Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli

Laura Barile

"Begin at the beginning," the King said
very gravely, "and go on till you come to the end: then stop."
Lewis Carroll

"Senza l' "addio" non si dà un cominciamento."
Carmelo Bene

"tutto ciò che ha un fine
non ha fine."
Amelia Rosselli

Dopo infiniti tentativi di avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli, *close reading* e interpretazioni, vorremmo qui tracciare, anche per chiarirla a noi stessi, una sorta di sua biografia intellettuale nel quindicennio che va dal 1950 al '65: gli anni del suo apprendistato artistico tra musica e poesia, fino al prevalere della seconda. Sulla falsariga della *Cronologia* del Meridiano[1] e di tanti ottimi studi critici, prenderemo in considerazione un pezzo di storia della cultura italiana e internazionale che a nostro avviso può gettare luce sul suo fare: con alcune figure centrali che l'hanno incrociata e/o appassionata.

A poco a poco quello che era stato il fine di Amelia—la musica, l'etnomusicologia e la teoria musicale, attraverso studi mai veramente *successful* e la costruzione di un complesso strumento musicale—si definì, metamorfizzandosi in un *inizio*: l'inizio di un'attività poetica ormai riconosciuta fra le maggiori del secolo scorso.

1.

"Non credo dover occuparmi di giornalismo almeno per ora, visto l'impegno in due mestieri,"[2] scrive Amelia a Guido Davico Bonino l'8 novembre 1963: la giovane è infatti musicista, etnomusicologa e teorica della musica da una parte, e poeta dall'altra. L'attraversamento del magmatico confine fra le due arti è un processo che oscilla a lungo, e che tutto sommato non è mai avvertito come impellente. Finché in un'intervista del 1981 Amelia dirà che ha smesso di fare musica: "Non si può fare musica e poesia. O l'una o l'altra. Entrambe sono discipline severe."[3]

Severissima Amelia! E insieme ribelle adolescente, sarcastica sperimentatrice, e al

[1] "Cronologia," a cura di Silvia De March e Stefano Giovannuzzi, in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello (Milano: Mondadori, 2012), xliii–cxliii. D'ora in avanti il presente volume sarà indicato come OP.

[2] Amelia Rosselli, in Stefano Giovannuzzi, "Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria," postfazione a Rosselli, *Lettere a Pasolini* 1962–1969, a cura di Giovannuzzi (Genova: San Marco dei Giustiniani, 2008), 122.

[3] Amelia Rosselli in Adele Cambria, "Un armadio tutto per sé," in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963–1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Prefazione di Laura Barile (Firenze: Le Lettere, 2010), 61. D'ora in avanti il volume sarà indicato come *Interviste*.

tempo stesso timorosa ma famelica interlocutrice di arti diverse. E infatti la sua poesia ha bisogno della musica, e alla musica è dedicata una poesia fra le ultime di *Serie ospedaliera (1963–65)*, come lei stessa fa notare:[4]

> Note che sorgono abissali dalle frange
> delle passioni rimpicciolite al punto
> di sembrare veraci. E poi con un coltello
> le sdoppio e le decanto, credendomi
> fiera al mercato. E poi con l'altro
> lato del coltello ne sfinisco i bordi
> temendo che nascesse una nuova melodia
> a irrimediabilmente compromettere il
> mio sonno. […]
>
> La musica comunque fa la sua parte
> e nell'intendimento di essa risiede
> la mia passione che contorcendosi si
> dipinse egualmente spaventata dal lutto
> dei suoi grandi occhi e della canzone. [5]

Nel secondo dopoguerra la commistione fra le arti, ~~e~~ in particolare tra musica e poesia, è una prassi molto sperimentata. I musicisti tirano la volata agli altri: ma anche pittori e scrittori riprendono a esprimersi dopo la devastazione della guerra, con l'urgenza di un'arte completamente rinnovata, totale, al di là di ogni barriera. Dalle avanguardie del primo Novecento hanno ormai ereditato l'ipotesi dell'esistenza di norme universali che regolano l'attività del pensiero: ogni possibile forma sembra riconducibile a strutture intellettive che altro non sono—secondo Lévy Strauss—che una modalità temporale di leggi generali. Come la pittura di Kandinskij, così la tecnica seriale di Webern o il quadrato magico della Scuola di New York scaturiscono dalla convinzione che la teoria della composizione consista nell'espressione dei rapporti numerici dei vari elementi.

2.

La critica ha prestato una sempre maggiore attenzione all'attività musicologica di Amelia Rosselli.[6] Sappiamo degli studi di violino, pianoforte e composizione iniziati a Londra al ritorno dagli Stati Uniti tra il 1946 e il '47, delle letture dei Barocchi e di Hopkins, Eliot e Joyce—Robert Frost era già nel programma scolastico dei licei statunitensi—e delle registrazioni dei vari dialetti portate in classe dall'insegnante; nonché delle letture "fatte col corpo" per assecondare i particolari accenti (i famosi *instresses*) hopkinsiani. Hopkins—al quale com'è noto guardava il modernismo anglosassone, Eliot in testa—aveva espressamente avvicinato la sillaba alla nota, il piede alla battuta e la melodia alla frase. Sono studi tardivi quelli musicali di Amelia: non si impara uno strumento a 17 anni, e per quanto appassionate e perfino eccessive fossero le sue memorabili esecuzioni della musica di Bach all'organo della villa dei Gabban "Il Frassine," anche Amelia ne era consapevole.

---

[4] Amelia Rosselli, "Nei dintorni della Libellula. Tre note," a cura di Palli Baroni, in *La furia dei venti contrari*, a cura di Andrea Cortellessa (Firenze: Le Lettere, 2007), 37.

[5] Rosselli, "*Note che sorgono abissali dalle frange …,*" in OP, 304.

[6] Si veda la bibliografia, cui sono seguiti altri titoli che diremo, nella bella introduzione di Emmanuela Tandello in Amelia Rosselli, *Due parole per chiederti notizie. Lettere (inedite) a David Tudor*, a cura di Roberto Gigliucci, introd. di E. Tandello (Genova: Fondazione Lilli e Giorgio Devoto, 2015), 12–14.

Altrettanto formativa musicalmente fu, a Londra, la frequentazione di teatri e concerti, nonché di "circoli laburisti" tramite la madre Marion Cave. Proprio "dalla conoscenza della musica è scaturita la sua attenzione per le strutture della poesia," ricostruisce Elio Pecora in una bella intervista a Amelia del 1977, la quale precisa che si dedicò alla musica non temperata partendo dalle ricerche di Bartók[7] "per la stessa necessità che portò Pasolini a interessarsi della poesia popolare."[8]

Sono proprio i principi strutturali, le "sottostrutture" della musica popolare (e orientale), che interessano Amelia, che li applica al sistema metrico da lei inventato. È importante sottolineare che l'amore per Bartók è di antica data, e risale agli anni inglesi 1946–47—i suoi 16–17 anni—e che in seno a questa passione c'è anche la sua passione "marxista" per il popolo, la ricerca e lo studio di ritmi e strutture musicali popolari: "A Londra […] si potevano sentire lavori […] delle scuole in certo senso marxiste, soprattutto quelle bartokiane, frequentemente, pagando poco."[9] Terminata la scuola, seguì quella che doveva essere una vacanza fiorentina dalla nonna Amelia, e che con la morte della madre si trasforma nella scelta del paese in cui vivere. È l'Italia, dove la fanciulla si stabilisce introiettando il nome della madre: per qualche anno si firma Marion. Una scelta non scelta, forse: leggiamo l'attacco di una poesia delle *Variazioni (1960–61)* che con "furto" montaliano torna sul tema della "mente che decide e si determina":[10]

> La mente che si frena e si determina è un bel gioco.
> La cosmopolita saggezza è forse la migliore delle
> nostre canaste. La mente che si determina è forse
> un gioco fasullo?[11]

A Firenze Amelia studia teoria della composizione con Luigi Dallapiccola, amico della nonna, il cui marito era stato musicista, e del gruppo del Partito d'Azione. Dallapiccola, istriano nato nel 1905, di qualche anno più giovane di Carlo Rosselli, aveva adottato nella sua prassi compositiva il metodo dodecafonico, ideato da Schoenberg.[12]

---

[7] L'ungherese Bela Bartók—era nato in Transilvania nel 1880 e emigrò nel 1940 in USA dove morì nel 1945—è uno dei maggiori esponenti della musica contemporanea europea. Pianista e etnomusicologo, è figura centrale nella formazione artistica di Amelia. La appassiona il suo radicale rinnovamento delle forme con l'adozione della scala pentatonica (all'uso orientale basata sulle quinte) e delle scale modali anziché temperate: ovvero le scale che venivano usate prima della forma temperata adottata in Occidente da Bach in poi, ma ancora vive nella musica popolare, in quella orientale e in certo jazz. Come Garcia Lorca nei primi anni Trenta girava l'Andalusia assieme a Manuel De Falla alla ricerca di *Romanceros* gitani basati su questa antica successione di intervalli, facendosi accompagnare dalla famosa cantante Argentinita che eseguiva direttamente le canzoni, non essendo possibile trascriverle in un normale spartito con i pentagrammi, così Bartók per anni raccolse melodie popolari magiare con ricerche sul campo girando i Balcani e la Turchia assieme a Zoltan Kodály. Sono testi dalla ritmicità timbrica e barbarica, spesso ossessiva, in una forma di armonia che si spinge ai limiti della tonalità: vedi fra le altre le *Tre canzoni popolari* del 1907, le *Quattro nenie op.9*, o le *Due danze rumene,* fino alla notissima operina *Il mandarino meraviglioso*. Bartók aveva intuito che il sistema occidentale fondato sulle tonalità non è un sistema naturale, ma piuttosto un sistema a carattere storico-culturale. Il folklore suggeriva invece forme naturali differenti, che adottate implicavano nuovi principi strutturali. Questi nuovi principi strutturali saranno quelli cercati dalla musica contemporanea, che superato il tabù della dissonanza, salta *d'emblée* la struttura della musica cosiddetta ben temperata (Bach e, a livello filosofico, Leibniz) per collegarsi direttamente alle strutture della musica più arcaica —o di quella orientale—facendo deflagrare l'intero sistema.

[8] Elio Pecora, "Scienza e istinto" [1977], in Rosselli, *Interviste*, 19.

[9] Maria Lazzari, "A cavalcioni dell'avanguardia" [1979], in Rosselli, *Interviste*, 184.

[10] Eugenio Montale, "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale …," in *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi (Milano: Oscar Mondadori: 2003), 148.

[11] Rosselli, "La mente che decide e si determina è un bel gioco…," in OP, 56.

[12] La dodecafonia mette dodici note in una relazione assolutamente paritaria fra loro, senza più le gerarchie

La composizione teatrale più nota di Dallapiccola, l'operina in un atto *Volo di notte* (1940) basata sul romanzo di Saint-Exupéry, era stata preceduta—alla promulgazione delle leggi razziali—dai *Canti di prigionia* per voci miste e strumenti (1938–41). Politica e poesia ispirano la musica di Dallapiccola, dove il testo poetico e la voce umana acquistano un nuovo ruolo e funzione strumentale: dalle *Quattro liriche di Antonio Machado* per soprano e pianoforte del 1948, all'opera teatrale *Il prigioniero*, trasmessa alla radio nel novembre 1949, e rappresentata al Maggio musicale fiorentino nel 1950. Il tema è quello della libertà, anzi della "privazione della libertà."

