

UCLA

Carte Italiane

Title

Amelia Rosselli: poesia e guerra

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/53b2z7b2>

Journal

Carte Italiane, 2(2-3)

ISSN

0737-9412

Author

Re, Lucia

Publication Date

2007

DOI

10.5070/C922-3011333

Copyright Information

Copyright 2007 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Amelia Rosselli: poesia e guerra

Prof. Lucia Re

University of California, Los Angeles

Gennaio 2007

Guerra mortale, eterna, o fato indegno,

Teco il prode guerreggia,

Di cedere inesperto

(Leopardi, *Bruto minore*)

1. FIGLIA DEL SECOLO SANGUINOSO.

Il primo libro di poesie di Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, pubblicato nel 1964 e scritto nel periodo dell'apice della neoavanguardia in Italia, costituisce un esempio luminoso di come sperimentare con il linguaggio e riflettere sui molti significati della guerra e della violenza senza i compiacimenti che sfigurano l'opera dei poeti cosiddetti *novissimi*. Amelia Rosselli è una grande poetessa sperimentale e d'avanguardia, la cui opera dimostra la fallacia dell'affermazione di Dacia Maraini secondo la quale lo sperimentalismo in poesia è un gioco di potere maschile e una faccenda da uomini, mentre le donne devono tenersi vicine ai contenuti, e usare un linguaggio trasparente e facilmente decifrabile.¹ Rosselli iscrisse la propria vita e la propria esperienza di donna nella sua opera poetica, senza però indulgere all'autobiografismo o al confessionalismo, e facendo del linguaggio stesso il luogo di interrogazione della propria esistenza in rapporto al contesto storico, sociale e culturale in cui si trovò a vivere.² Profondamente radicata nello specifico contesto storico-culturale e nell'esperienza autobiografica, e specificamente femminile, la meditazione poetica della Rosselli sulla guerra assume tuttavia una profondità e uno spessore che rendono la sua opera paragonabile alle fondamentali riflessioni sulla guerra di autrici e pensatrici quali Virginia Woolf, Simone Weil, Elsa Morante e Maria Zambrano.³

Amelia Rosselli nacque a Parigi il 28 marzo del 1930. Morì suicida a Roma a 66 anni l'11 febbraio del 1996. La storia della sua vita fu segnata indelebilmente dai traumi della sua infanzia e giovinezza, a cominciare

dalla tragica morte del padre, l'eroe della Resistenza Carlo Rosselli, assassinato insieme al fratello Nello da sicari fascisti in Francia nel 1937. Amelia aveva sette anni. (Quello stesso anno Antonio Gramsci moriva dopo quindici anni trascorsi in una prigione fascista). Carlo Rosselli era un grande intellettuale europeo sia per formazione che per visione politica. Fu uno dei fondatori e il maggior teorico del movimento antifascista, socialista e libertario "Giustizia e libertà," che divenne in seguito un partito politico di breve vita ma molto influente, il Partito d'Azione. Gli azionisti furono tra i protagonisti della resistenza armata e della liberazione dell'Italia dai nazisti e dai fascisti. Insieme ai comunisti guidati da Palmiro Togliatti, presero parte alla coalizione di governo che per un breve periodo unificò la sinistra e la destra durante la primissima fase della ricostruzione postbellica.

Benché Amelia Rosselli, come quasi tutti gli intellettuali della sua generazione, sia in seguito divenuta una sostenitrice del partito comunista, i suoi scritti dimostrano che fu profondamente influenzata dalla visione libertaria, laica, anti-burocratica e razionalmente idealistica di suo padre, e dal suo spiccato senso di impegno morale. Giovane donna in Italia negli anni '50, la Rosselli ebbe modo di conoscere alcuni dei più cari amici di suo padre, come Carlo Levi (autore di *Cristo si è fermato ad Eboli*) e quindi di ricostruire ed assorbire quello che era stato lo spirito paterno. Carlo Rosselli diventò, insieme al fratello, una figura quasi mitica e simbolo dei valori dell'antifascismo, e Amelia si vide sempre come figlia di Carlo e, benché senza nessunissima retorica, continuò a vivere le conseguenze di quel mito.

La madre, Marion Catherine Cave—anche lei attivista antifascista—era un'inglese di origine irlandese con padre quacchero e madre cattolica. Amante dell'opera lirica e della cultura italiana, Marion Cave studiò all'università di Firenze, insegnando per mantenersi presso il British Institute, dove conobbe Gaetano Salvemini, che la introdusse nei circoli antifascisti e la presentò a Carlo Rosselli. Marion Cave aveva sofferto di cuore e di disturbi reumatici e circolatori fin da giovane; la sua condizione si aggravò dopo l'assassinio del marito e del cognato. Fu proprio la malattia, secondo quanto suggerì Amelia in un'intervista, a impedire che ci fosse più intimità con i figli.⁴ Secondo alcune testimonianze, la madre era attaccatissima al primogenito, John, e Amelia soffriva molto per quella che riteneva una mancanza d'affetto della madre verso di lei e verso il terzo fratello, Andrea, di un anno più giovane.⁵

A Parigi Amelia rimase fino al 1939, tranne per alcuni intervalli trascorsi in Svizzera presso la nonna paterna. Soprannominata

affettuosamente Melina, crebbe parlando soprattutto francese fino al 1935, ma imparando quasi subito anche l'inglese dalla madre e l'italiano dal padre. Rimase trilingue per il resto della sua vita, ma questa esperienza volle dire anche che non si sentì mai completamente "a casa" in nessuna lingua. Benché abbia scritto e pubblicato soprattutto in italiano, cioè la lingua del padre, strutture e modi di dire inglesi e francesi compaiono spesso nei suoi testi. Allo stesso tempo, l'intensa collezione di poesie in inglese intitolata *Sleep* ("Sonno": il titolo allude al famoso monologo di Amleto in cui il protagonista contempla la morte) è piena di "interferenze" linguistiche, cioè di italianismi e di francesismi.

L'irrequietezza linguistica del discorso poetico di Amelia rispecchia la sua adolescenza nomadica negli anni della guerra e del dopoguerra. Racconta in una rara poesia esplicitamente autobiografica: "Nata a Parigi travagliata dall'epopea della nostra generazione/fallace. Giacuita in America fra ricchi campi dei possidenti/ e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. Scappata dall'Inghilterra, paese di sofisticati. Speranzosa/nell'Ovest ove niente per ora cresce . . . La congenitale tendenza al bene si risvegliava."⁶ Dopo l'occupazione nazista della Francia, ciò che era rimasto della famiglia Rosselli prima fece un tentativo, fallito, di fuggire in Algeria, poi riuscì a rifugiarsi in Inghilterra e finalmente, dopo i primi bombardamenti tedeschi sulla città di Londra (Amelia si perse una sera durante un allarme aereo, cercando a lungo inutilmente la madre e il fratello e trovandoli finalmente nascosti in un cunicolo della metropolitana), si imbarcò per il Canada, trovando, dopo un viaggio avventuroso sotto la minaccia dei sommergibili nazisti prima e poi degli iceberg sulla rotta nordica, rifugio negli Stati Uniti. La Società Mazziniana (un'associazione di antifascisti italiani negli Stati Uniti) consigliò ai Rosselli di andare a Larchmont, vicino a New York. Altri illustri rifugiati italiani vi si erano stabiliti, tra cui Enrico Fermi e Gaetano Salvemini. Melina frequentò lì la high school, e nel periodo del raccolto lavorò nei campi. Con i cugini trascorse alcune settimane in un campo estivo di quaccheri (come abbiamo visto il nonno paterno, padre di Marion Cave, era quacchero), imparando con gioia a tagliare la legna, mungere le mucche, e fare altri lavori agricoli con gli altri ragazzi. La domenica si riposavano nei boschi e parlavano. Amelia ricordò sempre questo periodo americano (vi allude anche l'ultima composizione della Rosselli, il poemetto *Impromptu* del 1981) come il più felice della sua vita.

Nel 1946, dopo che la madre si fu rimessa da una grave crisi circolatoria, Amelia andò con la famiglia in Italia, a Firenze, dove era tornata a

vivere anche la nonna paterna sua omonima, Amelia Pincherle Rosselli. Nata a Venezia, la nonna era ebrea (cosa che rendeva Amelia e gli altri nipoti Rosselli anch'essi ebrei secondo le leggi razziali fasciste). Antifascista oltre che ebrea, la nonna paterna si era anche lei rifugiata prima in Svizzera (dove ospitò Melina e il fratello minore Andrea per alcuni periodi dopo la morte del padre) e poi negli Stati Uniti, col resto della famiglia Rosselli, negli anni tra il 1940 e il 1946. Negli Stati Uniti e poi in Inghilterra continuò a dare lezioni di lingua e letteratura italiana alla nipote. La nonna paterna fu certo un modello forte per Melina. Intellettuale cosmopolita e poliglotta, scrittrice lei stessa, autrice di drammi di successo (anche in dialetto veneziano) e di narrativa per l'infanzia, la nonna Amelia era stata sposata con un musicologo ebreo italo-inglese, Joe Rosselli Nathan, con cui aveva vissuto alcuni anni a Vienna e poi a Venezia prima di separarsi da lui (Joe morì poco dopo la separazione, nel 1911). Amelia senior si trasferì a Firenze con i tre figli, Aldo, Nello e Carlo. Prima della prima guerra mondiale, e prima del fascismo, nel salotto di Amelia Pincherle Rosselli a Firenze si incontravano tutti i maggiori intellettuali fiorentini e italiani, compreso il giovane Alberto Pincherle, cioè Alberto Moravia, che era suo nipote. Aldo morì soldato nella prima guerra mondiale, Nello e Carlo, come abbiamo visto, furono assassinati dai fascisti. Amelia Pincherle Rosselli smise di scrivere testi letterari e dedicò tutto il resto della sua vita alla memoria dei figli, riorganizzando le loro carte e i loro archivi e fornendo materiale ai biografi oltre a scrivere le proprie memorie, purtroppo rimaste frammentarie.⁷

Al ritorno a Firenze dall'esilio americano nel 1946, la giovane Amelia-Melina non poté però rimanere a lungo presso la nonna perché la scuola italiana si rifiutò di convalidare gli studi fatti in America. Si recò quindi a studiare e a fare gli esami di maturità in Inghilterra, frequentando una ottima piccola scuola privata per ragazze (frequentata a suo tempo anche dalla madre) e vivendo da sola in camere ammobiliate (la madre, sempre malata, era anch'essa a Londra, ma in un altro alloggio, con i figli maschi John e Andrea). Questo ulteriore esilio di Amelia, che desiderava vivere in Italia (dove erano nati suo padre e sua nonna Amelia), durò due anni, ma si rivelò in realtà un'esperienza preziosa, perché proprio a Londra ella poté perfezionare la sua conoscenza della letteratura inglese e americana, e, seguendo la strada del nonno paterno (ma andando contro la volontà della madre), iniziò anche a studiare seriamente la musica, la composizione, il violino e il pianoforte (poi anche l'organo, che fu lo strumento da lei più amato). Sia

la sua preparazione musicale che la letteratura di lingua inglese ebbero un'influenza enorme sulla poesia della Rosselli.

