric, 69.
Vicinelli, Patrizia, 331.
Vitelli, Franco, 145.

Webern, Anton, 99.
Weinreich, Uriel, 229.
Whitman, Walt, 150.

PRÉHISTOIRE DE L'ÉCRITURE PLURILINGUE D'AMELIA ROSELLI DANS « *PRIMI SCRITTI* » (1952-1963). UNE ÉCRITURE BOULEVERSÉE.

Nous voulons démontrer l'importance du moment biographique et formatif d'Amelia Rosselli qui précède son écriture et le rôle de ses premiers écrits plurilingues qui représentent la préhistoire de sa trilogie italienne et d'autres œuvres de sa maturité littéraire. Pour ce faire, cette thèse étudie, dans ses deux premières parties, l'exil de la famille Rosselli, victime de la persécution politique pendant le *ventennio* fasciste et la proto-formation culturelle, franco-anglo-américaine, de la poésie, entre musique, littérature et politique. Nous dressons une synthèse de l'influence du néoréalisme du poète Rocco Scotellaro et de l'ethnologue Ernesto de Martino. Dans la troisième partie, cette étude analyse, dans une perspective intertextuelle, les *Primi Scritti* de 1952 à 1963 et décrit l'idiome de la poésie, caractérisé par l'alternance et le mélange, parfois dans le même texte, de l'italien, de l'anglais et du français. Parallèlement nous montrons comme le plurilinguisme d'Amelia Rosselli ne se limite pas à une simple triglossie. Son plurilinguisme englobe d'autres langues : le latin, l'italien et le français du moyen âge, l'anglais élisabéthain, la langue des analphabètes de la Basilicate, les formes populaires du Sud de l'Italie et de Rome. Nous soutenons l'importance des études anthropologiques et ethnomusicologiques qu'elle a suivies de 1952 à 1953 et nous montrons en quoi le livre-enquête *Contadini del Sud* du lucanien Rocco Scotellaro a été déterminant pour Amelia Rosselli, ainsi que d'autres textes, afin de décrire la richesse de sa préhistoire littéraire. Pendant l'analyse des textes des origines, nous dégageons la naissance de trois poétiques d'Amelia Rosselli, de l'espace, de l'éclipse du moi poétique et de la blessure qui se montrent interdépendantes, s'entrelacent et se développent au cours des années 60 et 70.

MOTS CLÉS : PLURILINGUISME, LITTÉRATURE ITALIENNE, POÉSIE, ETHNOMUSICOLOGIE, ETHNOGRAPHIE.
ABSTRACT

PREHISTORY OF AMELIA ROSELLI'S WRITING IN « *PRIMI SCRITTI* » (1952-1963). A WRITING OVERWHELMED.

We would like to show the importance of Amelia Rosselli's formative and biographical moment that precedes her writing as well as the role of her first multilingual works that represent the prehistory of her Italian trilogy and of other works of her literary maturity. To do so, this thesis studies, in its first two sections, the exile of the Rosselli family, victim of political persecution throughout the fascist *ventennio*, as well as the poet's Franco-English-American proto-formation, amongst music, literature and politics. We will draw up a synthesis of the neorealist influence of the poet Rocco Scotellaro and of the ethnologist Ernesto de Martino. In the third section, this study will analyse, in an inter-textual perspective, the *Primi Scritti* (1952-1963) and will describe the poet's idiom, characterized by alternation and mixture, of Italian, French, and English, sometimes in the same text. In parallel we will show how Amelia Rosselli's multilingualism is not limited to a simple triglossie. Her multilingualism includes other languages: Latin, Italian and French from the Middle Ages, Elizabethan English, the spoken language of the illiterate from Basilicate, plus popular forms of speech from the south of Italy and from Rome. We uphold the importance of the anthropological and ethno-musicological studies carried out by Amelia Rosselli from 1952 to 1953. We will also show how the book of investigation *Contadini del Sud* by the Lucanian Rocco Scotellero was determining for her, as well as other texts, to be able to describe the treasures of her literary prehistory. Throughout the analysis of the texts of the origins we will uncover the birth of Amelia Rosselli's three poetics: that of space, of the eclipse of oneself, and that of the wound, together to be seen as interdependent, entwined, and that will further develop themselves during the 60's and the 70's.

KEY WORDS: MUTILINGUALISM, ITALIAN LITERATURE, POETRY, ETHNOMUSICOLOGY, ETHNOGRAPHY.

ERRATA CORRIGE

Thèse de Vincenzo PASCALE

Préhistoire de l'écriture plurilingue d'Amelia Rosselli dans « Primi Scritti » (1952-1963). Une écriture bouleversée.

p.1	date de soutenance > le 28 mai 2018. Université di Cagliari > Université de Cagliari
p.7	Dell'italiano > dell'inglese
p.13	Bouclé > Bouglé
p.59	Bouclé > Bouglé
p.62	Picasso et Modigliani habitent > Picasso et Modigliani ont habité ; Bagnoles de l'Orne > Bagnoles-de-l'Orne
p.70	Banque du Nord > Banque Commerciale pour l'Europe du Nord ; l'économiste soviétique > l'économiste russe
p.71	Navashin > Navachine
p.97	Dalla Piccola > Dallapiccola
p.130	Diego Carpitella > Id.
p.131	Francesca Armento dans la lettre de la mère > Francesca Armento, sa mère.
p.147	je suis après de ta > je suis amoureux après de ta douleur
p.148	comme pierre qui roule. > comme pierre qui roule n'amasse pas sa mousse.
p.165	<i>Les Imagistes</i> > <i>Imagisme</i> .
p.178	Sihs > Sighs
p.190	⁵⁸⁰ Cité in > Cité in Franco Vitelli, « Postface », in Rocco Scotellaro, <i>Tutte le poesie</i> , <i>op.cit.</i> , p. 337; ⁵⁸¹ Cité in > Cité in <i>Ibid.</i> ..
p.201	were it non > were it not
p.222	lingues > langues
p.242	muge > nuage
p.253	monocorde > Monocorde ; montone > Monotone ; mais au-delà > mais l'au-delà
p.255	Blake > Black
p.260	bitten > bitter
p.274	I a of too Violent nature > I am of too Violent a nature
p.275	Moi nonno > mio nonno
p.284	Amelia Rosselli > <i>Ibid.</i>
p.300	My Cloth > My Clothes