Ricordiamo a questo punto la *Nota* di Amelia che accompagna *La libellula* nel 1958: "il poema ha come tema centrale la libertà, e il nostro, e mio, 'libellarla.'"[13] E a Gabriella Caramore nel 1992, vagamene ironica ma sincera: "Io non ho capito il termine libertà per anni, anzi credevo nello stato di necessità."[14] Leggiamo, in tema, una delle *Variazioni (1960–61*):

> Contro il terrore di ogni adolescenza il mio corpo si levava
> gridando! Evviva la libertà! Contro del terrore del corpo
> adolescente si levava il grido unanime abbasso la libertà.[15]

Amelia condivideva la posizione di Dallapiccola, il quale temperava l'astrazione dodecafonica con la creazione di alcuni centri tonali (pur senza ricostituire la tonica tradizionale): la dodecafonia è il regno della costrizione, da cui solo può liberarsi la poesia.[16] Rosselli scrive infatti nel *Diario in tre lingue* del 1955–56: "La poesia è fatto di liberazione, non di riflessione."[17]

Già a Londra Amelia aveva messo in musica una poesia di Blake, in un pezzo per flauto e voce: Vi comparivano una rosa, racconta a Plinio Perilli, e un verme nella rosa:

> Oggi mi sento lontanissima dallo spirito di Blake, ma a quell'epoca mi interessava. […] Mi ricordo che la mostrai a qualcuno. Doveva essere in Inghilterra: è tanto tipico il commento—e mi fu detto: È un po' morbosa![18]

3.

Trasferitasi a Roma nel 1950, oltre agli amici del padre Ernesto Rossi, Ferruccio Parri, Francesco Nitti, il primo tramite di Amelia Rosselli con la società della capitale è il cugino Alberto Moravia, col quale la famiglia e la nonna avrebbero interrotto di lì a poco le relazioni, all'uscita nel 1951 del romanzo *Il conformista*, che come è noto metteva in scena l'assassinio dei fratelli Rosselli, visti dal punto di vista fascista come ingenui idealisti in

---

dell'armonia classica (la tonica, la dominante ecc.), bensì secondo una successione, o serie, prestabilita, utilizzando tutte le risorse della gamma cromatica: ne risulta una musica dove il centro (tonale) è dappertutto e in nessun luogo.

[13] Rosselli, OP, 1314.

[14] Gabriella Caramore, "Paesaggio con figure" [1992], in Rosselli, *Interviste*, 297. Vedi sul tema Ambra Zorat, "Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su Variazioni belliche di Amelia Rosselli," *RiLUnE* 2 (2005): 1–11.

[15] Rosselli, *"Contro dello emisfero morto lanciavo sassi nell'acqua ...*," in OP, 144.

[16] Sul tema della prigione delle strutture fisse e la necessità della libertà che da esse può sprigionarsi come nella forma-cubo, vedi il bel saggio di Jennifer Scappettone, "'Cantonidisintegratidella / mia vita': Closure and Implosion of the Canto(n) in Amelia Rosselli, and the Dream (or Nightmare) of a Transnational Language," *Moderna* 15/2 (2013), a cura di Chiara Carpita e Emmanuela Tandello, 131–154.

[17] Rosselli, *Primi scritti. Diario in tre lingue*, in OP, 632.

[18] Plinio Perilli, "Tra le lingue" [1995], in Rosselli, *Interviste*, 168.

esilio a Parigi. Moravia la introduce fra artisti e registi, presentandole diversi esponenti della Scuola Romana di pittura: Pietro Dorazio, Achille Perilli, Giulio Turcato, e Guttuso, la cui pittura "aveva a che fare anche con i temi della poesia e della letteratura," come ricorda Amelia nell'intervista a Plinio Perilli: è l'ambiente de *La dolce vita.*[19]

Su indicazione di Dallapiccola Amelia continua a studiare composizione col maestro Guido Turchi, che le propone di recensire il libro di Roberto Lupi *Armonia di gravitazione* del 1946: il suo primo prodotto nell'ambito degli studi teorici. Il pezzo uscirà sul n. 1 della rivista *Diapason* dell'agosto–settembre 1950, a firma Marion Rosselli.[20] Il saggio è stato benissimo analizzato dalla pianista, compositrice e direttrice d'orchestra Valentina Peleggi[21], in uno scritto che prosegue il discorso iniziato da Paolo Cairoli[22] a proposito della Rosselli teorica della musica e etnomusicologa. La deflagrazione, a partire dall'uso espressionista della dissonanza, della struttura musicale classica basata sulla tonalità: ovvero il "crollo—con le parole di Alfredo Casella citate da Lupi—del sistema armonico"[23] che era stato alla base della musica occidentale per quattro secoli, aveva reso necessarie nuove ipotesi di soluzioni strutturali. Amelia concorda con l'adesione di Lupi alle scale naturali, basate su sonorità non tradizionali: "la musica occidentale" scrive, deriva "da una tecnica in parte artificiosa, in quanto basata da fattori diversi da quelli naturali e acustici" (27).

Ma gli aloni acustici delle scale naturali, i cosiddetti armonici, non riescono a essere espressi con gli strumenti tradizionali. Si deve inventare altro. La teoria dodecafonica le sembra troppo astratta e chiusa nel suo rifiuto di un centro tonale. Appoggiandosi ai testi teorici di Schoenberg e della sua scuola, ma anche a testi scientifici, di matematica e di acustica[24] ("Il legame fra scienziato e compositore non sembra, come molti musicisti vorrebbero farci credere, del tutto disprezzabile"),[25] Rosselli indica la necessità di uno studio scientifico approfondito sugli aloni, o armonici, delle scale naturali. È l'ipotesi di partenza per il suo lavoro successivo sugli armonici, in vista della costruzione di un nuovo strumento, il pianofortino o piccolo organo che sarà realizzato dalla ditta Farfisa di Ancona.

A Roma incontra inoltre Roman Vlad, allievo di Casella (citato nella recensione di Lupi), e il compositore Franco Evangelisti, ingegnere, di quattro anni maggiore di lei, il cui percorso si intreccia spesso col suo. Dal 1952 Evangelisti frequenta i Ferienkurse di Darmstadt, che saranno un'esperienza molto importante anche per Amelia nel 1959 e nel 1961. La Scuola di Darmstadt, legata al Premio Internazionale Kranichstein, era impegnata nella creazione di un nuovo linguaggio musicale, internazionale e cosmopolita, non strumentalizzabile dalla politica nazionalista (come lo era stata la musica di Beethoven). Nel discorso di apertura dal titolo *Musica dopo la catastrofe*, il direttore Wolfgang Steinecke ricordava come per 12 anni la vita musicale della Germania fosse stata derubata dei suoi

[19] Una seducente ipotesi di Carpita vede in Amelia Rosselli l'ispiratrice del personaggio della poetessa straniera che conversa con l'intellettuale Steiner ne *La dolce vita* di Fellini: vedi Carpita, "Nel salotto di Steiner," in *La furia dei venti contrari*, 152–5.

[20] Poi in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo (Novara: Interlinea 2004), 27–33.

[21] Valentina Peleggi, "Amelia Rosselli. Musica in poesia," *Quaderni del Circolo Rosselli* 30/107 (2010): 67–104.

[22] Paolo Cairoli, "Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli," *Trasparenze*, Supplemento non periodico a *Quaderni di poesia*, 17–19 (Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003): 289–300.

[23] Rosselli, "Armonia di gravitazione," in *Una scrittura plurale*, 27.

[24] Sulla biblioteca di Amelia vedi Carpita, "'Spazi metrici' tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extraletterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli," ampia e dettagliata descrizione di alcuni dei 2500 testi conservati nel Fondo Rosselli della Biblioteca della Facoltà di Lingue della Università della Tuscia a Viterbo, in *Moderna*15/2: "Quadrati, cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli" (2013): 61–115.

[25] Rosselli, "Armonia di gravitazione," 28.

maggiori artisti e musicisti come Hindemith, Stravinskij, Milhaud, Prokofiev, Bartók, Weill e tanti altri, proscritti da una politica culturale criminale. Così fin dal '46 nella cittadina tedesca, fra le macerie della guerra, nacque il progetto delle settimane estive di corsi internazionali della nuova musica.

Nel 1952 viene presentato a Darmstadt un piccolo strumento nuovo, un generatore di frequenze elettroniche che apre la strada della musica elettronica. Il compositore e direttore d'orchestra Pierre Boulez, le cui lezioni seguirà anche Amelia, dichiara la morte dell'estetica schoenberghiana: "*Schoenberg est mort!*"[26] Boulez, con Pousseur e Stockhausen, propone, in quegli anni, di serializzare ogni elemento della composizione. È questa la nuova generazione al centro del rinnovamento del mondo musicale, con Berio, Maderna, Nono, e Cage. E come tutti loro, anche Amelia comincia a interessarsi alle composizioni su nastro magnetico. Anche Evangelisti sarà sempre più attratto dalla musica elettronica e dal concetto di "alea," ovvero il "caso" che scompiglia la rigidità austera e cerebrale della musica seriale dodecafonica—fino a mettere alla pari il compositore e l'esecutore, al quale è lasciata totale libertà di interpretazione e improvvisazione, come in parte accade nel jazz. Osserviamo che l'equiparazione fra testo e interpretazione, fra lettore e scrittore, sarà un punto chiave della critica letteraria del modernismo e del postmodernismo.

4.

Per Amelia, l'incontro importante del 1950 fu, com'è noto, con Rocco Scotellaro sia sul piano affettivo che su quello artistico, ideologico, e intellettuale, tragicamente concluso dalla morte, tre anni dopo, del "simpaticissimo"[27] giovane ex-sindaco di Tricarico. Rocco la introduce nel gruppo di Portici, presso l'Osservatorio di Economia Agraria dove sta studiando con Manlio Rossi Doria il piano per lo sviluppo della Basilicata. Del gruppo fa parte anche Carlo Levi, amico del padre di lei (che subito se ne innamora) e Adriano Olivetti, anche lui amico di famiglia, che per primo le offrirà un piccolo impiego a Roma per il Movimento di Comunità. Oltre a farle conoscere Ernesto De Martino, Rocco la porta a Tricarico a conoscere la madre, avvicinandola al dialetto lucano: quello esattamente riprodotto senza alcun intervento di paternalismo linguistico—come fa invece Calvino nelle *Fiabe italiane*—nel suo libro di interviste *Contadini del Sud* uscito postumo nel 1954.

A questa altezza la freccia degli interessi di Amelia va in una precisa direzione, in linea con la nuova disciplina di studi della cultura popolare di Ernesto De Martino e del Centro nazionale di studi di musica popolare, nato a Roma nel 1948, che s'innesta sul suo interesse originario per l'etnomusicologia: dai caposcuola Bartók e Kodály arriva così alla frequentazione dell'etnomusicologo Diego Carpitella, legato a De Martino. Carpitella ha avviato un processo di ricerca e raccolta sul campo e di documentazione nel Meridione e in Sardegna, ricerche alle quali Amelia partecipa per qualche anno a partire dal 1950.