Poco dopo il rientro a Firenze presso la nonna nel 1948, Amelia, che allora aveva appena 18 anni, ricevette la notizia della morte della madre. Fu un altro colpo tremendo e segnò l'inizio di una forte depressione per la giovane Amelia, provata non solo dal trauma della perdita dei genitori e dall'esperienza nomadica dell'esilio, ma anche dalla situazione in cui improvvisamente si trovò di dover lavorare per mantenersi (faceva traduzioni, procurate inizialmente la nonna, la quale non smise peraltro di aiutarla anche finanziariamente mentre Melina continuava i suoi studi di composizione musicale). Fu allora che la giovane Amelia si consultò per la prima volta con uno psicanalista e iniziò a prendere coscienza della teoria dell'inconscio. In questo stesso periodo, secondo varie testimonianze, Amelia cominciò in alcune occasioni a farsi chiamare Marion, come la madre morta.

La depressione e il disagio mentale, che pure le davano dei periodi di tregua e non le impedivano (seppur con notevoli e – a partire dagli anni '70 – sempre più lunghi intervalli) di lavorare, scrivere, comunicare e avere rapporti sociali, durarono tuttavia tutta la vita, durante la quale Amelia Rosselli fu soggetta, con risultati spesso negativi, a volte drammatici, e mai risolutori, a una vasta serie di trattamenti sia psicoterapeutici e psicanalitici (compreso un periodo di analisi jungiana) che chimici e ospedalieri. In una clinica inglese le fu amministrato l'elettroshock. Amelia non smise mai di combattere la propria malattia, senza peraltro sfruttarla per ottenere pietà o per impressionare gli altri, né mai smise di lottare per sopravvivere e per continuare a studiare, a scrivere e a pubblicare.⁸

Per anni Amelia pensò di dedicare la sua vita solo alla musica.⁹ A Firenze frequentò il grande compositore Luigi Dallapiccola, uno dei più originali interpreti degli insegnamenti di Schönberg, e soprattutto di Alban Berg. Nel 1959-60 frequentò un corso di composizione musicale a Darmstadt, in Germania. Oltre a studiare violino e pianoforte, e, seppur da autodidatta, matematica e filosofia, cominciò a lavorare a un progetto di ricerca che prevedeva l'integrazione dell'etnomusicologia con la musica dodecafonica, progetto che fu poi in parte pubblicato da Luciano Anceschi su *il verrì*. Allo stesso tempo, iniziò una intensa relazione di amicizia fraterna e amorosa, durata tre anni ma apparentemente mai consumata sessualmente, con il poeta neorealista, ex-partigiano e attivista politico lucano Rocco Scotellaro, conosciuto a Venezia a un convegno sulla resistenza.

Scotellaro portò Amelia nel suo paese, Tricarico vicino a Matera, e la presentò a sua madre, a cui era molto legato. Anni dopo, la Rosselli parlò, in modo molto velato e caratteristicamente indiretto, di quest'amicizia amorosa nella prosa poetica *Diario ottuso*. Alcune delicatissime liriche dedicate a Scotellaro sono comprese nelle *Poesie*. Scotellaro, da cui Amelia si faceva chiamare Marion, aveva otto anni più di Amelia, e fu per lei una figura sia paterna che erotica. "Era un uomo assai maturo, e senza che me ne accorgessi, mi formava" dichiarò la Rosselli in un'intervista (Spagnoletti, cit. 296). Scotellaro, la cui poetica neorealista era dal punto di vista formale fundamentalmente estranea a quello che sarebbe stato l'avventuroso sperimentalismo della Rosselli, le comunicò tuttavia la sua passione politica (preparava allora il libro *Contadini del sud*) e il senso di solidarietà per i poveri e gli sfruttati, e la incoraggiò nelle sue ambizioni di scrittrice. Infatti fu allora che Amelia cominciò per la prima volta a comporre poesie sia in inglese che in italiano. Frustrata da quelli che le sembravano i limiti della musica dodecafonica, Amelia iniziò a dirigere tutte le sue energie verso la poesia, senza però avvertire il bisogno di separare le due arti, la musica e la poesia, che per lei divennero una cosa sola.

Negli anni cinquanta, altre due morti sopravvennero a rendere Amelia ulteriormente orfana e a minare la sua serenità: Scotellaro morì infatti nel 1953 all'età di trent'anni, lasciando un tremendo senso di vuoto e di rimpianto; la nonna Amelia morì nel 1954. Tuttavia la sua felicità nella e della musica e della scrittura crebbero e continuarono, seppure con intervalli sempre più lunghi, fino alla fine. Negli anni della dolce vita romana, la Rosselli visse un'esistenza bohemien e frequentò artisti, scrittori, intellettuali—per la maggior parte di sinistra—tra cui Alberto Moravia e il pittore Renato Guttuso (con quest'ultimo ebbe anche una relazione).¹⁰ Bobi Bazlen, critico rigoroso ed esigente, fu tra i primi a leggere le sue poesie, che gli piacquero e lo indussero a incoraggiarla a continuare. Le consigliò inoltre una terapia psicanalitica jungiana, consiglio che lei accettò senza farsi troppe illusioni, più che altro per curiosità intellettuale. Le sue prime poesie e prose poetiche del periodo dal 1952 al 1963, pubblicate solo nel 1980 con il titolo *Primi scritti*, benché raffinate e a volte geniali, mostrano le tracce di uno scandaglio ricognitivo dell'inconscio, che la Rosselli usava come una specie di laboratorio per l'elaborazione del suo personalissimo idioma poetico.

Il lavoro poetico della Rosselli cominciò ad avere un certo riconoscimento solo nel 1963, quando, su raccomandazione di Elio Vittorini,

Pasolini lesse il dattiloscritto di *Variazioni belliche* (che era già stato rifiutato da quattro editori) e decise di pubblicare 24 delle poesie in *Il Menabò*, la rivista di Vittorini e Calvino, con una nota introduttiva positiva ma anche piuttosto ambigua. Pasolini aveva conosciuto la Rosselli a una festa a casa di Moravia: lei lo aveva avvicinato timidamente per chiedergli di leggere il suo manoscritto. Benché ammirata, la presentazione di Pasolini mostra anche una forte ambivalenza nei confronti del tipo di linguaggio sperimentale usato dalla Rosselli, e un certo risentimento nei confronti del retroterra cosmopolita e, secondo Pasolini, altolocate e aristocratico, da cui proveniva la Rosselli. La Rosselli, che era una giovane donna dotata di una bellezza poco vistosa ma di grande intensità e carisma e con un portamento altero, continuò anche negli anni della maturità ad avere un'aria allo stesso tempo dimessa e aristocratica, intensificata da una voce delicatamente gutturale e rauca con un accento straniero ma di provenienza indecifrabile, sia quando parlava italiano che quando parlava inglese. È da notare però che la Rosselli rifiutò l'etichetta negativa di "cosmopolita" che gli aveva dato Pasolini, dichiarando, "non sono cosmopolita . . . aver imparato l'inglese oltre al francese, è dovuto alla guerra . . . io rifiuto per noi [i Rosselli] quest'appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale . . . cosmopolita è chi sceglie di esserlo . . . Noi eravamo dei rifugiati."¹¹

Dopo l'iniziazione pasoliniana—pur ambigua e in un certo senso forviante—la Rosselli fu invitata agli incontri e alle letture poetiche del Gruppo 63, che includeva il meglio della poesia sperimentale, compresi i poeti cosiddetti "novissimi": Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta ed Edoardo Sanguineti. Si tenne però più che altro ai margini del gruppo, poco interessata ai loro accesi dibattiti teorici, che le sembravano pedantici, e affascinata invece dalla scoperta di queste nuove voci poetiche italiane, soprattutto quella di Antonio Porta, oltre che dalla propria voce: quegli incontri furono infatti la prima opportunità che ebbe di leggere in pubblico.

Dopo la pubblicazione di *Variazioni Belliche* nel 1964 presso Garzanti, *Serie ospedaliera* (una raccolta che comprendeva il poemetto "La libellula" del 1958) uscì da Mondadori nel 1969. Seguirono quattro altri volumi: nel 1976 *Documento* (con poesie scritte dal 1966 al 1973), nel 1981 il lungo poemetto *Impromptu*, vincitore del premio Pasolini, nel 1983 *Appunti sparsi e persi* (con poesie scritte dal 1966 al 1977 e inizialmente respinte, poi recuperate e riscritte dall'autrice), e nel 1992 *Sleep*, con poesie in inglese degli anni '50 e '60.¹² La Rosselli ha inoltre

pubblicato nel 1990 un volume di brevi prose poetiche, *Diario ottuso (1954-1968)*, ma la parte principale della sua produzione poetica risale tutta al periodo tra gli ultimi anni '50 e i primi anni '70.

2. VARIAZIONI BELLICHE

Il titolo *Variazioni belliche* ci dà in nuce il senso del primo libro della Rosselli, che è forse anche il più importante. Il titolo esibisce un'ambiguità linguistica e poetica che contraddistingue tutta la raccolta. L'aggettivo *belliche*, derivato dal latino *bellum*, significa letteralmente "della guerra" e esibisce inequivocabilmente con un pizzico di civetteria classicheggiante la centralità della guerra nel volume della Rosselli, una centralità che rimarrà tale anche nelle opere successive. Si tratta certo di un tema poco comune nella poesia delle donne. Da Omero a Marinetti, i poeti della guerra sono sempre stati uomini. Anche poetesse come Mina Loy, per cui la guerra era eccitante, scelsero tuttavia di non scrivere sulla guerra. Le scrittrici e pensatrici che si sono occupate del tema della guerra (penso soprattutto a Virginia Woolf, a Simone Weil e a Maria Zambrano), lo hanno fatto in nome di un pacifismo secondo il quale non solo la guerra è il frutto perverso della volontà di potenza maschile, ma essa è fundamentalmente irconciliabile con l'attività estetica femminile. Eppure non solo il titolo *Variazioni belliche* ci dice che questo libro di poesia scritto da una donna è una serie di variazioni sul tema della guerra, ma all'interno della parola "belliche" il lettore trova anche l'eco di un'altra parola, essenzialmente antitetica rispetto alla prima: la parola "bello." Questo tipo di gioco linguistico è caratteristico della scrittura della Rosselli, ma non potremmo essere più lontani sia per il contenuto che per la forma dall'opera di Marinetti e dei futuristi che inneggiavano alla bellezza della guerra.¹³

Né risulta la Rosselli interessata, come ella stessa ci dice nella poesia "e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non" (una rara dichiarazione di intenti poetici) alla dimensione dell'estetismo: "mai più io correrò/ dietro ogni passaggio di bellezza—la bellezza è vinta (VB 30). Piuttosto, con la poesia della Rosselli ci troviamo di fronte a un tentativo consciamente attardato e ironico di cercare qualcosa che possa essere una specie di bellezza estetica o di forma poetica in un'epoca in cui sia la bellezza che la forma sembrano essere morte, seppellite dalla guerra scatenata contro di loro dall'avvento della società dei consumi, dalla cultura di massa, e dagli avvenimenti del secolo sanguinoso tra il 1914 e il 1945. Qualsiasi progetto poetico dopo la seconda guerra mondiale in Europa, e forse nel

mondo, deve per definizione essere dopo la fine della bellezza, o post-bellezza. Questo concetto è chiaramente espresso nel titolo ironico del libro epocale di Andrea Zanzotto del 1968, *La Beltà*. Come si può continuare a scrivere poesia dopo Auschwitz? Theodor Adorno, Jean Paul Sartre, Primo Levi, Hannah Arendt e molti altri si sono fatti la stessa domanda. I linguaggi, i codici del formalismo e dell'estetismo si sono esauriti e non possono essere resuscitati. Si devono trovare altri linguaggi, altri modi di usare le parole. Questi linguaggi (poiché mai più sarà possibile purificarli e riportarli a un singolo idioma poetico isolato dalla violenza della storia) dovranno per sempre portare con sé e dentro di sé il peso della guerra. Scrivere poesia per Rosselli vuol dire, semplicemente, combattere e battersi, ribellarsi. Perciò il titolo *Variazioni belliche* in effetti non è che un altro modo di dire semplicemente "poesia." Qualsiasi poesia che io posso scrivere oggi, Rosselli ci dice, è essenzialmente una poesia di guerra, o una variazione sullo stesso tema.

Né il termine "guerra," tuttavia, né "variazioni" vengono definiti in modo semplice e univoco, e la loro congiunzione è suscettibile di almeno due diverse interpretazioni. "Variazioni" può essere interpretato come cambiamenti, modificazioni, e traumi causati *dalla* guerra. Da un lato, la guerra stessa è sempre movimento, caos, la distruzione deliberata di un equilibrio. Ma d'altro lato, la parola "variazioni" può essere letta essenzialmente come denotante una ripetizione dello stesso, senza alcun cambiamento sostanziale. Secondo questa seconda interpretazione, la guerra non è affatto un fattore dinamico di cambiamento (era questa l'interpretazione ottimista dei futuristi), ma rappresenta piuttosto la centralità ineluttabile e ripetitiva della violenza. Il conflitto, e il trauma dell'aggressione, Rosselli sembra suggerire, sono le uniche strutture stabili che persistono comunque, e tutto il resto non è che una variazione di questa realtà fondamentale. Queste due interpretazioni sono reciprocamente antitetiche e incompatibili, eppure ambedue sono necessarie alla sua poesia. Quando Freud ha detto che l'inconscio è una guerra (frase echeggiata nella poesia della Rosselli), si è servito della stessa figura paradossale, denotando allo stesso tempo un cambiamento continuo attraverso il conflitto e il perpetuo ritorno, la ripetizione dello stesso.

Che fin dal titolo il libro della Rosselli debba esibire l'impossibilità di una lettura univoca, ci dà la misura, per usare l'espressione di Umberto Eco, del grado di *apertura* della sua opera. I saggi controversi ed epocali di *Opera aperta* di Umberto Eco (1962) furono concepiti e scritti per la maggior parte nello stesso periodo delle poesie di *Variazioni belliche*.

Ambedue furono influenzati dalla rivoluzione estetica della cosiddetta *Neue Musik* o “nuova musica” soprattutto dalla nozione, implicita nel principio stesso di variazione musicale, che un singolo testo può essere aperto a una molteplicità di letture e di interpretazioni.

Così come i suoi testi sono aperti a una varietà di letture, anche la guerra non può essere definita in modo definitivo o univoco per la Rosselli. La visione della Rosselli è simile, oltre che a quella di Freud, a quella del più grande teorico della fenomenologia della guerra, Karl von Clausewitz. Clausewitz sosteneva che la guerra ha una strana, contraddittoria e camaleontica triplice natura, fatta di violenza primigenia ed istintiva, del libero e sorprendente gioco del caso e dell'incertezza, e di pura e fredda ragione. È proprio la ragione che ne fa uno strumento politico e coercitivo manipolabile dalle nazioni. Riferimenti a tutti e tre questi elementi dissonanti della guerra, e ad altri ancora, si trovano nel testo della Rosselli.

Ci sono allusioni puntuali nelle poesie della Rosselli al significato tradizionale di guerra come lotta armata tra gruppi organizzati, e ad avvenimenti specifici della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra. La poesia “In preda a uno shock violentissimo, nella miseria” (VB 52), per esempio, evoca il massacro delle Fosse Ardeatine, uno degli episodi più sanguinosi di rappresaglia nazista contro la resistenza armata dei partigiani italiani a Roma. Il 24 marzo del 1944, dopo un attacco partigiano che aveva causato il giorno precedente la morte di 33 soldati tedeschi a via Rasella, 335 prigionieri italiani, compresi prigionieri politici, 75 ebrei, un sacerdote e un colonnello ed anche semplici cittadini che erano stati fermati quel giorno perché ritenuti sospetti, furono trasportati alle cave di pozzolana accanto alle catacombe alle porte di Roma e uccisi uno per uno con un colpo alla nuca. L'entrata alle cave fu poi fatta saltare in aria con la dinamite.

Ma per la Rosselli la guerra assume anche un significato più generale, di proporzioni quasi metafisiche, come condizione strutturale dell'essere e dell'esistenza umana. Con la sua caratteristica abilità di intrecciare la storia pubblica e quella privata evitando ogni enfasi retorica, nella stessa poesia “In preda a uno shock violentissimo, nella miseria,” Rosselli trasforma l'immagine del massacro in una metafora della violenza e dell'inganno che minano le relazioni intersoggettive, trasformando anche l'amore in morte: “Le fosse ardeatine combinavano credenze e sogni—io ero partita, tu eri tornato—la morte/era una crescita di violenze che non sfogavano/nella tua testa d'inganno” (VB 52).

Eppure la guerra paradossalmente viene vista anche dalla Rosselli a volte come una forza creativa e persino vitale, sia da un punto di vista politico che come principio estetico e filosofico. In termini politici, Rosselli è influenzata dal pensiero romantico di Marx e Engels, la cui visione conflittuale della storia come guerra di classe accompagnata dall'idea della necessità di un uso strumentale della violenza emersero da un secolo ossessionato dalla minaccia di una guerra totale. Nelle poesie della Rosselli si trovano ripetute allusioni alla guerra contro la miseria e l'ingiustizia, e alla necessità della rivolta: "la rivoltella dei rivoltosi" (VB 77). Alcuni dei versi di *Variazioni belliche* sembrano scritti da una Giovanna d'Arco marxista: "Le vostre pistole puntate/su delle teste calve dei signori appartengono a dio" (VB 67).

La necessità paradossalmente positiva della violenza e della guerra, tuttavia, trascende qualsiasi specifico progetto politico per la Rosselli, ed assume il carattere di un principio filosofico ed estetico. Per questo è vicina nello spirito della sua poetica a uno dei pensatori più antichi della guerra, il filosofo presocratico Eraclito. Per Eraclito, "la guerra è l'origine e il signore di tutte le cose" (Frammento 53) e "bellissima è l'armonia dei contrari" (Frammento 8). Come per Eraclito, lo spirito del "contro"—la guerra come una specie di opposizionalità dinamica e contrasto—costituisce la tensione vitale senza la quale ogni cosa sarebbe morta. Anche per Maria Zambrano, la violenza e lo schierarsi "contro" sono essenziali al pensiero stesso, e alla lotta per la liberazione.¹⁴ Hannah Arendt, i cui scritti degli anni cinquanta e sessanta sono pur pieni dello spettro della guerra mondiale annientatrice e della guerra fredda, vede tuttavia nel frammento di Eraclito sulla guerra l'emblema di una battaglia dialettica, di una libera e appassionata opposizionalità che costituisce l'unica vera libertà di movimento spirituale.¹⁵ Tutta una serie di poesie in *Variazioni belliche* è costruita su una logica battagliera, opposizionale ma liberatoria sia a livello tematico che formale, espressa attraverso la reiterazione della parola "contro." Uno degli esempi più efficaci è "Contro dell'erba tramavo inganni e ingiurie e a nessun costo:"

Contro dell'erba tramavo inganni e ingiurie e a nessun costo
avrei seguito la strada più semplice delle fortitudini. Contro
tutto e tutte le miserie ergevo castelli in aria presto demoliti
dalla mia mano sagace. Contro della notte ergeva confini e
sempre agonizzava il nostro signore Gesù cristo tomba sepolcrale.
(VB 132)

Il crescendo senza interruzione generato dalla ripetizione della parola *contro*, con il suo battito acuto e martellante all'inizio di ogni frase, è un esempio della tendenza della Rosselli ad usare il suono per creare un senso di conflitto, di una tensione e di una lotta che non possono essere risolte. La bellezza dell'armonia eraclitea dei contrari per Rosselli è un effetto estetico raggiunto spingendo la poesia il più possibile verso la condizione della musica contemporanea, e specificamente verso "l'emancipazione della dissonanza" e l'uso ossessivo della ripetizione all'interno della variazione che costituiscono una chiave compositiva della musica dodecafonica.

Nata da una specie di guerra lanciata da Schönberg contro i principi tradizionali dell'armonia e della tonalità, quella della musica dodecafonica e seriale (bollata come musica degenerata dai nazisti) è di per se stessa un'estetica conflittuale e discordante. Come ha detto Adorno della musica di Alban Berg, si tratta di una musica che vuole mettere insieme elementi conflittuali: rigore costruttivo e libertà espressiva, lo shock del caos e l'estasi del suono, segreti autobiografici e architettura oggettiva.¹⁶ La poesia della Rosselli cerca di raggiungere un effetto simile per cui "i rapporti più armoniosi" (VB 35) sono anche "i più dissonanti," come leggiamo nel verso di apertura di una poesia—una delle ultime della serie del 1959 con cui si apre *Variazioni belliche*—in cui viene più chiaramente tematizzata l'estetica modernista ed eraclitea di guerra musicale della Rosselli:

i rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti, tu povero
 che corri armoniosamente tu intelligente che corri con
 la dissidenza, voglia io unirti
 in un universo, sì cangiante sì terribilmente dissidente
 che solo la Gloria di Dio noi crediamo porti gloria
 sa riunire. E se veracemente con tutta la fiaccola di dio oh ordine
 che cadde consumato, si rinnovò e non fu per sempre e fu solo
 una balugine, io perdo! io non resto! riposato sulle erbe
 tranquille dei né paradisi né terra né inferno né normale
 convenienza con te ho cercato l'immenso e la totale
 disarmonia perfetta, ma basse corde risuonano anche se tu non
 le premi anche se tu non sistemi le valanghe i gridi e
 le piccole sgragnature in quell'unico
 sicuro sciale.