Divulgatore della nuova disciplina, Carpitella fra il 1950 e il 1953 collabora a *L'Unità* nonché a *Noi donne*, a *Vie nuove* e *Il Contemporaneo*. Suo riferimento privilegiato, oltre a De Martino, è proprio Béla Bartók, del quale cura l'edizione italiana degli *Scritti sulla musica popolare* (1956). Nel 1958 conduce per il settimanale della CGL *Il Lavoro*, un'inchiesta in tre puntate sulla musica "di massa" e "popolare." In quest'attività di "democratizzazione" il suo interesse va al folklore, alla musica di consumo, alla cultura musicale sperimentale italiana e estera, fino alle campagne di registrazione, gli archivi sonori, le trasmissioni radiofoniche.[28] A lui Amelia sottopone una richiesta di finanziamento sia per le sue ricerche al Musée de

[26] Pierre Boulez, "Schoenberg is dead," *The Score*, London (1952).
[27] Paolo Di Stefano, "Tradurre se stessi" [1992], in Rosselli, *Interviste*, 139.
[28] Vedi Roberta Tucci, "Introduzione," in *Diego Carpitella: bibliografia*, pubblicazione dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza," Dipartimento di Studi glottoantropologici e Discipline musicali, aprile 2003.

l'Homme di Parigi, nella cui discoteca folklorica passa un mese nel 1951, sia per le ricerche da compiere a Londra, dove studia Bartók e i sistemi armonici del Terzo Mondo.

Nel 1951 due avvenimenti riportano in primo piano la sua imprescindibile, drammatica biografia. Il primo, alla fine di aprile, è la traslazione delle salme dei fratelli Rosselli da Parigi al cimitero di Trespiano a Firenze, con cerimonia a Palazzo Vecchio; ~~e~~ il secondo, in ottobre, consiste nella commemorazione di Marion Cave Rosselli da parte di Salvemini. In questo periodo Amelia inizia la scrittura di un testo in prosa, *My Clothes to the Wind*,[29] breve testo in un inglese pervertito dall'italiano di matrice autobiografica ma non *confessional*, come dice bene Carpita;[30] anzi, fortemente materiato di furti letterari al tempo stesso istintivi e consapevoli, intuitivi e sperimentali: dall'Amleto shakespeariano alla mescidazione linguistica di Joyce fino all'incongruità del sogno di Alice di Lewis Carroll (ma il surrealismo è da lei consapevolmente evitato). È un testo di ferite, di risentimento e doloroso orrore verso i genitori e i loro fantasmi che hanno devastato la sua adolescenza, vòlta in follia: un notevolissimo testo *révolté*, che prende a prestito da Edgar Allan Poe anche il tema orrorifico di essere chiusi vivi nella tomba (come la piccola Amelia che in questo testo è chiusa da sua madre nella culla—mentre il padre vende i suoi vestiti al vento).

È in inglese anche la prima poesia che le sembra degna di essere mostrata: la porta a Bobi Bazlen, il grande ebreo triestino, perno del mondo letterario del Novecento, approdato in via Margutta. Bazlen apprezza da subito la sua poesia, e indirizza Amelia nell'orbita dello psicanalista junghiano Ernst Bernhard, col quale farà un'analisi di otto mesi l'anno successivo, il 1952, allo scopo di riuscire a distanziare al massimo la prima persona, il suo *io* tormentato di figlia della guerra, che deve scomparire dalla superficie del prodotto artistico, come è convinta e come predicano i musicisti della nuova musica. Il grande apporto concreto di questo incontro sarà la pratica, sempre più maniacale, del gioco dell'*I Ching*,[31] strumento di consultazione divinatoria tradotto e introdotto da Jung nel mondo della psicanalisi.

Nella sua "Prefazione" del 1949 all'antichissimo classico della saggezza cinese *I Ching*, o *Libro dei Mutamenti*, fonte di ispirazione di Confucio e Lao-Tse, Jung sostiene che la "scienza" occidentale basata sul principio di causa e effetto ha pochissimo di naturale:

> Se lasciamo che la natura faccia da sé, vediamo un quadro ben differente: ogni processo subisce interferenze parziali o totali ad opera del caso. […] La mentalità cinese sembra occuparsi esclusivamente dell'aspetto accidentale degli eventi. Ciò che noi chiamiamo coincidenze sembra essere la cosa di cui questa peculiare mentalità si interessa principalmente, mentre ciò che noi adoriamo come causalità passa quasi inosservato.[32]

Jung ritiene che le forze che producono la risposta del vaticinio siano, secondo l'antica tradizione cinese, "entità spirituali" operanti in modo misterioso: "Queste entità formano, per così dire, l'anima vivente del libro," scrive. Attraverso l'interpretazione dei vaticini, questo metodo di divinazione mira alla conoscenza di sé: "persino all'occhio più prevenuto è chiaro che questo libro rappresenta una sola, lunga esortazione a esaminare con cura il proprio

---

[29] Rosselli, OP, 509–14.

[30] Chiara Carpita, "Notizie sui testi. *Primi scritti*, *My Clothes to the Wind*," in Rosselli, OP, 1398–9. Sul periodo di analisi con Bernhard che durò otto mesi nel 1952, vedi Chiara Carpita, "Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti," *Allegoria*, XIX/55 (gennaio–giugno 2007): 146–179.

[31] Il gioco consiste nel lancio di tre monete, dalla cui disposizione dipende una serie di relazioni fra 64 esagrammi (figure simboliche composte di 6 righe intere o spezzate e corredate da singoli vaticini): dalla loro disposizione si trae un responso che è la risposta alla domanda posta all'inizio—risposta che va interpretata e messa in relazione con quanto precede e segue, con la situazione generale e così via. L'importante è la domanda.

[32] C. G. Jung, "Prefazione," in *I Ching. Il libro dei mutamenti,* a cura di Richard Wilhelm (Milano: Adelphi, 1995), 17.

carattere, il proprio comportamento e le proprie motivazioni" (19). In Amelia, così come in alcuni musicisti del periodo, l'interesse per le filosofie orientali spazia dall'ambito della psicanalisi e del sogno, a quello musicale. Il gioco dell'*I Ching* guida il ciclo pianistico elaborato nel 1951 da John Cage, *Music of Changes* (i *Mutamenti*), dedicato al pianista David Tudor: due musicisti che Rosselli incontrerà a Darmstadt nel 1959.

"Ciò che conferisce l'imprevedibilità è l'uso del metodo codificato dell'*I Ching* per ottenere i vaticini: il lancio per sei volte di tre monete," scrive Cage.[33] Tutti i parametri del materiale musicale vengono estratti a sorte col metodo del lancio delle monete, e il *tempo* è calcolato in base allo *spazio* fra gli oggetti sonori nella partitura. C'è dunque una stretta dipendenza tra la struttura grafico-spaziale e la realtà temporale in cui si muove il materiale musicale: un'affinità con il (più rigoroso) saggio "Spazi metrici," osserva Cairoli, dove Rosselli parla di una sorta di "tempo grafico,"[34] dettato dalla misura del rigo della macchina da scrivere.

L'incontro con Cage è ancora lontano: ma vediamo già qui qualche brano da un suo testo del 1961, *Silence,* che Amelia proporrà a Einaudi di tradurre. Cage è una presenza che si inserisce stabilmente nel panorama italiano dalla fine degli anni Quaranta: a partire dal XXXIII Festival della Società Internazionale di Musica contemporanea a Palermo nel 1948, e dal Primo Congresso di Musica Dodecafonica a Milano nel 1949; fino al suo contributo nel 1959 allo Studio di Fonologia Musicale della RAI, fondato da Berio e Maderna, e frequentato anche da Amelia[35]: Cage vi compose ed eseguì le sue musiche fino ai primi anni Sessanta con le esecuzioni al Ridotto dell'Eliseo e al Sistina di Roma, (con la partecipazione di Amelia), e infine a Firenze e a Padova.

Silence si apre con una dichiarazione dell'autore, che scrive la sua conferenza, dice, con la medesima struttura ritmica che utilizza per le sue composizioni musicali, trasponendo cioè al discorso linguistico una struttura musicale. Si veda, ad esempio, il numero di ripetizioni, di cui fa un uso iperbolico, arrivando in una delle sue esecuzioni fino a ripetere 14 volte "Se qualcuno ha sonno vada a dormire" (indignata reazione del pubblico). Questa tecnica ripetitiva e incoerente è a sua volta ispirata, a detta di Cage, a certo uso che ne fa Gertrude Stein in letteratura. La poesia infatti, scrive Cage, è poesia "perché permette agli elementi musicali (il tempo, la sonorità) di entrare nel mondo delle parole."[36] Ma l'interesse di Cage è la musica: "La funzione specifica degli strumenti elettronici sarà quella di garantire il controllo totale dello spettro armonico delle note (in quanto opposte ai rumori) e renderle disponibili in tutte le frequenze, ampiezze e durate" (9).

5.

Nel 1952 Amelia progetta, e nel 1953 fa costruire dalla ditta Farfisa uno strumento capace di riprodurre gli armonici naturali fino al sessantaquattresimo (fig. 1): armonici che aveva studiato con risultati esposti nel saggio pubblicato nel 1954 "La serie degli armonici," col sottotitolo "L'interpretazione disgregatrice, analitica, della musica, predominante in Occidente negli ultimi quattrocento anni, dovrà cedere il posto a uno schema che riproduca

[33] John Cage, *Silenzio*, traduzione di Giancarlo Carlotti, (Milano: Shake, 2010), 71.

[34] Cairoli, "Spazio metrico e serialismo musicale," 134–6. Per quanto riguarda il rapporto e l'analisi con Bernhard, con Jung e le filosofie orientali, nonché con le figure alchemiche del cerchio e del serpente che si morde la coda, il drago cinese de *La libellula*, in una circolarità dove la fine coincide con l'inizio, rimando a Chiara Carpita, "Tre inediti di Amelia Rosselli" e "Amelia Rosselli e il processo di individuazione," *Allegoria* XIX/55 (gennaio/giugno 2007): 135–179.

[35] Nel 1955 Berio aveva fondato con Bruno Maderna lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, punto di riferimento per la nascita e lo sviluppo della musica elettronica, che estendeva il campo dei fenomeni sonori integrandoli al pensiero musicale.

[36] Cage, *Silenzio*, 5.

quattro proporzioni in una continuità spazio-temporale." Lo scritto era accompagnato da una fotografia, che riproduciamo, del prototipo di "pianoforte o pianola sperimentale di formato ridotto accordato col sistema degli armonici cambiando la tastiera e l'intonatura. Realizzazione Rosselli, Petroncelli e Bianchi."[37] Il saggio, ottimamente commentato sul piano musicologico da Valentina Peleggi e Viviana Ponta,[38] costituisce l'indispensabile premessa per avvicinare il famoso scritto "Spazi metrici," allegato a *Variazioni belliche* del 1964.