Il tono intensamente personale della poesia, che almeno ad un primo livello parla della relazione erotica con un uomo il cui corpo e la cui anima, ed anche lo stato sociale (è un povero) e politico (è un dissidente), sono resi rapidamente nei versi d'apertura, contrasta con il tono ambiguo di deprecazione per la perdita dell'ordine cosmico e la scomparsa di Dio, e l'ironia di desiderare "la totale disarmonia perfetta." *Dissonanti, dissonanza, disarmonia*. Queste parole formano il nucleo fonetico e semantico del testo e riassumono il significato estetico e politico della guerra per la Rosselli, e la logica ossimoronica ma allo stesso tempo dinamica del suo progetto poetico. Sono dei termini negativi che generano a loro volta la propria negazione, in una guerra dei contrari che inevitabilmente porta a un confronto, fondamentalmente laico, con il sacro. Le lettere e suoni della parola "Dio" sono infatti contenuti al loro interno, e la parola Dio è quindi annunciata foneticamente prima della sua comparsa nel testo, e prima del suo svanire, sia fonetico che semantico, nei versi "dio oh ordine che cadde consumato . . . io perdo." Le poesie introduttive di *Variazioni belliche* (come la Rosselli stessa affermò nel 1968) "esprimono una problematica anche religiosa che nel suo deludersi porta alla libertà della passione e della denuncia."¹⁷ In un'intervista del 1978, Rosselli confermò che il misticismo fu per lei un anelito adolescenziale a cui non corrispose da adulta alcuna fede religiosa.¹⁸

Dal punto di vista formale questa lirica è caratteristica del metodo della Rosselli. La poesia è costruita intenzionalmente su una serie di ripetizioni fonetiche e di variazioni che fanno sembrare il testo estremamente strutturato e compatto. Abbiamo sia la ripetizione di sintagmi come "i rapporti più," che di parole, come "corri," e porzioni di parole, come "armonio-" e "dis-" o di semplici suoni, come "nt" che è ripetuto cinque volte nei primi cinque versi—e una serie fittamente intrecciata di assonanze come nella sequenza "povero-unirvi-universo-riunire." Questa compattezza e ordine strutturale sono contrastati dall'effetto di caos e di disgiunzione creati dalla giustapposizione di immagini semanticamente incongrue come "valanghe" "gridi" "sgragnature" (un oscuro neologismo) "unico sicuro scialle."

Non c'è tuttavia resa all'indeterminatezza o mimesi del caos nella Rosselli. Al contrario, l'impulso centrale nella sua poesia—lo scopo del suo guerreggiare — rimane sempre antitetico rispetto al caos, e fondamentalmente cognitivo: "Contro d'ogni male vedere e sapere" (VB 122) o, in altre parole, trovare possibili strade per la conoscenza opponendosi allo stesso tempo alle false immagini di ordine, a tutti i tentativi

coercizzanti di semplificare il reale ed imprigionare la memoria e il desiderio. Nel commentare la serie di *Variazioni* della Rosselli uscita sul *Menabò*, Pasolini suggerì che alcune delle stranezze linguistiche fossero dei semplici *lapsus*, cioè una trascrizione diretta di forme devianti create spontaneamente dall'inconscio. Si tratta di una lettura semplificatrice e comoda, ma essenzialmente fuorviante e censoria. Come la Rosselli stessa spiegò, infatti, i contenuti, pur quando dedotti dall'inconscio, non erano mai oggetto di una trascrizione automatica nel testo di VB, ma elaborati in una forma "del tutto controllata e voluta."¹⁹

3. LA GUERRA FREDDA E LA GUERRA CALDA

Se consideriamo gli avvenimenti del periodo in cui visse la propria giovinezza e si formò la Rosselli e quelli della sua stessa esperienza personale, la centralità della guerra ed il bisogno di una poesia di tipo militante emergono come corrispondenti a più di una semplice visione personale e patologica delle cose. Quando cominciò a scrivere seriamente nel 1953, mentre l'Italia e l'Europa finalmente stavano emergendo dalle conseguenze devastatrici della seconda guerra mondiale ed attraversando un periodo di ricostruzione (dobbiamo ricordare che per anni dopo la fine della guerra continuarono a trovarsi armi e bombe inesplose nelle campagne e nelle strade delle città italiane), la guerra fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica aveva già stretto l'Europa nella sua morsa e continuava a spargere i suoi veleni. Un clima generalizzato di ostilità avvolgeva il mondo. I Rosenberg furono mandati a morte nel 1953, l'anno più intenso della crociata del senatore statunitense Joseph McCarthy contro i comunisti negli Stati Uniti. I processi per attività anti-americane furono intensificati e il partito comunista fu messo fuori legge. Cinquantamila persone furono uccise nella guerra in Indocina. L'Unione Sovietica fece esplodere la sua prima bomba atomica. L'Algeria iniziò la lunga battaglia per la decolonizzazione, segnata da ripetuti episodi di atrocità e tortura.

In Italia, il 1953 fu l'anno chiave di un processo di involuzione iniziato nel 1949 con la fine definitiva della miracolosa cooperazione tra destra e sinistra che aveva caratterizzato la ricostruzione nell'immediato dopoguerra. Come scrive la Rosselli con senso di frustrazione e impotenza, improvvisamente "La libertà si svegliava/ stanca ed abbattuta col suo pugnale d'osso in tasca, svuotata di sangue e di ribellione. Svuotato di ardizia il mondo/ crollava ai suoi piedi e le lunghe tirate dei poeti nulla/ potevano per i suoi piedi stanchi" (VB 78). Chiamata a volte "Desistenza" in contrasto con "Resistenza," questa fase della storia

italiana fu caratterizzata da un diffuso rifiuto dell'antifascismo come base per l'identità nazionale, e da un violento rigurgito di autoritarismo. Nel 1950 il premier democristiano Alcide De Gasperi diede una concisa definizione del conflitto in corso quando chiamò il PCI "l'opera di Caino." Scioperi, manifestazioni e qualsiasi altra espressione di conflitto sociale ed economico durante questo periodo venivano ufficialmente considerati atti contro la nazione. La polizia e l'esercito vennero rinforzati in nome della guerra contro il comunismo. La polizia interveniva d'abitudine per disperdere manifestazioni e cortei, ferendo ed uccidendo manifestanti in tutta Italia. Le attività del PCI nei luoghi di lavoro e le controversie sindacali venivano trattate come insurrezioni contro lo stato. Con il suo famoso pugno di ferro, Mario Scelba, prima da ministro degli interni e poi, nel 1953, come capo di governo, fece della "guerra al comunismo" la propria missione. Lo stesso anno, il tribunale militare supremo concesse il condono a un gruppo di fascisti responsabili per l'uccisione di 102 partigiani.

Per qualcuno come la Rosselli, con il suo legame emotivo e familiare con la resistenza, la sua militanza comunista, e i suoi felici ricordi degli Stati Uniti come rifugio dalla persecuzione e dalla violenza, questi furono anni di amarezza e sofferenza, di sentimenti di paura, tradimento ed oppressione. L'Italia di quegli anni non era un paese in cui Amelia Rosselli potesse sentirsi "a casa," ne mai lo diventò. Infatti, come dice una delle sue rare poesie esplicitamente autobiografiche, la minaccia della violenza e l'angoscia di essere condannata a una condizione di perpetuo esilio ideologico e spirituale, contribuirono in modo fondamentale a portarla alla scrittura poetica:

Pistola levata infallibile sul mio ritorno in patria
 tu cominci bene e finisci male ma non fallisci. La
 tendenza al bene era rimessa agli dei. Gli dei scendevano
 scendevano scendevano dilapidati.
 Colma di ansie io mi misi a scrivere, il girovago
 delle mie fortune. (VB 68)

Alla luce di questi e altri avvenimenti di quel periodo (come abbiamo visto nel 1949 morì la madre, e nel 1953 morì Rocco Scotellaro), è difficile non pensare che oltre a motivi personali, l'impulso della Rosselli a scrivere scaturì anche dal bisogno di reagire alla "desistenza" e alla guerra fredda.

Nel decennio o poco più tra il 1953 e la pubblicazione di *Variazioni belliche*, infatti, la guerra sia calda che fredda continuarono a dominare l'arena politica e sociale mondiale. La denuncia dello Stalinismo da parte di Kruscev e l'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956, seguite nel 1958 dall'esecuzione del leader ungherese della riforma Nagy, furono eventi particolarmente traumatici per gli europei. Nonostante una forte corrente di dissenso tra i suoi membri, il PCI condonò l'invasione dell'Ungheria in nome di un teorico dovere di difendere la classe internazionale dei lavoratori e i suoi leader contro i loro nemici. Lacerata da divisioni interne, l'intelligenza italiana di sinistra rifiutò di accettare la linea di partito. 101 giuristi, storici, scrittori, artisti e scienziati firmarono una lettera di protesta che fu anche una condanna della leadership stalinista del partito comunista italiano. La maggior parte degli altri (ma non la Rosselli, che anzi, si iscrisse al PCI ufficialmente nel 1958, continuando a fare umilissimo lavoro di base), lasciò il partito senza molta pubblicità negli anni a seguire.

Nel frattempo, la minaccia di un conflitto atomico stava diventando un incubo di massa. Nel 1957 una conferenza internazionale di scienziati denunciò i pericoli di una guerra atomica. L'anno seguente, Bertrand Russell lanciò la "Campagna per il disarmo nucleare." Dopo la crisi cubana dei missili del 1962, Kruscev accusò Kennedy di spingere il mondo verso la guerra atomica ed annunciò ulteriori esperimenti atomici dei sovietici, che culminarono nell'esplosione di una bomba tremila volte più potente di quella che aveva distrutto Hiroshima. Nel 1963, l'enciclica di Papa Giovanni XXIII era intitolata *Pacem in terris* e chiedeva la fine di tutte le guerre. Quello stesso anno, Kennedy fu assassinato, pochi mesi dopo l'inizio del coinvolgimento militare degli Stati Uniti nel Vietnam. Questa atmosfera tragica, la minaccia di distruzione universale, e l'incapacità delle autorità civili e religiose di fornire una guida sensata, fanno da sfondo ad alcuni dei versi più disincantati della Rosselli: "Contro ogni/ malignità non è possibile sollevarsi. Contro della spia/ notturna non è chiaro perché cada la bomba" (VB 143).

Benché l'Italia non fosse coinvolta in alcun conflitto armato internazionale, lo stesso decennio tra il 1953 e il 1963 durante il quale la Rosselli compose i testi che portarono a *Variazioni belliche*, fu un periodo di intenso conflitto sociale ed economico a molti livelli. Manifestazioni sindacali continuarono nelle campagne e nelle città, sia nel nord che nel sud. Nel luglio del 1960 la polizia in Sicilia sparò su una folla di dimostranti, uccidendo una persona e ferendone 24. Il leader socialista Pietro

Nenni deplorò dal parlamento quello che egli definì “il presente clima di guerra civile.” Il conflitto politico era centrato sul difficile, penoso e in effetti inconcludente tentativo di forgiare un'alleanza tra il partito cattolico e il centrosinistra. Il primo governo di centrosinistra fu inaugurato precariamente nel dicembre del 1963 dal premier democratico cristiano Aldo Moro, assassinato dalle brigate rosse nel 1978.

Gli ostacoli comprendevano la persistenza di istituzioni, leggi e mentalità fasciste anche dopo la caduta nominale del regime. Persino i più alti ranghi della polizia e dei servizi segreti erano rimasti sostanzialmente inmutati rispetto al regime fascista. La Chiesa opponeva un implicito veto contro l'entrata dei comunisti nel governo: votare per il partito comunista costituiva un peccato mortale secondo la Chiesa. Nel 1964, l'anno di *Variazioni belliche*, con i socialisti nel governo e i comunisti detentori del 25% dei voti, il capo dei Carabinieri e quelli dei servizi segreti organizzarono un tentativo di colpo di stato a scopo anti-sovversivo che prevedeva l'occupazione e il controllo di tutti gli uffici di partito e governativi regionali, l'occupazione e il controllo delle emittenti radio e televisive e dei telefoni, e la deportazione in Sardegna di tutti gli individui politicamente indesiderabili. Ancora oggi non è stato chiarito come il colpo di stato sia effettivamente stato sventato.