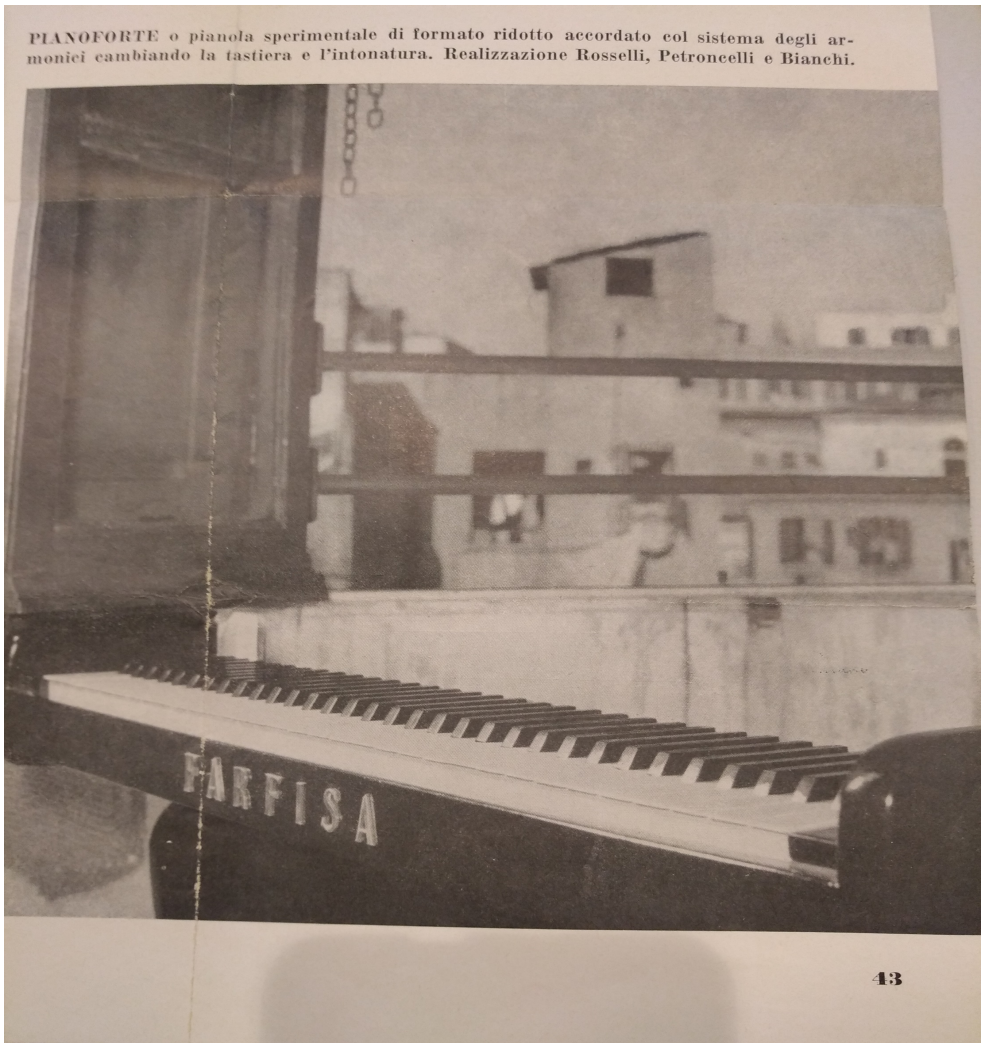

Fig. 1. Da "Civiltà delle Macchine," II/2 (1954), all. alla lettera di Amelia Rosselli del 3 aprile 1954 a Mario Tobino, Fondo Tobino, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti," Gabinetto Vieusseux, Firenze.

All'interno del Fondo Rosselli, al Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia, qui citato d'ora in poi con la sigla FP, una cartella dal

[37] Amelia Rosselli, "La serie degli armonici," *Civiltà delle macchine*, II/2 (1954): 43–45, a firma Marion Rosselli; parzialmente ripreso in "Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento," *Diapason*, IV/11–12 (1954): 12–4, sempre a firma Marion Rosselli; e infine in *Il Verri*, VIII/1–2 (marzo–giugno 1987): 166–183. Marion (Amelia, o Melina che dir si voglia) allegò il testo alla lettera del 13 aprile 1954 a Mario Tobino.
[38] Viviana Ponta, "Dalla 'ridondanza spontanea' alla risonanza simpatica. Amelia Rosselli e l'acustica musicale," *Paragone. Letteratura*, LXV/114 (5–6 luglio–agosto 2014): 146–156.

titolo *Cage Variations* contiene una documentazione, con veline di sfere concentriche, calcoli, disegni, schizzi e note in inglese, relativa alla costruzione dello strumento musicale nei primi anni Cinquanta. Nella sotto-cartellina ROS–02–0078 (cartella 10), una *Nota* del 1977 consiste in una *Relazione al Consiglio di Ricerche*: il che testimonia quanto profondo e duraturo fosse l'interesse della poetessa per i problemi di acustica. Rosselli vi rievoca la vicenda della costruzione del prototipo con l'aiuto dei due ingegneri della ditta Farfisa, nonché il suo desiderio di allora di proseguire le ricerche per costruire un secondo strumento a tastiera ridotta, nonché uno a due tastiere.

Ma la vita si mette di traverso: da una parte i due ingegneri lasciano Ancona, e dall'altra lei stessa, che nel 1953 aveva moltiplicato le attività, è sconvolta dalla scomparsa di Scotellaro nel dicembre di quell'anno, e comincia a scrivere in italiano *Cantilena*: una sorta di poema sul modello del compianto delle donne nelle veglie funebri popolari del Sud, che ricorda la lauda *Pianto della Madonna* di Jacopone: "Ho cominciato a scrivere in italiano: non ho mai capito perché, chissà, ma forse lo so anche: era morto." E poi: "Per mesi dopo la sua morte ho sofferto, scrivevo molto e mi sembrava che fosse lui a parlare per me.[39] E anni dopo in *Documento (1966–73)*:

> Cara vita che mi sei andata perduta
> con te avrei fatto faville se solo tu
> non fossi andata perduta.[40]

Il 24 maggio del 1954 scrive a John di avere letto *I demoni* di Dostoevskij: "longing to read some quiet scientific prose."[41] Costretta a interrompere le ricerche musicali, in estate viene ricoverata, prima a Roma per una terapia del sonno e poi a Kreuzlingen sul lago di Costanza, curata con elettroshock e insulina dal dottor Binswanger al Sanatorium Bellevue. A quanto pare non vorrebbe tuttavia privarsi della compagnia delle proprie visioni e allucinazioni: "she first must learn how it is without hallucinations,"[42] scrive Binswanger in settembre a John; il dottore le fa sostituire il libro dell'*I Ching* con la Bibbia. Il 26 febbraio del 1955, riferisce ancora Binswanger a John, Melina ruba una bicicletta e cerca di affogarsi nel lago.[43] La memoria di questo episodio si ritrova, trasfigurata, in *Sanatorio 1954* nei *Primi Scritti 1952–1963*:

> 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! Nous partirons, à faire meilleure connaissance avec les pauvres […] Cependant dors et ne pense à rien. Il faut mourir pour vivre tranquilles. […] Tue-toi. Tue-toi, alors qu'il en est temps encore. […] Mais toujours, est-il mieux de se moquer un peu, que de rire,—ou de pleurer. La prochaine fois je me jetterais tout simplement au fond du lac;—lui, avec ses grosses dentelles me protégera.
>
> [Per guarire mi ci vuole un marito, un po' tenero. È felice, colui che amo, e non si preoccupa di me. Non mi ama, non mi ama! Partiremo, a fare migliore conoscenza con i poveri. […] Ma intanto dormi e non pensare a niente.

[39] Rispettivamente Silvio Perrella, "Per fuggire gli addii" [1987], in Rosselli, *Interviste*, 96; e Cristiana Fischer, "La pretesa della verità," 74.
[40] Rosselli, "La severa vita dei giustiziati rinnoverava…," in OP, 340.
[41] Amelia Rosselli, Lettera a John Rosselli, 24 maggio 1954, Fondo Rosselli, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei. Università di Pavia, Pavia, d'ora in poi indicato con la sigla FP.
[42] Ludwig Binswanger, Lettera a John Rosselli, 26 febbraio 1955, FP.
[43] Amelia Rosselli, *Sanatorio 1954*, in OP, 528.

> Bisogna morire per vivere tranquilli […] Ucciditi. Ucciditi, finché c'è ancora tempo. […] Ma comunque, è meglio scherzare un po', che ridere,—o piangere. La prossima volta mi butterò semplicemente in fondo al lago; lui, con le sue grosse trine mi proteggerà.]

È la sua rimbaudiana *Saison en Enfer.*[44] "Leggo Keats,"[45] scrive Amelia a John il 1 ottobre, e gli manda due poesie: una in francese e una in inglese. A novembre John va a prenderla, e nel dicembre 1955 torna a Roma. Il ricovero è durato un anno e mezzo.

6.

Nella *Nota* del 1977 conservata nel Fondo di Pavia, Amelia scrive: "nel '54 fui assente per motivi di salute." Ma è indomita:

> Volevo proseguire gli studi di acustica da sola e riformulare l'ipotesi dello strumento a due tastiere, trasformandolo in uno strumento elettronico a suoni *sinus* capace di riprodurre la serie degli armonici nella sua propagazione con fondamentali e serie spostabili, per il quale occorrevano come minimo: strumenti di misurazione elettronica, amplificatore hifi, un generatore di fondamentali […] e infine la trasformazione del laboratorio di acustica in camera acustica per il timbro degli armonici nelle serie naturale, in propagazione libera o bloccata.[46]

Sulla base dei suoi studi di acustica e della fisica del suono, Rosselli vuole costruire uno schema—scrive in "Spazi metrici"—che riproduca quattro dimensioni (intensità, altezza, ritmo e timbro) in continuità spazio-temporale, esattamente come indica il sottotitolo de "La serie degli armonici." Un importante chiarimento di Ponta apre finalmente uno dei nodi di senso del difficile testo "Spazi metrici": cioè il particolare significato che Rosselli attribuisce al "timbro," timbro che assieme alla risonanza costituisce l'energia, la terza dimensione che trasforma il quadrato grafico della poesia in cubo. Il timbro è qui inteso infatti "non in termini coloristici o evocativi ma esattamente nella sua accezione acustica": come "proprietà energetica."[47]

Per tutta la vita Amelia chiede soldi a varie istituzioni e a John per finanziare i suoi progetti artistici. L'invenzione di una struttura "che fonda musica e scrittura e renda possibile farlo sulla macchina da scrivere,"[48] come scrive a John il 5 luglio 1954, inizia in questo momento in sanatorio. È ancora in sanatorio che legge le opere del padre e comincia a conoscerlo: le capita fra le mani il libretto *Fuga in quattro tempi* che narra la fuga di Carlo Rosselli dal confino di Lipari:

> L'unico breve suo libro non dedicato a politica o a problemi di antifascismo o

[44] Su questo "testo generativo," come lo ha definito Palli Baroni in "Disuguali incantamenti di Amelia Rosselli," *Quaderni del Circolo Rosselli* 17 (1999): 26–33, rinvio all'ottimo lavoro di Daniela La Penna, "Tracce di un dialogo poetico. Amelia Rosselli e Arthur Rimbaud," *Trasparenze*, 9, 23–33; e Daniela La Penna, *"La promessa d'un semplice linguaggio." Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* (Roma: Carocci, 2013), che approfondisce e sviluppa alcuni ottimi rilievi di Tatiana Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un "distorto, inesperto, espertissimo, linguaggio"* (Pisa: ETS, 2007).

[45] Amelia Rosselli, Lettera a John Rosselli, 1 ottobre 1955, FP.

[46] Rosselli, "Nota: Relazione al Consiglio di Ricerche" [1977], in FP, Cartella "Cage Variations," sottocartella ROS-02-0078.

[47] Viviana Ponta, *Dalla ridondanza spontanea*, 148.

[48] Amelia Rosselli, Lettera a John Rosselli, 5 luglio 1954, FP.

> di resistenza […] Ebbi un piccolo spavento […] io avevo già scritto parecchio […] leggo di nuovo qualche frase, ma foneticamente ho sentito una specie di identità […] identità biologica, se vuoi, molto sorprendente […] Ma questo scrive come scrivo io![49]

racconterà nell'intervista a Gabriella Caramore. Oltretutto, il titolo del libretto paterno, suddiviso in 4 parti—o appunto, tempi—è un titolo musicale.

In quegli stessi anni Amelia sta scrivendo le poesie francesi di *Adolescence*, le *Prime prose italiane*, e quello che considera il suo testo più importante, *Le chinois à Rome*, una sorta di manifesto di estetica, con formazioni linguistiche sempre più caoticamente interlacciate e mescidate alla Joyce ma attente anche a Montale. Seguono i *pastiches* in stile elisabettiano *October Elizabethans* e infine quello che diventerà il *Diario in tre lingue*, da lei datato 1955–1956: con libere annotazioni su autori contemporanei (da Lautréamont a Joyce a Montale, Eliot e i Barocchi, la Bibbia e il tema di Dio e dell' "io"), nonché su figure e detti dell'*I Ching*, passando infine per divertiti esperimenti linguistici di commistioni, permutazioni, contrazioni, eccetera: è l'invenzione e la costruzione libera del suo abnorme linguaggio su cui tanto ha scritto la critica. Poesia e linguaggio sono un campo d'azione scandagliato con impazienza e passione, attraverso il quale passa, mascherata, anche qualche "petite notion autobiographique nécessaire":[50]

> douplesens
> sationel
> rationel
> sens st sa son Zio Nello
> (petite notion autobiographique nécessaire
> auto-bi-proport
> sionel
> ZioNel
> -zijons-y (OP, 615).

Oppure, si veda in inglese il commento al tragico destino della missionaria Celia in *Cocktail Party* di Eliot: "*Celia could not find Gd*" (619) (dove Gd. sta per God). Celia interesserà anche il Montale del *Quaderno di quattro anni* (1977), che la avvicina a Clizia nella poesia "Due destini":

> Celia fu resa scheletro dalle termiti,
> Clizia fu consumata dal suo Dio
> ch'era lei stessa. Senza saperlo seppero
> ciò che quasi nessuno dice vita.[51]

Col *Diario in tre lingue* siamo alle origini del fare poetico e linguistico in senso stretto di Amelia, all'insegna del *pastiche* e della ridondanza fonica: in quest'opera c'è la lettura e il rifacimento dei grandi modelli, la trasposizione in termini di "tempo" musicale di sillabe toniche e accenti, brevi o lunghe, i parallelismi fra ritmo e metro, ritmo e timbro dello strumento musicale, fra misura e metro. E insieme c'è la ricerca del "campo magnetico"

[49] Carlo Rosselli, *Fuga in Quattro tempi*, in *Almanacco socialista*, 1931, Parigi s. d. (ma 1930), poi in Id., *Socialismo liberale ed altri scritti*, a cura di John Rosselli, cap. V (Torino: Einaudi, 1973), 509–25.
[50] Rosselli, OP, 615.
[51] Eugenio Montale, "Due destini," in *Quaderno di quattro anni*, a cura di Alberto Bertoni e Guido Mattia Gallerani, con uno scritto di Cesare Garboli e un saggio di Giorgio Orelli (Milano: Oscar Mondadori, 2015), 19.

come indicava il poeta sperimentale americano Charles Olson (il cui testo di poetica *Projective verse* è del 1950). Il campo magnetico, delimitato dallo spazio quadrettato dei quadernetti, contiene l'energia del suo spostarsi scrivendo: "era interessante questo uscir di casa e osservare quello che ti capitava e scrivere allo stesso tempo, non proprio ciecamente."[52] Ma anche: "Di questo 'concreto ritmato' parlo nel *Diario in tre lingue*, e lì ho un po' scherzato su tali questioni […] Sono nell'insieme un po' poundiani e un po' scherzosi."[53]

Fra la primavera e l'autunno 1957 Amelia è nuovamente tormentata dalle allucinazioni, si trasferisce nel Surrey e poi a Londra, ma in autunno torna a Roma e riprende lo studio del pianoforte. Da allora al 1964, anno di pubblicazione del primo libro *Variazioni belliche,* la sua intensissima attività comprende davvero due mestieri: musicologa e musicista, da una parte, e poeta dall'altra. Né credo si debba sottovalutare, considerandola secondaria, la sua attività teatrale, la produzione per il teatro e per i documentari: diremmo invece che è il segno di un carattere, che è—anche—quello del *fool*.

7.

Il 1958 si apre all'insegna della musica, con la ripresa dello studio del pianoforte, la composizione su nastro e quella che sembra l'inizio di una possibile attività di musicista, i concerti. L'11 maggio Amelia scrive a John che terrà un concerto con un altro compositore al Ridotto dell'Eliseo: faranno cioè ascoltare musica su nastro di cinque o sei compositori italiani moderni, "fra i quali io, con i miei spaventosi ululati."[54]

Lo Studio di Fonologia della RAI di Milano produceva anche musica concreta, nella quale Amelia si cimenta con improvvisazioni nei teatri romani, utilizzando come materiale le registrazioni di suoni e rumori di svariata origine (voci, suono di campane, colpi, strumenti musicali ecc.). Nel 1959 su consiglio di Carpitella invierà a Berio il suo testo sugli armonici, che però rimane lettera morta.

Berio, di cinque anni maggiore di Amelia, ricorda il clima culturale milanese, la profonda amicizia con il compositore Henri Pousseur (letto e postillato da Amelia), e l'amicizia con Bruno Maderna e Luigi Nono, nonché con i compagni di strada come il critico musicale Luigi Rognoni, l'etnomusicologo Roberto Leydi, il filosofo Enzo Paci e Umberto Eco.[55] Fondamentale restava per tutti la figura di Dallapiccola, punto di riferimento per tutta la musica italiana in senso "non solo musicale, ma anche spirituale, morale e culturale nel senso più ampio […] è forse lui più di ogni altro che ha consapevolmente e ostinatamente saldato i rapporti con la cultura musicale europea."[56]

In quel 1958 Berio compose un pezzo per nastro magnetico: *Thema (omaggio a Joyce)*,[57] elaborazione elettroacustica della voce di Cathy Berberian della durata di 6 minuti. La voce straordinaria di Cathy Berberian legge, o meglio, lavora musicalmente l'inizio dell'undicesimo capitolo di *Ulysses*, *Sirens*, sia nella versione originale che nella traduzione francese (Valery Larbaud) che italiana (Montale).[58] "Ho cercato di interpretare musicalmente

[52] Guido Galeno e Orazio Converso, "Non è la mia ambizione essere eccentric" [1987], in Rosselli, *Interviste*, 205.
[53] Giovanni Salviati, "Il linguaggio della realtà" [1991], in Rosselli, *Interviste,* 127.
[54] Lettera a John dell'11 maggio 1958.
[55] Vedi Angela Ida De Benedictis, Veniero Rizzardi, *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della Rai di Milano 1954–1959* (Roma: ERI, 2000).
[56] Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dal Monte, (Roma–Bari: Laterza 1981), 55–56.
[57] Berio, *Nota dell'autore* a *Thema (Omaggio a Joyce)*. Centro Studi Luciano Berio. Vedi anche Luciano Berio's Official Website.
[58] Alcune lettere mondadoriane (8 giugno, 21 e 24 luglio, 5 ottobre 1959), conservate nel Fondo Giulio De Angelis dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze, testimoniano

una lettura del testo di Joyce," dice Berio, sviluppando l'intento polifonico esposto in *Ulysses* con la tecnica della *Fuga per canonem*: "Mi interessava ottenere una nuova forma di unione fra linguaggio parlato e musica, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall'uno all'altra."[59] Il compositore seleziona e riorganizza alcuni elementi fonetici e semantici del testo, ottenendo un secondo testo dove non si distingue più "tra parola e suono, tra suono e rumore, tra poesia e musica, ma dove [...] diventiamo consapevoli della natura relativa di queste distinzioni."[60]

È sempre nel 1958 che Umberto Eco al XII Congresso Internazionale di filosofia presenta *Il problema dell'opera aperta.* Nella prima introduzione al libro *Opera aperta* (1962), parla della rottura dell'ordine tradizionale, di Joyce, e della nuova poesia, della nuova musica e della pittura informale, in cui traspare "attraverso le strutture dell'opera, il suggerimento di una struttura del mondo."[61] E nella Prolusione al Convegno di Bologna del 2003 sul Gruppo 63, ricordando *Thema* concludeva: "Era un tentativo di capire i significati lavorando sui significanti, un omaggio al linguaggio come chiave per capire il mondo."[62]

All'inizio del capitolo *Sirens* Joyce propone una specie di *ouverture* in cui elenca gli elementi tematici e fonemici dell'episodio, incastonati nella narrazione, come "Impertnt thn thn thn," struttura fonica assimilata musicalmente da Berio che la apparenta al *trillo*, o "Chips picking chips," allo *staccato*. Nella prefazione alla sua traduzione di *Ulisse* per Einaudi del 2013, Gianni Celati invita a "accogliere con simpatia il disordine delle parole. Per questo non è importante capire tutto […] Ho capito che dovevo coinvolgermi in simili azzardi e accettare il disordine delle parole, come le mescolanze e variabilità delle fantasie."[63] E ancora, in una intervista a "Il Giornale" del 6 marzo 2013: "la chiave di volta è il ritmo."

Come Amelia, in *Poesie (1959)*, prima parte di *Variazioni belliche*:

> Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente
> ed egli fa disperato, ei
> più duri sondaggi? tu Quelle
> scolanze che v'imprissi pr'ia ch'eo
> si turmintussi sì
> fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei [...] (OP, 18).

8.

Il testo di Schoenberg del 1947 *Un sopravvissuto di Varsavia*, basato sulla testimonianza di uno scampato al genocidio, aveva segnato l'inizio di una linea musicale sperimentale ma anche politicamente impegnata. Maderna nel 1953 scrive una dodecafonica *Cantata da camera—quattro lettere—per Kranichstein*, basata su una lettera di un industriale, una di Kafka a Milena, una di Gramsci alla sua compagna, una di un partigiano prima della fucilazione fascista. Dal 1952 è iscritto al PCI assieme a Luigi Nono, che musica dieci delle

---

che il progetto di revisione della traduzione di De Angelis di *Ulysses (*primo contratto nel 1955 con supervisori Cambon, Izzo e Montale), venne modificata con la sostituzione di Debenedetti a Montale, che non figura più come curatore dell'opera.