Nessuno di questi avvenimenti nazionali e internazionali, con alcune eccezioni, è menzionato direttamente dalla Rosselli, tuttavia essi formano lo sfondo essenziale per leggere e capire sia *Variazioni Belliche* che la produzione poetica posteriore. La passione, la disperazione e l'esaltazione che questo libro esprime non possono essere comprese senza tenere in mente questi eventi. La Rosselli evita i riferimenti troppo espliciti o apertamente tematici ai fatti storici o al clima politico dell'epoca. Questo è stato spesso interpretato erroneamente come prova che quella della Rosselli era essenzialmente una poesia del privato e del personale, e che i drammi a cui allude nei suoi testi avevano luogo all'interno del suo io piuttosto che nell'arena più vasta dei conflitti sociali e politici. Questo fraintendimento è dovuto soprattutto alla sua caratteristica, e molto poco italiana, mancanza di enfasi retorica. Diversamente da per esempio, Franco Fortini (di cui *I destini generali* uscì nel 1956, seguito da *Una volta per sempre* nel 1963), il cui desiderio di impegno politico e di prospettiva storica sono espressi chiaramente e persino brutalmente, Rosselli (peraltro molto apprezzata da Fortini per il suo impegno politico in poesia), suona una musica diversa, più reticente e criptica. Il suo linguaggio ha bisogno di essere decifrato. Eppure se ci

si mette in sintonia con la sua musicalità difficile e a volte dissonante, ci si rende conto rapidamente di quanto intensamente i conflitti storici e politici dell'epoca vi risuonino e vi trovino molteplice eco.²⁰

Nella poesia della Rosselli è infatti quasi impossibile distinguere tra il privato e il pubblico, tra personale e politico, tra mondo interiore e mondo esterno, forse perché per destino o per caso il suo io privato si è trovato iscritto nella storia pubblica, e il trauma delle sue origini è stato anche il trauma di una guerra e di tutta una società. "Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana" (VB 45) è una poesia in cui i significati personali, politici e sociali della guerra per la Rosselli emergono esplicitamente. È infatti, un testo di poco caratteristica chiarezza:

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
 Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!
 La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio.
 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'incoscienza. Amore amore che cadi e giaci
 supino la tua stella è la mia dimora.
 Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello
 che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della
 demarcazione tra poveri e ricchi.

Questa è anche la poesia centrale di una serie di tre variazioni—una specie di suite musicale, attorno a cui ruota tutto il libro—sui temi della violenza e della morte. "Stesa a terra pugnalo il mio miglior amico. Ma gli affari" e "Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte," sono la prima e la terza poesia della suite. In questa suite o sequenza la reiterazione (di parole e sintagmi), la paronomasia (cioè l'accostamento di parole che presentano una somiglianza fonica) ed altre omologie fonetiche e semantiche che attraversano le tre poesie vengono usate per intrecciare il personale e il pubblico, il privato e il politico, la scena dell'interiorità e quella della storia.²¹ La Rosselli si assume il peso di quella storia in modo unico nella letteratura italiana, scrivendo senza retorica, senza enfasi, senza alcun senso di certezza e di autorità. Le sue poesie ci parlano piuttosto con un'intensità e un riserbo quasi

puritani e (per usare due termini preferiti della Rosselli), con pudore e castità intellettuali.

Né cambia essenzialmente la visione della Rosselli tra la fine degli anni '60 e gli anni '70, anni "di piombo" caratterizzati dalla "strategia della tensione," e segnati da una serie di attentati e sanguinose stragi, inaugurate da quella di Piazza Fontana a Milano del 12 dicembre 1969.²² Anche se la sua ricerca formale si arricchisce e diversifica, e il difficile plurilinguismo si distende in un poetare più accessibile, il guerreggiare non viene certo meno in *Documento 1966-1973* e in *Impromptu* (poemetto implicitamente indirizzato a Pasolini, assassinato il 2 novembre 1975), anzi, si inasprisce, benché sempre più forte si faccia il senso che "è inerme che io battaglia per una chiarezza che non ha permesso d'essere" (*Documento*, in *Poesie*, p. 488) e "d'essere disarmata/in una strada tutta di gas" (*ibid.*, p. 494). I riferimenti politici sono puntuali: "La falce e martello sono divenuti punti/interrogativi" (*ibid.*, p. 530). Amelia Rosselli non smette mai di lottare contro una realtà effettivamente violenta e dolorosamente angosciata.²³

4. GUERRE CULTURALI, GUERRE DI GENERE.

Il clima di guerra civile in Italia nel periodo di formazione della Rosselli ebbe come corollario una guerra sferrata contro la cultura. Lo stato italiano, guidato da una maggioranza democristiana, si sentì in dovere di difendere ad ogni costo i valori anti-comunisti e cattolici che considerava sotto assedio da parte dell'intelligenza di sinistra. La censura veniva usata normalmente per cercare di fermare la circolazione di pubblicazioni o film ritenuti moralmente o politicamente pericolosi. Film come *L'avventura* di Michelangelo Antonioni (in cui erano ritratte donne con una vita sessuale troppo libera e fuori dal matrimonio) e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti (che raccontava la tragica disintegrazione di una famiglia meridionale emigrata in una città del nord in cerca di lavoro) furono censurati. La censura all'epoca poteva andare dalla completa rimozione di un libro o di un film dalla circolazione, all'imposizione di tagli, alla pubblica denuncia sulla stampa.²⁴ Il ministro democristiano Giulio Andreotti criticò, chiamandolo anti-patriottico, il ritratto di un anziano pensionato che lotta per sopravvivere in una società che lo ha abbandonato a se stesso nel film di De Sica *Umberto D* (1952). Benché lontana dall'estetica del neorealismo in termini formali, Rosselli ne condivideva tuttavia l'impegno politico e ideologico: "Per i poveri ed i malati/ di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra/ le strade

malate io cantavo ancora” (VB 42). Essere uno scrittore, e soprattutto una scrittrice in Italia in quegli anni significava sentirsi costantemente sulla difensiva, sotto attacco, specialmente se si era, come Amelia Rosselli, una donna non sposata (Rosselli riteneva la vita di coppia e di famiglia incompatibile con l’impegno richiesto dalla poesia), indipendente, e comunista.

Il caso più emblematico di censura in quel periodo è probabilmente quello di Pier Paolo Pasolini (che fu responsabile come abbiamo visto per il lancio editoriale della Rosselli). Ammirato universalmente oggi per la sua opera di poeta, narratore e regista (le poesie *Le ceneri di Gramsci* furono pubblicate nel 1957, mentre il romanzo *Una vita violenta* uscì nel 1959, e il film *Accattone* nel 1961), Pasolini nondimeno fu messo costantemente sotto attacco dai censori, fu criticato per la sua vita privata, e finalmente arrestato e processato per oscenità e vilipendio dello stato e della religione. Ironicamente, fu, a modo suo, uno degli intellettuali più religiosi del dopoguerra. Il suo capolavoro cinematografico, *Il Vangelo secondo Matteo*, del 1964, era dedicato a Papa Giovanni XXIII.

I costumi sessuali delle persone erano anch’essi soggetti a censura. L’omosessualità di Pasolini è solo uno degli esempi più drammatici dei comportamenti sessuali ritenuti aberranti e perversi che i censori italiani intendevano eliminare con l’aiuto della chiesa cattolica. Nel 1966 la scrittrice Milena Milani e il responsabile della Longanesi Mario Monti furono condannati a sei mesi di reclusione per pubblicazione oscena: nel romanzo *La ragazza di nome Giulio* la Milani aveva infatti osato, peraltro molto discretamente, trattare il tema dell’omosessualità femminile. Uno dei bersagli di questa campagna, che durò fino al 1968 e anche oltre, era non solo l’omosessualità, ma il fatto stesso del desiderio sessuale femminile, che divenne oggetto di una vasta serie di proibizioni e penalizzazioni più o meno esplicite, oltre che di autocensura. L’etica dominante, eterosessuale e maschile (cattolica e non), imponeva ancora alle donne un codice puritanico di comportamento che esaltava la verginità e la castità come le più grandi e desiderabili virtù femminili. Gli uomini, d’altro canto, erano praticamente obbligati a dimostrare la loro virilità attraverso il gallismo (ridicolizzato da Antonioni in *L’avventura*), un comportamento sessuale fortemente incoraggiato già sotto il fascismo, e mai seriamente criticato dal clero. Quest’etica fu abbracciata senza esitazione dai tribunali e dalle assemblee legislative. Nel 1961, per esempio, la Corte Costituzionale affermò che era lecito punire l’adulterio commesso dalla moglie, ma non quello del marito. Fino alla fine

degli anni '50 era legale che un marito picchiasse la moglie per disciplinarla come gli pareva. Il divorzio, naturalmente, era illegale e l'aborto era considerato un atto criminale.

Questo contesto, e il conflitto frai sessi sanzionato dalla discriminatoria situazione istituzionale oltre che culturale, devono essere tenuti presenti quando si legge *Variazioni Belliche*. Non solo il testo esprime una tensione mistica molto poco ortodossa, ma il linguaggio appassionato, politicizzato e sensuale della Rosselli proclama esplicitamente—ma sempre con pudore — la forza del desiderio erotico femminile e la passione amorosa del corpo. (Fu Sandro Penna per la Rosselli l'esempio più luminoso e amato di poesia allo stesso tempo erotica e politica).²⁵ L'erotismo femminile e lo scandalo del desiderio sessuale della donna sono tra i temi più forti e insistiti della Rosselli. Un'intera poesia è dedicata al rito del test per la gravidanza che si trasforma in danza gioiosa, portata fuori al sole.

La mia fresca urina spargo
 tuoi piedi e il sole danza! danza! danza! -- fuori
 la finestra mai vorrà
 chiudersi per chi non ha il ventre piatto. Sorridente l'analisi
 si congiungerà--ma io danzo! danzo!--incolume, perchè
 'l sole danza, perchè vita è muliebre sulle piantagioni
 incolte se lo sai. Un ebete ebano si muoveva molto
 cupido nella sua
 fermezza: giro! giro! come tre grazie attorno al suo punto
 d'oblio! (VB 31)

L'intricata contraddittorietà del desiderio erotico femminile in "Se per l'ansia che io avevo di te" (VB 111) trova la sua piena espressione sintattica nella ragnatela intessuta attraverso il ripetuto ritorno ad un singolo punto d'apertura, "Se per." Questa struttura è ironicamente tematizzata "io stendevo nella notte lunghi fili/ di ragno." La poesia finale del libro è una barocca poesia d'amore, piena di concetti e paradossi che ricordano i poeti metafisici inglesi, da John Donne a George Herbert, ambedue poeti amati e imitati dalla Rosselli. La poetessa visionaria e amante che ironicamente si autodefinisce cieca, un Edipo al femminile con occhi celestiali, si augura e allo stesso tempo teme la morte dell'amante. Si tratta di una poesia di impianto decostruttivista, sia nei confronti della tradizione lirica maschile che essa evoca, paradiandola, sia nei confronti

dello scenario edipico che così platealmente fallisce nel dar conto del desiderio femminile e dell'umanità della donna. È un testo che in un certo senso riassume tipicamente la capacità della Rosselli di confrontarsi col passato letterario e culturale in modo originale e perturbante.