[59] Luciano Berio, *Nota dell'autore* a *Thema.*

[60] Berio, *Intervista sulla musica,* 56. Sul lavoro di Berio, "focalizzato su una analisi non tanto contenustica, ma piuttosto strutturale," che apre la stagione della Nuova Vocalità, si veda Deborah Riccetti, "Amelia Rosselli e la Nuova Vocalità," *Nuovi Argomenti* 78 (aprile–giugno 2017).

[61] Umberto Eco, *Opera aperta* (Milano: Bompiani 1980), 5.

[62] Eco, "Prolusione" a *Il Gruppo '63 quarant'anni dopo*, a cura di Renato Barilli, Fausto Curi e Niva Lorenzini (Bologna: Pendragon, 2003).

[63] James Joyce, "Ulisse," traduzione e prefazione di Gianni Celati, Torino 2013: Einaudi V–X, rispettivamente alle pp. VI e VIII.

Lettere dei condannati a morte delle Resistenza europea, uscite da Einaudi nel 1954. È *Il canto sospeso* del 1956: un "tentativo (brechtianamente inteso) del testo che diviene musica e comunica in quanto musica," secondo lo stesso Nono. Perché, dice, da secoli esistono due pratiche in musica: "O dev'essere il testo come tale, letterariamente; o il testo nelle sue formanti strutturali e semantiche è anche materiale provocazione studio da ritrasformare con i mezzi linguistici musicali?"[64]

Nel 1955 una composizione di Boulez per contralto e sei strumenti, con forti influenze di sonorità extraeuropee, asiatiche e africane, basata sul testo poetico surrealista di René Char, *Le Marteau sans maître*, suscita scalpore tra consensi e rifiuti: è una struttura seriale che tuttavia prevede e sopporta qualche indisciplina. In questi anni in tutta Europa i musicisti compongono sperimentalmente sulla base di testi letterari, recuperando la voce umana come strumento (vedi nel 1958 la tragedia lirica di Poulenc dalla *pièce* di Cocteau *La voix humaine*, monologo di una voce femminile al telefono): una prassi peraltro di antica tradizione, pensiamo solo ai madrigali barocchi.

Nel 1958 anche Amelia si iscrive al PCI, dove svolge attività di base, e al tempo stesso è quasi travolta dalla sua stessa energia creativa (altro ricovero a fine anno). Nel 1958–1959 scrive il poemetto *La libellula*. Dirà a Elio Pecora: "Non credo al poeta come veggente […] Credo alla poesia come testimonianza, resa con mezzi esatti e sottili."[65] È con *La libellula* che Amelia trova finalmente il suo sistema metrico, i suoi "mezzi esatti e sottili": l'ordine che riesce a contenere il disordine, il 'sistema':

> Da circa dieci anni mi rompevo la testa nel tentare varie possibili formulazioni metriche, mai abbastanza rigorose dal mio punto di vista, da potersi considerare come 'sistemi' non solo metrici, ma anche o quasi filosofici e storicamente 'necessari', inevitabili. Appena intuito improvvisamente questo 'sistema', il fiume delle parole sfociò in canto a me molto naturale e sintetizzante anni di esperienze penose e non penose.[66]

Il poemetto è frutto del suo ambizioso progetto di reinvenzione della metrica classica, sulla cui alta qualità Amelia non avrà mai dubbi, anche se gradualmente la abbandonanderà, dopo averla sperimentata per anni. È il sistema di cui parla in "Spazi metrici." "Quello era il mio metro," dirà nel 1991,

> Non sono mai riuscita a scapparne. Anche in *Documento* ho dato una esemplificazione di come, entro questo sistema, si possa dare una situazione di verso libero. Anche se comincia qualche cosa, come è capitato con *Impromptu*, pian pianino sento l'esigenza di tornare a questa struttura.[67]

A Pasolini spedirà "Spazi metrici" nella primavera del 1962 con una lettera:

> Caro Pierpaolo, […] ho pensato bene di spedirti il saggio sulla metrica che tu mi avevi proposto di scrivere in aggiunta al libro […] Nel caso venisse abbinato al libro di poesie gli darei il titolo "Spazi metrici"; se invece non fosse il caso […] lo chiamerei "Trasposizioni."[68]

---

[64] Luigi Nono, "Su *Il Canto sospeso*," in *La nostalgia del futuro*. *Scritti scelti 1948–1986*, a cura di Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi (Milano: Il Saggiatore, 2007), 200.
[65] Pecora, "Scienza e istinto," 19.
[66] Giacinto Spagnoletti, "Fatti estremi" [1979], in Rosselli, *Interviste*, 85.
[67] Salviati, "Il linguaggio della realtà," 129.
[68] Rosselli, *Lettere a Pasolini*, 9.

9.

"Trasposizioni."

Il termine "trasposizione" in musica indica la notazione di un brano in un tono diverso da quello originale, il che può servire nell'adattamento di un testo musicale dagli strumenti originali a uno o più strumenti diversi. Ma, al contrario delle creazioni musicali basate su testi letterari o poetici che abbiamo visto, la trasposizione di Amelia non avviene da un testo letterario a uno musicale. Si tratta qui di una struttura, anzi di una sottostruttura di parametri etnomusicali che viene trasposta nella struttura metrica del testo poetico: costituendo così l'invenzione di una nuova metrica "non neoclassica ma postclassica."[69] È una scommessa, per così dire, all'incontrario, che lascia interdetti i lettori, e che faticosamente ma in maniera lampante ha cominciato a chiarirsi a partire dai primi anni del ventunesimo secolo, grazie alle analisi dei musicisti; analisi che si sono aggiunte a quelle precedenti, ottime, di linguisti, storici della lingua, critici letterari, sul suo abnorme, difficilissimo e naturalissimo linguaggio che senza capire tutti capiscono.

Dal punto di vista tecnico, Amelia utilizza gli studi di dodecafonia e del postwebernismo, concentrandosi sul fenomeno acustico degli armonici, e come dice bene Ponta, della ridondanza: tanto in musica, nella struttura ritmica, come nella lingua poetica.[70] Inoltre, il suo è un sistema metrico che, come dice lei stessa, è anche un sistema filosofico. Agli studi etnomusicali e all'interesse per la musica concreta ed elettronica non è mai disgiunto infatti quello filosofico: studiatissimo e molto postillato, fra i suoi libri, è il *Traité de musicologie comparée* di Alain Daniélou (Paris, Hermann 1959), che inserisce il discorso musicologico in ambito filosofico e cosmologico orientale, basandosi sull'identità delle vibrazioni interiori ed esteriori: le vibrazioni all'interno del corpo umano cioè, che corrispondono a quelle del mondo fisico esterno e del cosmo.

Nell'estate 1959 (25 agosto–5 settembre) frequenta gli Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, dove segue corsi di Stockhausen, Pousseur, Ligeti e di composizione su nastro magnetico, nonché John Cage e il pianista David Tudor, le lettere al quale, uscite nel 2015, offrono nuova luce su quell'esperienza. La bella introduzione a queste lettere della massima interprete di Amelia, Emmanuela Tandello, la colloca finalmente in una rete di relazioni con la più viva avanguardia musicale e artistica europea di quegli anni. A Darmstadt tiene una conferenza, invitata da Stockhausen, sui suoi studi sulla serie degli armonici e sulla costruzione dello strumento Farfisa. Segue, al ritorno a Roma, una improvvisazione in uno spettacolo al Sistina con Cage e il coreografo e ballerino Merce Cunningham, nonché una serie di concerti al Teatro Eliseo con David Tudor, col quale inizia un *affair*.

Il 17 novembre 1959, presentata da Diego Carpitella e Gianfranco Maselli, Rosselli—in veste di "musicista e compositrice professionista, e scrittrice di articoli di genere tecnico sulla musica contemporanea," iscritta al PCI, in contatto con studi elettronici e con l'ambiente cinematografico per la musica per documentari—propone in una lunga lettera a Einaudi un'antologia di articoli sulla musica contemporanea, con grafici e illustrazioni, alla quale, potrebbe seguire una collana di libri. Il 18 dicembre l'editore, interessato, chiede maggiori dettagli: Amelia risponde solo dopo tre mesi—a causa di un altro ricovero—e si limita a suggerire in fretta quattro titoli: René Leibowitz, *Schoenberg et son école* (Paris: J.B. Janin, 1947); Sir James Jeans, *Science and Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1937); Charles A. Culver, *Musical Acoustics*, (New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book

[69] Salviati, "il linguaggio della realtà," 129.
[70] Ponta, "Dalla ridondanza spontanea."

Company Inc., 1941–1956); Fritz Winckel, *Klangwelt unter der Lupe* (Berlin: Hesse, 1952). "Tutti i quattro libri mi sembrano necessari a un musicista contemporaneo,"[71] conclude sbrigativa. Il 5 marzo del 1960—il suo trentesimo anno—scrive la prima lettera a David Tudor, dopo aver passato, dice, tre mesi "in ospedale."[72] E a John una lucidissima analisi della propria situazione:

> Non ho avuto nessun sostegno, né finanziariamente né moralmente. Ho realizzato solo ora che la maggior parte delle persone si guadagna da vivere […] Non pensavo che avrei raggiunto i trent'anni; avevo pensato di dover salvare la mia esistenza a diciott'anni sperando per il meglio anno per anno; la musica in certo senso l'ha salvata, e anche la poesia: eppure mi sono fermata. La mia vita non è "dura" come dici, è stata troppo facile.[73]

In maggio Amelia è a Palermo per le Settimane Internazionali di Nuova Musica, dove vengono eseguite alcune sue musiche—delle quali tuttavia non c'è traccia nei programmi—nonché composizioni di Pousseur, Varèse, Berio, Evangelisti. Adele Cambria sul "Mondo" il 14 dicembre 1965 ricorda: "La prima volta che l'ho vista beveva uova, mi sembra, su un palcoscenico romano: il pianista Rzweski [Frederic Rzewski, compositore e pianista americano allievo di Dallapiccola] s'abbatteva, con i gomiti ossuti, le nude braccia pallide, sulla tastiera di un pianoforte: questo movimento nella musica gestaltica, si chiama closter, non è una novità, l'hanno inventato nel 1912 […] (in un altro spettacolo) scagliavano una ragazza in platea legata su una branda di metallo. Amelia Rosselli continuava a bere uova, mi sembra. Nemmeno lei lo ricorda. Sa che ha partecipato con i musicisti Daniele Paris, Bussotti e altri, allo spettacolo che avevo visto, inserito nella Settimana della Musica d'Avanguardia." Le Settimane, organizzate al Teatro Massimo da Antonino Titone e Franco Evangelisti, iniziarono con un concerto di Aldo Clementi il 13 maggio 1960 in una Palermo già saccheggiata e governata dalla mafia, ma in via di ricostruzione.[74]

Nella quarta settimana (2–9 ottobre 1963) il festival ospiterà all'Hotel Zagarella un "Incontro con gli Scrittori del Gruppo '63." Berio, intervistato sulla neoavanguardia in musica, ne prende le distanze: "Certo in quegli anni sono cominciate molte cose, ma non saprei dar loro un nome, soprattutto un nome come neoavanguardia. Debbo confessarti che l'idea di Bruno (Maderna) e me neoavanguardisti mi fa venire la pelle d'oca. […] Il concetto di avanguardia è terribilmente serio, dinamico e reale nell'ambito della scienza, delle lotte sociale, economiche, e se vuoi della guerra. Nel campo delle lotte musicali [...] il termine neoavanguardia acquista per me un sapore di morte."[75] Le settimane palermitane, che si erano aperte anche alle arti visive, al teatro e al cinema, si chiusero nel dicembre 1968, fra le proteste studentesche, con la *Winter Music* di John Cage.

Il 30 giugno 1961 Amelia scrive a Tudor: "I went to a music shop today and heard Cage's and your record on indeterminacy made by Folkways."[76] Il metodo compositivo indeterminato, che lascia tutta l'apertura al caso e alla interpretazione (l'*alea* che interessò anche Pousseur) non convince Amelia, che però condivide l'urgenza di Cage, una volta negata l'armonia, di "fornire altri metodi strutturali, proprio come in una città bombardata si

[71] Archivio di Stato, Archivio Einaudi. La data dell'ultima lettera non è chiara, forse un 6 dicembre 1959 corretto in 1960. Ringrazio Stefano Giovannuzzi che mi ha mostrato la lettera.
[72] Rosselli, *Due parole per chiederti notizie*, 26–7.
[73] Rosselli, OP, lxxviii.
[74] Vedi i *Quaderni del Teatro Massimo*, 2 (2013), *Palermo anni sessanta. Le Settimane Internazionali Nuova Musica*, a cura di Floriana Tessitore.
[75] Berio, *Intervista*, 63–64.
[76] Rosselli, *Due parole per chiederti notizie*, 28.

spalanca la possibilità di ricostruire," come scriveva il musicista americano nel già citato *Silence*.[77] Infatti sceglie anche lei il titolo *Variations* (l'antica forma musicale della "variazione" è componente essenziale del linguaggio dodecafonico), come quelle di Cage del 1958, basate su quadrati magici. Nel titolo di Amelia, *Variazioni belliche*, c'è però anche la guerra: l'eterna guerra fra uomo e donna, ma anche la guerra del mondo che ha devastato il suo cuore.[78]

Dal 29 agosto al 10 settembre 1961 Amelia probabilmente non è a Darmstadt, non sta bene. Continua a scrivere lettere e poesie. Il 1 aprile 1962, scrive a Tudor che insieme con Sylvano Bussotti "we are planning wild 6 concert cycle with Communist Party (round December). I wrote to Cage asking for permissions, tapes, scores: no answer yet." Sta inoltre allestendo improvvisazioni con Carmelo Bene per *Pinocchio (o il rifiuto di crescere)*: "Am also preparing a theatre company (so-called avanguarde but just a little on the back side) in using the instruments on stage and behind the scenes (wood instruments chromorn,[79] or invented by strange personnages at Trastevere."[80] Scrive a John due mesi dopo (1 giugno):

> Ho trovato gli strumenti, ho trovato gli attori che li usassero: ma i più sono scomparsi perché non erano stati pagati come promesso, e abbiamo dovuto "arrangiarci" (in italiano) all'ultimo minuto!! ma la recita ha avuto abbastanza successo.[81]

Lei andrà "in scena" improvvisando per un'ora buona mentre il giovane attore declamerà versi di Majakowsky al Teatro Laboratorio di Bene, in piazza San Cosimato 23, "in un cortile che somiglia a un carcere di Sing Sing, tutto inferriate, grate, popolarissimo palazzo di sette, otto piani" come ricorda Bene in *Sono apparso alla Madonna.*[82] E Amelia:

> Su un palcoscenico soffocante, tappezzato ironicamente con bandiere del PCI e foto di Stalin. Il regista, il solito Carmelo Bene di Pinocchio, anche se per niente onesto e molto autoritario perché pensa di essere un genio, per lo meno è insolitamente originale nelle sue aspirazioni, e non "dada" e nemmeno snob-avanguardista, ma proprio completamente pazzo. E quindi, il suo piccolo teatro a Trastevere comincia a essere conosciuto e apprezzato e citato dai giornali.[83]

Bussotti, col quale Bene aveva dato lo spettacolo a Bologna, segnala che è la prima volta che musicista e attore si trovano insieme sulla scena. Gli autori declamati, oltre a Majakovskij, sono Blok, Esenin e Pasternak: è un duo per voce recitante e musiche. "Si equivocò molto anche sulla mia parentesi letteraria di quegli anni," scrive Carmelo Bene, "Si trattava in realtà di un approfondimento della musicalità in forma di scrittura."[84] Niente a che fare insomma con la musica: ma con la scrittura e la voce. Ancora Amelia al fratello:

> Insomma lui declamerà e io suonerò e andrò su e giù e reciterò cambiando costume almeno 20 volte a notte. Pianoforte, tamburi, gong, buffi strumenti di

[77] Cage, *Silenzio*, 79–80.
[78] Vedi Lucia Re, "Introduction," in Rosselli, *War Variations*, traduzione Lucia Re e Paul Vangelisti (Los Angeles: Green Integer Books, 2005).
[79] I cromorni sono corni ricurvi, antichi strumenti rinascimentali a fiato a forma di manico di ombrello.
[80] Amelia Rosselli, Lettera a John Rosselli, 1 giugno 1962, FP.
[81] FP, Traduzione mia
[82] Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna* (Milano: Bompiani, 2005/2016), 26.
[83] Rosselli, OP, lxxxv. Diamo il testo in italiano, come in OP, con qualche aggiunta e differenza di traduzione.
[84] Bene, *Sono apparso alla Madonna*, 24–5.

> legno, chitarra ecc. Un po' rischioso […] Non sono molto preoccupata, perché improvvisare è il mio "forte" (in italiano); ma comunque nemmeno molto contenta per l'incapacità di Bene di accettare suggerimenti e idee per quanto riguarda il movimento in scena o "l'impostazione" (in italiano) generale. Però mi lascia completamente mano libera per la musica, e srotolerò suono in "continuum" per un'ora a notte accompagnando i versi di 'Un nuvolo in pantaloni' e altri, per 15 giorni. È uscito l'annuncio sui giornali (Amelio Rosselli): e porterò pantaloni neri da tight, e pure una miriade di vestiti da clown e grotteschi e trucco bianco. Incrociamo le dita.[85]

La lettera termina con un commento a uno spettacolo del Living Theatre: "non male," scrive, "ma niente di nuovo!"[86] Quando infine visita lo Studio Fonologico della RAI, Berio le suggerisce di mettersi in contatto con lo Studio di Torino per la costruzione del suo strumento. In maggio vi torna per venti giorni suscitando interesse con i suoi progetti. Parla a John di un possibile brevetto e di eventuali diritti commerciali sulla vendita (con possibili introiti!), e racconta di sé con l'usuale umorismo misto di fierezza e autoironia:

> Maderna the italian composer & direttore of orchestra (very well known abroad) who put the Studio up together with Berio about 5 years ago, is also here, and also likes me and follows me. I do him a few favours such as entering the "registrazione" cabin & giving him word sound effects and scream with my rather malleable voice, which however by now is all out. He is working on a piece where the voice autentique of 2 people are transformed in velocity pitch attaching code and in all other dimensions except in their originally quite complex timbre. Wants to dedicate il pezzo to me, because I scream so well![87]

Nel 1962 attraverso Pasolini si concretizza la possibilità di pubblicare le sue poesie. Partecipa al Congresso sul disarmo organizzato da Aldo Capitini il 26–7 maggio, compone un pezzo su nastro per la RAI di Milano, collabora con Maderna e pianifica di tornare in autunno, a giugno esegue un concerto a Roma con un autore americano beat "decisamente pazzo ma molto originale" (OP, lxxxiv). Poi altri due concerti con Bussotti in una galleria d'arte, ripropone infine il *Majakovskij* con Bene, ~~e~~ in agosto si reca al Darlington Music Festival, concludendo con il Festival di Varsavia in settembre.

Non ha ancora risolto il ~~s~~uo eterno problema: i soldi. Per partecipare a Darlington, scrive a John il 21 giugno 1962,[88] su consiglio di Berio ha scritto al direttore musicale della BBC, Mr. Glock, chiedendo quali possibilità ci sarebbero per il rimborso delle spese, ma non ha avuto risposta: che non abbia ricevuto la lettera? Forse l'indirizzo era "insufficiente"? Forse John può telefonare? Se fosse troppo tardi per essere invitata professionalmente, potrebbe essere inviata come giornalista, o per lo stesso John o per il "Manchester Guardian" dove John lavora, sempre che lui e Max Ascoli siano d'accordo, ma se John telefona alla BBC, che lasci parlare prima loro: magari la invitano come professionista. Dal 24 settembre al 2 novembre, ricoverata, viene sottoposta di nuovo a un elettroshock con perdita di memoria.

[85] FP, traduzione mia.
[86] FP, traduzione mia.
[87] Amelia Rosselli, Lettera a John Rosselli, 18 maggio 1962, FP.
[88] Lettera parzialmente pubblicata e tradotta in Rosselli, OP, lxxxv.

10.

Palermo 1963: curiosamente, pur se lontana da loro per formazione e interessi, la vicenda letteraria di Amelia Rosselli si definisce in Italia anche all'interno dell'incontro con i poeti del Gruppo '63, ospitato dalle Settimane Internazionali Nuova Musica di Palermo—Gruppo col quale Pasolini, suo mentore italiano e primo critico, era peraltro in aperto dissidio. Una piccola ma interessante curiosità è che Amelia manda un resoconto "giornalistico" sulle giornate palermitane dal titolo *Incontro degli scrittori del Gruppo '63* a Guido Davico Bonino per Einaudi,[89] sotto il nome di Xenaxis (o Xenakis, musicista greco, compositore di musica elettronica e elettroacustica, teorico musicale, matematico e architetto). Forse ha proposto al compositore di fare il pezzo al posto suo, sperando in un piccolo guadagno?

La "breve cronaca," risponde Davico, che ha letto "con molta attenzione e divertimento" e che "è piaciuta molto anche a Calvino," non trova però posto fra le pubblicazioni di Einaudi, perciò gliela rimanderà. Cosa di cui deve essersi dimenticato, essendo la copia ancora nell'Archivio Einaudi, dove Giovannuzzi l'ha poi ritrovata e pubblicata con ottime note in appendice all'epistolario con Pasolini. È una cronaca sintetica, che sprizza intelligenza e umorismo: quella dei Novissimi, dice, deve essere un'"avanguardia letteraria in certo senso bene organizzata, visto che Feltrinelli ne finanzia le pubblicazioni." C'è Leonetti, la Scuola di Palermo, più alcuni isolati, fra cui mette se stessa e Carla Vasio.[96]

Un rapido schizzo su un inaspettato accordo musico-letterario con Leonetti riguarda i tempi della Fuga, che sono quattro (come nel titolo della *Fuga in quattro tempi* del padre Carlo). È così che Roberto Di Marco intitolerà *Fuga* il proprio testo anziché *Fughe*: perché, sorride Amelia, "scappare la quarta volta era bello sì, ma non necessario." Ne basta una, aggiunge, tanto più se l'"io" è uguale all'albero, come nel testo di Leonetti (*Viaggio)*. Poi fa un elenco degli altri partecipanti, ai quali si aggiunge: "il Sig. Alberto Moravia (Pincherle) all'apertura delle sedute—pronunciando nessuna parola, ma facendo capire con la sua presenza inaspettata, di essere al corrente della cosa."