Per la Rosselli scrivere poesia, e musicalmente cantare, come abbiamo visto, vuol dire dunque soprattutto combattere, e dare battaglia su più fronti. "Ero decisa a combattere" (VB 42). Scrivere vuol dire anche ribellarsi, disobbedire a una proibizione: non solo a una proibizione più o meno esplicita contro la poesia militante, ma specialmente una proibizione, diretta specificamente alle donne, che intima loro di non cantare il proprio desiderio. "Io vado cantando amenamente delle canzoni che non sono per il tuo orecchio casto da cantante a divieto. Per il divieto che ci impedisce di continuare/ forse io perderò te ancora ed ancora" (VB 42). Attraverso un'aperta tematizzazione del desiderio erotico femminile, Rosselli si unisce ai ranghi di una tradizione femminile marginale, poco nota ma notevole. È una tradizione femminile di appropriazione ironica di temi erotici maschili appartenenti ai canoni riconosciuti della poesia lirica occidentale. In Italia comprende sia voci sperimentali che non, da Gaspara Stampa a Veronica Franco, da Vittoria Aganoor a Sibilla Aleramo, a Antonia Pozzi e, più vicine alla generazione della Rosselli, Carla Vasio, Giulia Niccolai e Patrizia Vicinelli. Nella tradizione anglosassone familiare alla Rosselli si possono fare i nomi di Emily Dickinson, Gertrude Stein e Sylvia Plath. Né riconosciuta né ammessa dalle sue stesse rappresentanti, è una tradizione che paradossalmente sembra essere perpetuamente nuova nell'invenzione individuale di ciascuna poetessa.²⁶

5. GUERRA DI PAROLE: ROSSELLI TRA PASOLINI E LA NEOAVANGUARDIA

Retrospectivamente, appare evidente che la censura e la posizione autoritaria del governo negli anni cinquanta e nei primi anni '60 in Italia hanno avuto degli effetti paradossalmente positivi per la cultura. Contribuirono a creare uno spirito di resistenza e opposizione tra gli intellettuali che incoraggiò la creatività. Pasolini per esempio, moltiplicava le proprie energie creative anche grazie alla sua posizione opposizionale di intellettuale contro. Dal 1955 fino al 1959 a Bologna curò (con Francesco Leonetti e Roberto Roversi) *Officina*, una rivista che rimane memorabile per le sue appassionate polemiche e le sue feroci battaglie intellettuali. Pasolini era costantemente in guerra contro

qualcosa, fossero le attività repressive dello stato o la nuova società dei consumi che secondo lui distruggeva i cuori e i corpi della gioventù italiana. Come Amelia Rosselli, anche lui aveva sofferto una tragica perdita personale in occasione della resistenza antifascista. Suo fratello Guido, partigiano, fu assassinato da altri partigiani in uno degli episodi più crudeli della resistenza. La guerra aveva per lui un significato personale particolarmente profondo, e non c'è dubbio che fu egli stesso una specie di guerriero intellettuale. Pasolini parlava della "luce della resistenza" come fonte di ispirazione che nutriva il sogno di cambiare il mondo. Tutte le religioni—il cattolicesimo, il comunismo, l'estetismo—gli sembravano aver fallito, mentre la resistenza rimaneva come valore permanente. Questo prima che la resistenza stessa iniziasse a essere demistificata, dissezionata e anatomizzata in tutti i suoi aspetti oscuri e contraddittori.

Pasolini aveva indubbiamente in comune con la Rosselli i "valori" della resistenza; fu questa etica comune a stimolare il suo interesse per la giovane poetessa. L'interesse fu reciproco, anche se non vi fu mai vera amicizia tra i due. Rosselli, che scoprì Pasolini solo con *Accattone* nel 1961, lesse certamente *Le ceneri di Gramsci*, come si intuisce da temi e immagini comuni ai due poeti. Il motivo della rondine, per esempio, che nel libro della Rosselli diventa l'equivalente di un motivo musicale, deve molto al lungo poemetto di Pasolini in tre parti, *L'umile Italia*, in cui le rondini sono il simbolo delle vite innocenti, autentiche e, per Pasolini, mitiche, dei più umili abitanti della penisola. Eppure Amelia Rosselli è molto distante in altri modi da Pasolini, e contrariamente a quanto è stato spesso dato per scontato a causa dell'attenzione che Pasolini le ha riservato, Rosselli non appartiene in alcun modo a una scuola di imitatori o epigoni di Pasolini.

Il simbolo della rondine, per esempio, che nel poemetto di Pasolini è pienamente dispiegato e analizzato con grande enfasi retorica (in una maniera neoclassica che guarda indietro verso Pascoli e Leopardi), è trasformato radicalmente dalla Rosselli, che aveva fissato il tema già in una delle sue primissime poesie: "O rondinella che colma di grazia le tue parole inventi e fischi/ libera fuori d'ogni piantagione" (VB 15). La rondine è il simbolo di un desiderio di libertà e un segno d'innocenza, messo in opposizione ai temi dominanti della guerra e dell'imprigionamento. Rosselli poi condensa il motivo della rondine in una breve, ricorrente e fuggevole notazione—l'equivalente poetico di una serie dodecafonica—che ricompare con lievi variazioni attraverso tutto il

testo delle VB. La visione che la Rosselli ha della resistenza, molto più disincantata di quella di Pasolini, è segnata da un senso di perdita di eroismo, come in “Non so se tra le pietre spuntate de la indifferenza” (VB 92), dove l’idea stessa di una possibilità di liberazione è messa in questione. In modo simile, “Le rondinelle giocavano molto dolcemente al disopra dei” denuncia il “fallimento della libertà.”

La guerra è centrale sia nell’opera di Pasolini che in quella della Rosselli, ma in modi diversi. Pasolini è sempre appassionatamente ideologico. La sua è una voce di protesta radicale, che sfiora spesso il sarcasmo. Egli è anche immensamente ambizioso; nella tradizione di Dante, Foscolo e D’Annunzio, prende sempre posizione, ponendo sempre se stesso e la propria esperienza al centro di una narrazione. Desidera dire di “tutto/ l’uomo, nella sua storica miseria.” Pasolini aspira a una lirica che colmi l’abisso tra il dentro e il fuori, tra il soggetto lirico e l’oggettività storica. Sia il suo pensiero che la sua espressione poetica sono guerreschi, imbevuti di opposizioni, e la sua figura poetica preferita è l’ossimoro. A differenza della Rosselli, che preferisce l’idioma modernista, criptico, concentrato che le ha conquistato la reputazione di “sibilla,” la scrittura poetica di Pasolini tende sempre verso la narrativa, e spesso si avvicina alla prosa. La sua sintassi complessa e articolata è disposta per la maggior parte in leggibilissimi endecasillabi, e preferisce schemi tradizionali come la terzina e la terza rima di scuola dantesca. Rosselli invece, anche in base ai suoi studi della musica atonale e seriale, si creò una forma tutta sua. Pasolini in fondo fu un difensore accanito di un realismo poetico in nome del quale si oppose appassionatamente alle astrazioni e agli esperimenti stranianti della neoavanguardia.

Quando Rosselli portò a Pasolini il suo secondo libro, *Serie ospedaliera* (1969), che continuava nella vena sperimentale di *Variazioni belliche*, ci fu chi la derise per la sua ingenuità perché “ormai c’era stato il Gruppo 63 e durava quest’assurda guerra.”²⁷ La Rosselli fu infatti in un certo senso una vittima della “guerra” tra Pasolini e la neoavanguardia. Non schierata, perseguì una propria, originale linea di ricerca sperimentale senza essere né dell’uno né dell’altro campo, cosa di cui dovette pagare le conseguenze anche pratiche ed economiche. Era spesso disperata perché, contrariamente agli ex novissimi, non riusciva a trovare lavori per riviste e giornali, né traduzioni, attività con cui si manteneva. Ciò contribuì enormemente ad isolarla.

La principale struttura tematica della poesia di Pasolini è quasi sempre quella del movimento: camminare, andare da qualche parte,

viaggiare, con l'io lirico che viaggiando e parlando testimonia la realtà della propria esperienza e la storia che attraversa. Il movimento è una struttura essenziale anche della poesia della Rosselli, ma la porta in una direzione opposta. È un movimento limitato: o una caduta o un movimento che termina contro un ostacolo, una barriera. È spesso un movimento nei confini di uno spazio chiuso e perciò limitativo: una cella di prigione, un ospedale, un manicomio, una tomba, il cervello con la sua malattia e le sue ossessioni. Persino Roma, la città che amò di più e dove scelse di vivere (nomadicamente, in stanze d'affitto qua e là prima di riuscire a comprare la minuscola soffitta di via del Corallo a Trastevere) può diventare una prigione, un luogo di sconfitta e paralisi (VB 135), o un labirinto d'amore (VB 136) in cui la ricerca dell'amante è frustrante o sbarrata.

Persino lo spazio dei sogni è uno spazio chiuso per la Rosselli, come una complessa gabbia. Oppure nella sua poesia troviamo un costante movimento avanti e indietro, su e giù, come il volo delle rondini nel cielo. Il movimento può essere anche un'oscillazione, l'aprirsi e il chiudersi del desiderio, l'istinto di morte: "Ma la morte/ è la più dolce delle compagnie" (VB 84). Nello sviluppo stilistico del tema della prigionia, una delle influenze maggiori per la Rosselli fu quella di Dallapiccola. I tre *Canti di prigionia*, e soprattutto l'opera *Il prigioniero* scritta nel 1938 per protestare contro le leggi razziali di Mussolini e rappresentata per la prima volta a Firenze nel 1950, elaborano il tema dell'imprigionamento e della rivolta con un'intensità drammatica ed una concentrazione stilistica molto vicine allo stile poetico della Rosselli. Ambedue le opere di Dallapiccola sono nello stile dodecafonico, e si avvalgono efficacemente dell'uso insistito degli echi, della ripetizione e della serialità. La Rosselli adattò magistralmente la tecnica delle variazioni di Dallapiccola al proprio linguaggio poetico sia in *Variazioni Belliche* che nel volume seguente, *Serie ospedaliera*.

La più temuta affezione del prigioniero è la noia, termine la cui genealogia poetica per la Rosselli risale all'*ennui* di Baudelaire e soprattutto a Leopardi, poeta "guerresco" amatissimo e spesso imitato anche da Pasolini. Ma nella visione conflittuale della poesia e del mondo della Rosselli, la noia non è soltanto un ostacolo, ma una forza mortale: "Contro ogni tentativo della sorte suonava una freccia imbiancata: la noia" (VB 145). L'antidoto della noia per la Rosselli è la passione. Ma contrariamente alla rabbia e all'invettiva pasoliniana, per la Rosselli la passione assume la più nobile forma filosofica e letteraria dell'ira (da

Omero, Dante e Cavalcanti) e della *wrath*, parola con un lignaggio affascinante in inglese (che per Rosselli va da Marlowe e Shakespeare a Pound, Steinbeck, e Sylvia Plath), e che contiene al suo stesso interno la parola *war* (guerra). Nella Rosselli *ira* assume anche connotazioni politiche, come forma di indignazione espressa con forza, anche gridata. Oppure può essere velata dall'ironia: l'ira con l'ironia è una delle tonalità più persuasive e diffuse della Rosselli, come nella più sarcastica delle sue poesie politiche: "Se nella notte s'accendeva un faro, allora addio promessa" (VB 50):

Compagna d'armi

la tua costanza, la tua fiducia sono nelle mie mani? . . .
 Calmati e le scodelle dei poveri si riempiranno. Calmati
 e le ventate in poppa separeranno la tua firma dalla mia,
 il tuo disdegno dal mio farraginoso chiedere, disobbedire,
 salvare, domandare--eccitare alla lotta una massa di gente
 che non sa esistono i poveri, le martellate--le costruzioni
 in calce per la povera gente che non si illude, ma delude
 il raggio di sole che non era stato costruito per loro.
 Calmati e avrai il vento in poppa e le tue parole fresche
 di verginità rimeranno con nuova gentilezza . . .