Gli scrittori leggevano le proprie opere "dinanzi a un microfono di indubbia potenza, che in alcuni casi addirittura faceva tremare gli inesperti autori e "l'autore stesso poi commentava la propria opera tramite domande, discrete o no, rivoltigli dai critici e auscultatori." Nelle discussioni "Sanguineti menzionò che secondo lui la razionalità marxista risultava razionalità borghese," mentre "Dorfles menzionò riferendosi a Adorno, la necessità di un 'pubblico' di avanguardia, che le vere 'classi' sono percettive..." E poi: "spiccò per la poesia" Pagliarani, e Rosselli. Segue un elenco genialmente sintetico delle varie proposte, anche le sue—e infine: "per tutto il Congresso sembrava galleggiare il libro 'Psicologia delle visioni del mondo' di Jaspers."

Rispetto al Gruppo, Amelia dirà più tardi: "impostavo diversamente la poesia anche perché avevo interessi politici che in quel periodo loro non avevano affatto."[90] E altrove esprimerà meraviglia sul fatto che i poeti italiani non conoscano la matematica e la musica. Coltissima e spiritosa, Amelia non sa bene l'italiano: è anche a questo motivo che s'intreccia la sua inventività interlinguistica: ed è qui il nodo linguistico dei suoi testi, sul quale ha lavorato benissimo tanta critica. Vittorini, dopo aver letto una scelta delle *Variazioni* per pubblicarla sul n.6, 1963 della rivista da lui fondata con Calvino "il menabò di letteratura," spaventato dalla spinta della sua nuova metrica, il "cubo" fatto di spazio e tempo e profondità energetica, che stravolge il lessico in anomali abbracci anche trilingui, chiede una normalizzazione lessicale. Il che poi non avviene grazie alla proposta del mite mondadoriano

[89] Rosselli, "Appendice," in *Lettere a Pasolini*, 75–83. Da qui le citazioni che seguono.
[96] Vedi il bel libro di Carla Vasio, *Vita privata di una cultura* (Roma: nottetempo, 2013)
[90] Isabella Vicentini, "L'immagine del mondo fuori luogo" [1988], in Rosselli, *Interviste*, 249.

Marco Forti, marito della cugina Paola Rosselli, di scrivere i "glossarietti" utilissimi alla critica futura: glossarietti che Amelia compila malvolentieri.

Il 1964 è l'anno di *Variazioni belliche*. Amelia è ancora in cerca di un mestiere che le dia da vivere, e alla fine del 1965 riceve un'offerta da Fabio Mauri come consulente per Bompiani per letteratura, musica e saggistica—ma non sempre i suoi suggerimenti hanno successo (Saussure viene respinto, per esempio), e presto si stanca. Cominciano a uscire alcune poesie di *Serie ospedaliera.* E infine l'uscita del secondo libro, pur se con le solite tormentate vicende editoriali, pesa sulla bilancia della decisione:

> Si deve saper decidere se quella di poeta è la propria giusta professione. In quegli anni concludevo le mie ricerche di musicologia e cominciavo a vendere i miei strumenti musicali, abbandonavo anche lo studio dell'organo da professionista.[91]

La musicologia continuerà a coinvolgerla per tutta la vita: ma forse qui possiamo concludere questa ricognizione sulla sua "scelta," con il suo intervento del 1965 su *Marcatré* nel dibattito su *Musica e pittura* con Dorazio. È lei infatti a introdurre, dopo l'ascolto di musiche di Pietro Grossi e di Vittorio Gelmetti, il tema della poesia, paragonando le poesie ai quadri. È suo un modo piuttosto ingenuo di sponsorizzare, si direbbe oggi, le proprie poesie e la particolare forma-cubo della sua nuova metrica:

> Nella poesia contemporanea si possono ritrovare delle poesie che hanno molta affinità con i quadri, cioè poesie in forme quasi quadrate, o leggermente rettangolari, che ricordano questi quadri in quanto esse vogliono coprire l'intero spazio con una specie di geometrica confusione di colori, timbri vocalici, senza poi chiarire un senso centrale alla poesia, ma lasciando l'insieme parlare per sé.

E più avanti: Dorazio si avvicina a "un mio sogno di adolescente: di dipingere analizzando prima di tutto gli spettri di luce e traendone conseguenze estremamente logiche. 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."[92] Non è lontana la filosofia orientale dell'indologo Daniélou. Amelia suggerisce a Dorazio ulteriori analisi dello spettro della luce: "Se volessimo oggi, con gli spettri sonori, potremmo forse fare quasi un'analisi dalla quale risulterebbe che la vocale non è un suono, ma un rumore." Al che Dorazio rimanda a studi di ottica, più che alla pittura. E Rosselli: "Io penso che si possa lavorare in collaborazione come fanno i musicisti con gli scienziati. Di solito passano anni a studiare l'acustica musicale [...]." Lo accusa di avere ancora problemi di espressione, visto che "rivolge tutto a sé stesso o al pubblico." "Se tu potessi lavorare del tutto oggettivamente infischiandotene completamente dei resultati ma seguendo esclusivamente un filo logico, il risultato del tutto casuale potrebbe essere più ricco di possibilità." Ma Dorazio: "Io non ho un problema di espressione."

E Amelia, rigorosa, precisa che arte deve puntare "a una visione inaspettatamente platonica dell'universo," azzardando infine un suggerimento, invece di fermarsi sulla tela: "Fate una cosa: andate per strada e guardate passare la gente." Ma è quello che fa il cinema, le viene risposto: e in effetti anche il cinema entra nella vibrazione energetica del "tutto

[91] Marina Camboni, "È molto difficile essere semplici" [1981], in Rosselli, *Interviste,* 49.

[92] Pietro Dorazio, Giordano Falzoni, Pietro Grossi, Vittorio Gelmetti, Luciano Rubino, Amelia Rosselli, Mario Bortolotto, Eugenio Battisti, Franco di Vito, "Musica e pittura, dibattito su Dorazio," *Marcatré*, 16–17–18 (luglio–agosto–settembre 1965): 225–30. Poi in Rosselli, *Una scrittura plurale*, 35–43. Le citazioni seguenti sono tratte da questo dialogo con Dorazio.

pieno" della forma cubo delle poesie di Rosselli. Viene in mente—da tutt'altri lidi e in altro modo—la poesia di Francis Ponge, apprezzata da Sereni, *La figue sèche* del 1958, che include nella poesia gli scartafacci e gli autocommenti della gestazione della poesia medesima.

11.

La peculiarità della poesia di Amelia Rosselli non consiste, dunque, tanto nel trasporre le tecniche dall'una all'altra arte: ma nell'invertirne la direzione. Anziché dal testo—magari fratturato e ridotto in briciole—alla musica, qui si tratta della trasposizione di una struttura musicale sperimentale, nuova, ma classica allo stesso tempo perché naturale, alla struttura stessa della poesia, cioè alla metrica.

È un problema per i traduttori: a partire da Jean-Charles Vegliante nelle edizioni Tour de Babel di Tramuta, via via fino al recente trilingue *Impromptu*, curato da Gian Maria Annovi,[93] con nuova traduzione francese di Vegliante e inglese con Diana Thow, per non tacere della già citata traduzione di Lucia Re con Paul Vangelisti, e a quelle di Jennifer Scappettone.[94]

Rosselli stessa, nelle sue traduzioni di altri autori cercava la più assoluta fedeltà al testo originale e al ritmo: fino a inventare, cioè a trovare, nella sua tensione verso un al di là di ogni lingua (Benjamin)—una sostanziale fraternità formale fra la lingua di partenza e quella di arrivo.[95]

Quando poi traduce sé stessa dall'inglese all'italiano si preoccupa soprattutto di mantenere l'*enjambement*, figura fondamentale del ritmo. Solo un esempio fra tanti:

> no non ti amavo capisco questo chiaramente di nuovo o lo penso che
> trovo il mio cuore fondamentalmente freddo ma
> era dapprima una calda pietra, supplicando
> d'aiutarti a giungere ad un punto ultimo
> tra di noi, e così di nuovo mi separo da te e
> mai più debbo tentare di farti succube
> in mia mano, mai più porrò la
> ascia tra di noi mai più a te correrò gridando
> vedi questa musica! [96]

Come osserva Nelson Moe in un bel saggio sulla guerra, anche di genere, condotta da Amelia contro ogni forma di potere, capitalistico, sociale o amoroso,[97] l'alterità linguistica di questa poesia, la sua lingua *minore* per dirla con Deleuze-Guattari, e la sua struttura trasposta dalla musica sono pur sempre contaminate dalla semantica. Insomma, è per così dire il mondo alla rovescia: in queste poesie non è il significato delle parole a essere contaminato da interferenze strutturali e fonico-musicali, bensì la struttura ritmica e musicale a essere

[93] Amelia Rosselli, *Impromptu, A Trilingual Edition*, trad. du Gian Maria Annovi, Diana Thow, Jean-Charles Vegliante, a cura di G. M. Annovi (Toronto, Buffalo, Chicago: Guernica, 2014).
[94] Amelia Rosselli, *Locomotrix. Selected Poetry and Prose*, trad. di Jennifer Scappettone, (Chicago: University of Chicago Press, 2012). Della stessa si veda, in particolare relativamente al testo citato di Charles Olson, "Cantonidisintegratidella / mia vita."
[95] Mi permetto di rimandare al mio "L'albero del tasso," in Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* (Pisa: Pacini, 2015), 31–47.
[96] Amelia Rosselli, *Sleep. Poesie in inglese di Amelia Rosselli*, a cura di Marco Caporali, *Poesia*, III/28 (aprile 1990): 2–9.
[97] Nelson Moe, "At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli," *Italica* 69/ 2 (Summer 1992): 192.

contaminata dal significato delle parole.

Ed ecco, in chiusura, l'effetto di una sua lettura pubblica su un ascoltatore di eccezione come Franco Fortini: "Anni fa a Londra un pomeriggio all'Istituto Italiano di Cultura l'ho sentita benissimo leggere versi suoi e quella lettura mi conferma in questa opinione. La Rosselli è uno dei pochi poeti italiani dello scorso trentennio che mi emozionano e persuadono. Figura di persona distrutta e ricostruita, percossa attonita ma rivendicativa, che ha capito bene di quale morte stiamo morendo."[98]

[98] Franco Fortini, *Leggere e scrivere*, a cura di Piero Jachia (Firenze: Marco Nardi, 1993), 91.