Furia e *fierezza* sono molto vicine ad *ira* nell'idioma della Rosselli, ed egualmente eroiche e desiderabili "la fierezza era il mio ospedale. Era il mio ideale!" (83) O, alternativamente, la passione può prendere la forma dell'amore e del desiderio erotico: "Se non è noia, è amore" scrive la Rosselli in un verso che ricorda Leopardi.

Più che col realismo di Pasolini, Rosselli si identificò appassionatamente con il modernismo. Trai suoi primi modelli ci furono Rimbaud e Mallarmé, seguiti da Eliot, Joyce, Stein e Pound. Dei modernisti però, Rosselli non condivise mai le tendenze politiche, tutte di impostazione—con l'eccezione di Rimbaud—essenzialmente conservatrice e reazionaria. Perciò, in termini di gusto letterario, Rosselli era in effetti più vicina alla poetica degli scrittori della neoavanguardia in Italia, che leggevano e ammiravano anch'essi questi scrittori, anche se forse non sempre nella lingua originale. Ma il bagaglio linguistico della Rosselli, la sua non-italianità, e la sua posizione in quanto donna poeta (una delle poche in uno schieramento—quello dei poeti della neoavanguardia—essenzialmente e volutamente maschile) la pongono in una

situazione molto diversa, e le permettono una libertà espressiva unica nel panorama italiano.

Come Pasolini, gli esponenti della neoavanguardia lanciarono una loro guerra contro le poetiche del simbolismo e dell'ermetismo, ma lo fecero con scopi completamente diversi. In sintonia con l'etimologia bellicosa della parola avanguardia, la strategia che perseguirono negli anni cinquanta e sessanta fu quella di un rovesciamento radicale e violento delle modalità del simbolismo e dell'ermetismo. Né interessava loro restaurare forme poetiche pre-moderniste. Quello che volevano invece era un qualcosa di completamente nuovo, ironicamente ricercato attraverso la rivisitazione ironica e critica delle strade del modernismo poetico, del surrealismo e del dadaismo. Contrariamente a Pasolini, credevano fermamente nell'autonomia della funzione letteraria e poetica, benché intendessero anche loro il linguaggio poetico come forma di intervento critico nei confronti della società borghese e dei consumi. Quello che passava per poesia allora (o che fu promosso al rango di poesia) aveva poco o nulla a che vedere con l'idioma poetico purificato della tradizione. Fu precisamente lavorando sul linguaggio, rendendolo straniato e sperimentando con la forma che essi pensarono di poter portare avanti una critica radicale dello status quo, delle istituzioni e del linguaggio del potere costituito.

Al centro di questo progetto della neoavanguardia c'era una violenta "dilaniazione" (come disse la Rosselli) del linguaggio stesso, il sabotaggio della sintassi, soprattutto la sintassi narrativa, soprattutto attraverso la frammentazione e il collage. I modi della loro critica spaziavano dall'uso provocatorio di frasi casuali e di frammenti presi dal linguaggio dei media o dalla vita di tutti i giorni, alla testualizzazione ironica di dettagli effimeri, l'uso intenzionale del disordine sintattico, e, soprattutto, l'uso profanante della parodia.

Quando Pasolini presentò la Rosselli con le 24 poesie sul *Menabò*, Alfredo Giuliani aveva già pubblicato *Il cuore zoppo*, Elio Pagliarani aveva perfezionato la tecnica del collage e del ready-made in *La ragazza Carla e altre poesie* (1962), e *Laborintus* di Sanguineti, pieno di "detriti" linguistici, era uscito nel 1955. Gli esperimenti combinatori con il *nonsense* di Balestrini erano stati pubblicati nel 1963 con il titolo di *Come si agisce*. Antonio Porta, meno frivolo nei suoi esperimenti linguistici, e il più amato dalla Rosselli, pubblicò *La palpebra rovesciata* nel 1960. Nati tra il 1924 e il 1935, i protagonisti della neoavanguardia erano più o meno coetanei della Rosselli.

Benché dopo la pubblicazione delle poesie sul *Menabò* fosse stata invitata a partecipare a tutte e quattro le loro riunioni del Gruppo 63, la Rosselli non era a casa nemmeno nella neoavanguardia, da cui fu sempre vista come una *outsider* e di cui criticò certi eccessi di artificiosità linguistica ormai irrimediabilmente datati rispetto allo sperimentalismo modernista in lingua inglese. Trovava noiosa e inutile la calcolata ma sterile oscurità di molti dei poeti della neoavanguardia.²⁸ Tuttavia ella fu sedotta, o piuttosto come disse ironicamente lei stessa in una poesia di *Serie ospedaliera*, “stregata” dall’ideale di sperimentazione linguistica ancora sostenuto, ancora ritenuto magicamente possibile dall’avanguardia: “L’avanguardia è ancora a cavalcioni/su le mie spalle e ride e sputa come una vecchia fattucchiera.”²⁹

Pur rimanendo (in parte volutamente ma soprattutto per un processo di esclusione che aveva a che vedere anche con il fortissimo “machismo” del Gruppo 63) ai margini della neoavanguardia, la Rosselli sviluppò un suo approccio molto personale allo sperimentalismo. Rosselli fu, prima di tutto, una poetessa italiana, ma non un’italiana. Non apparteneva a nessuna tradizione che Pasolini o i membri della neoavanguardia fossero in grado di riconoscere con precisione. Ciò che la rendeva diversa dai suoi contemporanei della neoavanguardia era l’abilità di inventare un linguaggio modernista sperimentale ma allo stesso tempo appassionato e assetato di bellezza, invece che nauseato. Contrariamente ai suoi colleghi della neoavanguardia, con cui peraltro condivise il senso guerresco della poesia, non c’è in lei il senso di appartenere a una letteratura dell’esaurimento, della crisi e dell’inautenticità. E benché la sua lingua sia l’italiano, è un italiano libero dal peso del linguaggio letterario addomesticato e trivializzato.

Quello della Rosselli è un italiano in cui è stata iniettata l’energia di una mente che pensa anche in francese e in inglese. Il suo approccio multilingue ha la forza genuina dell’autenticità, e il suo uso dello straniamento linguistico attraverso l’interferenza reciproca di tre lingue non ha nessuna delle affettazioni parodiche e dell’effetto “incollato insieme” del plurilinguismo di Sanguineti in *Laborintus* (una strategia attraverso cui Sanguineti cercò di liberarsi del peso insopportabile dell’italiano letterario). Rosselli non sentì mai quel peso, e a modo suo, proprio come e in quanto *outsider*, fu in grado di leggere e assimilare creativamente la poesia italiana delle origini, e Dante, Leopardi, Campana, Gramsci, Montale, Penna. Recentemente Niva Lorenzini (su *Trasparenze*) ha dimostrato che la Rosselli ha anche studiato e assorbito a modo suo d’Annunzio.

Ci sono qua e là nelle poesie della Rosselli dei tocchi scherzosi con frasi prese dal linguaggio crudo della cultura popolare, dei media, e della strada come in “Perbacco gridò/ l’annunciatrice televisiva ecco che grandina di nuovo ecco” (VB 120) o “vigliacca vacca innamorata” (175), o “che cazzo vuoi disse il portiere” (81). Ma nel complesso gli esempi di linguaggio basso sono incorporati all’interno di un contesto stilistico che tende sempre all’alto, e spesso al sublime.

Oltre al suo linguaggio poetico, che resta nel complesso difficile da incasellare in relazione all’italiano letterario, ciò che distingue la Rosselli dai rappresentanti della neoavanguardia è soprattutto l’uso stilistico e tematico della violenza. Per quanto onnipresente sia lo spettro della violenza nei suoi testi, non risulta mai essere un oggetto di desiderio o di mimesi. E fu forse, semplicemente, perché aveva sperimentato la violenza personalmente, prima attraverso la morte violenta del padre e poi con i ripetuti attacchi della sua malattia mentale (e i mezzi violenti, quale fu l’elettroshock, per cercare di curarla), che la Rosselli non può condividere l’esaltazione della violenza dei novissimi. Nel linguaggio della Rosselli manca qualsiasi senso della desiderabilità della violenza sia a livello sintattico, formale, che a livello tematico, anche se, come abbiamo visto, Rosselli riconosce a volte la necessità terribile di una violenza strumentale, come può essere quella della guerra di liberazione dei partigiani. Quello che abbiamo invece è un’osservazione dolorosa della violenza nel mondo, nella storia, nella psiche. La violenza come componente della guerra nei suoi molti aspetti è per alcuni versi centrale in *Variazioni Belliche*, ma c’è sempre una tendenza nelle poesie della Rosselli a ritirarsi da essa, e ad alludere alla possibilità di fuggire, di resistere, di mettere fine alla violenza: “Tempesta pugnale/ . . . scostati dalla mia testa/ limata e ritrova la rondinella che volava molto tranquilla/ nelle sue nida d’ironia, nel suo sognare fiammiferi/ inquieti--nel ritrovare il suo albergo d’ira” (VB 71).

A livello di sintassi e di vocaboli, ciò vuol dire che le sue costruzioni e le sue inusuali associazioni logiche, per quanto dense e stranianti per il lettore, per quanto disorientanti e sibilline, portano sempre alla produzione di un significato. È quasi sempre un significato che non è né stabile né univoco, e che può anzi spesso essere ironico, ambiguo e contraddittorio, eppure esso rappresenta una possibilità per la mente di trovare riposo, e per la violenza di essere rimpiazzata da qualcosa come la bellezza.

Note

1. Cfr. *Le poesie delle donne* nel volume di Dacia Maraini *Donne mie*, Torino: Einaudi, 1974.

2. Non esiste ancora purtroppo una biografia di Amelia Rosselli. Sono state però pubblicate due raccolte molto utili per lo studio di questa poetessa fondamentale del '900: un numero monografico su Amelia Rosselli della rivista *Trasparenze* 17-19 (2003) a cura di Emanuela Tandello e Giorgio Devoto, che raccoglie sia interventi critici che contributi biografici e bibliografici, e il volume *Una scrittura plurale: Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara: Interlinea, 2004, che raccoglie molto dei saggi e dei contributi giornalistici della Rosselli stessa. Da vedere anche il ricco *Dossier Amelia Rosselli* a cura di Siriana Sgavicchia in *Il Caffè illustrato* 12/13 (luglio ottobre 2003) e il numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli dai *Quaderni del circolo Rosselli* 17 (1999), a cura di Stefano Giovannuzzi, che si appresta a curarne un altro per la stessa rivista. La tesi di laurea di Silvia De March, basata su una parziale ricognizione biografica, è stata pubblicata col titolo *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli: L'Anchoredel Mediterraneo, 2006, quando avevo già completato la stesura di questo saggio. È inoltre recentemente uscito lo studio comparatistico di Alessandro Baldacci, *Fra tragico e assurdo. Benni, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino: Edizioni Edizioni dell'Università, 2006. Quasi tutte le poesie, anche in inglese, della Rosselli sono disponibili nel volume *Amelia Rosselli, Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Milano: Garzanti, 1998 (seconda edizione). Si tratta di un'edizione più corretta rispetto alla prima del 1997, purtroppo contenente molti refusi.

3. Mi riferisco in particolare ai seguenti, classici testi: Virginia Woolf, *Le tre ghinee* (1938), Milano: Feltrinelli, 1992; Simone Weil, *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*, Parma: Pratiche Editrice, 1998; Elsa Morante, *Pro e contro la guerra atomica* (1965), Milano: Adelphi, 1987; Maria Zambrano, *La tomba di Antigone* (1967), Milano: La Tartaruga, 1995.

4. *Intervista ad Amelia Rosselli*, a cura di Giacinto Spagnoletti (1987), in *Una scrittura plurale*, cit. L'intervista apparve originalmente in appendice a Amelia Rosselli, *Antologia poetica*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Milano: Garzanti, 1987.

5. Baroni, Gabriella Palli. *Amelia assetata d'amore: colloquio con Aldo Rosselli*. In *Trasparenze*. 59-64.

6. *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti, 1964. 46. Tutte le citazioni che seguono saranno tratte da questa prima edizione (VB), e indicate con il numero della pagina nel testo fra parentesi.

7. Ma sono comunque di grande interesse, specie per l'attenzione con cui sono state curate: Amelia Rosselli, *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna: Il Mulino, 2001.

8. Per il problema del rapporto tra poesia e malattia mentale, con particolare riferimento alla Rosselli, vedere il mio *Poetry and Madness*, in *Shearsmen of Sorts: Italian Poetry 1975-1993*, numero speciale di *Forum Italicum* (Italian Poetry Supplement) (1992): 132-152.

9. Per il complesso rapporto della Rosselli con la musica, cfr. il mio *Amelia Rosselli and the Esthetics of Experimental Music*, in *Galleria 48* (Gennaio-Agosto 1997). Numero monografico su Amelia Rosselli. A cura di Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello. 35-46. Da vedere anche gli interventi molto tecnici e approfonditi di Paolo Cairoli, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli e Suggestioni sonore evocate dalla poesia di Amelia Rosselli*, in *Trasparenze*, 289-308.

10. Cfr. *Amelia assetata d'amore*, 64.

11. Intervista del 1990, citata in Francesca Caputo, *Cercare la parola che esprima gli altri*, in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*. 9. Rosselli però si sarebbe certo riconosciuta cosmopolita nel senso positivo e etico-politico che questo termine ha acquistato nel dibattito contemporaneo. Cfr. soprattutto lo studio di Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York: Norton, 2006.

12. Una prima edizione intitolata *Soumo-Sleep (1953-1966)*, con traduzioni di Antonio Porta, fu pubblicata a Roma presso Rossi e Spera, 1989. Seguì l'edizione del 1992 a cura di Emmanuela Tandello.

13. Cionostante, sostiene Nelson Moe in *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, in *Italica* V:69:2 (1992): 177-97, l'opera della Rosselli costituisce un attacco contro la tradizione poetica italiana moderna, ed una lotta dentro e contro il linguaggio. Ma per Moe (che si basa in parte sulla lettura di Mengaldo e di Pasolini), il guerreggiare poetico della Rosselli è allo stesso tempo fondamentalmente autobiografico, estraneo ad ogni impegno civile, ed espressione di un'autoemarginazione che, pur essendo in un certo senso prettamente femminile, è in fondo tipica dell'alienazione del poeta contemporaneo.

14. Zambrano, Maria. *Pensiero e poesia nella vita spagnola* (1939). Roma: Bulzoni, 2005. 19-20.

15. Su questi temi in Hannah Arendt, cfr. Laura Boella, *Hannah Arendt. Agire politicamente, pensare politicamente*, Milano: Feltrinelli, 1995. Alcune delle idee fondamentali di Hannah Arendt sono sintetizzate nel suo saggio *Sulla violenza* (1970) Parma: Guanda, 1996.

16. Citato in Alban Berg, *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. A cura di Frank Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. 29.

17. *Documento* (1968), in *Una scrittura plurale*, 283, originalmente pubblicato col titolo *Alla ricerca dell'adolescenza* in *La fiera letteraria*, 25 luglio 1968.

18. *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, intervista a cura di Sandra Petriagnani, in *Una scrittura plurale*, 291. L'intervista fu pubblicata su *Il Messaggero*, 23 giugno 1978.

19. *Documento*, 285. Su questo argomento, cfr. il mio *Variazioni su Amelia Rosselli in il verri IX:3-4* (settembre-dicembre 2003): 131-150.

20. In un' intervista (pubblicata su *Il Mattino* l'11 novembre 1987), la Rosselli riafferma che la sua poesia è soprattutto *realistica*. Vedi Silvio Perrella, *Per Amelia Rosselli, Nuovi Argomenti* 12 (1997): 13: "io interpreto la realtà, non solo l'esperienza personale . . . Fui influenzata negli anni Cinquanta, tra i 18 e i 30 anni dal neorealismo e dal marxismo, e dunque non perdo di vista nemmeno per un istante l'esperienza".

21. Pur denunciandone quella che le sembra una eccessiva e rischiosa oscurità, Biancamaria Frabotta riconosce nella poesia della Rosselli questa dimensione storica, che non si attenua ma, anzi, si acuisce durante gli anni di piombo in concomitanza anche con l'acutizzarsi della malattia della Rosselli (che portò eventualmente alla sua afasia poetica). Vedere *Le buone 'intenzioni' di Amelia Rosselli: qualche riflessione su Documento*, in *Trasparenze*, 333-342.

22. L'espressione "strategia della tensione" si riferisce agli attentati terroristici avvenuti tra il 1969 e il 1974. Anche se non ancora in modo del tutto chiaro, le indagini hanno indicato che gli attentatori responsabili erano appartenenti a movimenti politici dell'estrema destra, con alle spalle i servizi segreti e militari italiani ed americani. Il loro scopo era quello di creare uno stato di polizia, facendo credere che questi attentati venissero organizzati e eseguiti da membri dell'estrema sinistra. Nella strage di Piazza Fontana morirono 16 persone e 88 furono ferite. L'ultimo attentato di questo periodo (ma ne seguirono altri negli anni '80) fu la Strage dell'Italicus a San Benedetto Val di Sambro, in provincia di Roma, il 4 agosto 1974, in cui morirono 12 persone e altre 105 rimasero ferite.

23. Solo in questa luce, a mio parere, e certo non come mera patologia o tantomeno finzione, può essere compreso il senso del testo di Amelia Rosselli intitolato *Storia di una malattia*, datato 16 settembre 1977, e pubblicato su *Nuovi Argomenti* 56 (1977): 185-96. Il testo è incluso nell'antologia *Una scrittura plurale*, 317-326.

24. Manca ancora una storia della censura nel dopoguerra. Alcuni saggi su temi particolari si possono trovare in *Culture, Censorship and the State in*

Twentieth-Century Italy. A cura di Guido Bonsaver e Robert S. C. Gordon. Oxford: Legenda, 2005.

25. Nel sua recensione a *Tutte le poesie* (*L'Unità* (1 luglio 1970)), Rosselli discute apertamente la bisessualità del poeta e il franco erotismo della sua poesia. Cfr. *Una scrittura plurale*, 93-96.

26. Tra le continuatrici, oggi, di questa tradizione femminile, si possono fare i nomi di Antonella Anedda, Jolanda Insana, Rosaria Lo Russo.

27. Spagnoletti, intervista, 300.

28. Si veda soprattutto la sua recensione di *Winnarr* di Sanguineti (1972) in *Una scrittura plurale*, 99. Interessante anche il collage di otto ironiche "esercitazioni poetiche" raggruppate con il titolo "Palermo '63" in *Primi scritti (1952-1963)*. Milano: Guanda, 1980.

29. *La libellula* (1958). In *Serie ospedaliera*. Milano: Il Saggiatore, 1969. 3.

Riferimenti bibliografici

Amelia Rosselli. *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*. A cura di Stefano Giovannuzzi. *Quaderni del circolo Rosselli* 17 (1999).

Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton, 2006.

Arendt, Hannah. *Sulla violenza* (1970). Parma: Guanda, 1996.

Berg, Alban. *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*. A cura di Frank Schneider. Leipzig: Reclam, 1981.

Boella, Laura. *Hannah Arendt. Agire politicamente, pensare politicamente*. Milano, Feltrinelli, 1995.

Bonsaver, Guido e Robert S. C. Gordon, a cura di. *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*. Oxford: Legenda, 2005.

Clausewitz, Karl von. *Della guerra*. Trad. Ambrogio Bollati ed Emilio Canevari. Milano: Mondadori, 1970.

Dossier Amelia Rosselli. A cura di Siriana Sgavichia. *Il Caffè illustrato* 13/14 (luglio-ottobre 2003).

Eracito. *Frammenti*. Introduzione, traduzione e commento M. Marcovich. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

Galleria 1/2 (gennaio-agosto 1997). Numero speciale su Amelia Rosselli, a c. di Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello.

Maraini, Dacia. *Donne mie*. Torino: Einaudi, 1977.

Morante, Elsa. *Pro e contro la guerra atomica* (1965). Milano: Adelphi, 1987.

- Moe, Nelson. "At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli." *Italica* V:69:2 (1992): 177-97.
- Perrella, Silvio. "Per Amelia Rosselli." *Nuovi Argomenti* 12 (1997): 12-13.
- Re, Lucia. "Amelia Rosselli and the Esthetics of Experimental Music." *Galleria* 1-2 (gennaio-agosto 1997): 35-46.
- . "Poetry and Madness." In *Shearersmen of Sorts: Italian Poetry 1975-1993*. Numero speciale di *Forum Italicum* (Italian Poetry Supplement). A cura di L. Ballerini. (1992): 132-152.
- . "Variazioni su Amelia Rosselli." *il verri* IX:3-4 (settembre-dicembre 1993): 131-150.
- Rosselli, Amelia. *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*. Reggio Emilia: Aelia Laelia, 1983.
- . *Diario Ottuso (1954-1968)*. Roma: IBN, 1990.
- . *Documento (1966-1973)*. Milano: Garzanti, 1976.
- . *Impromptu*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1981.
- . *Le poesie*. A cura di Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici. Milano: Garzanti, 1998 (seconda edizione).
- . *Primi scritti (1952-1963)*. Milano: Guanda, 1980.
- . *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*. A cura di Francesca Caputo. Novara: Interlinea Edizioni, 2004.
- . *Sleep. Poesie in inglese*. Trad. italiana e postfazione di Emmanuela Tandello. Milano: Garzanti 2002.
- . *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti, 1964.
- Trasparenze* 17-19 (Supplemento a *Quaderni di Poesia*). Numero monografico su A. R.. A cura di Emmanuela Tandello e Giacomo Devoto. (Contiene una bibliografia aggiornata a c. di Francesco Carbognin).
- Weil, Simone. *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*. Parma: Pratiche Editrice, 1998.
- Zambrano, Maria. *La tomba di Antigone* (1967). Milano: La Tartaruga, 1995.
- . *Pensiero e poesia nella vita spagnola* (1939). Roma: Bulzoni, 2005.