



Società italiana per lo studio  
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA

*in open access*

[7]

*diretta da* Giuseppe Langella

*comitato scientifico*

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,  
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,  
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

Mara Sabia

## Lettere dalla clinica

Il tema della malattia mentale e dell'internamento  
nell'opera in prosa di Amelia Rosselli e nelle  
lettere inedite al fratello John



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

We acknowledge financial support under the National Recovery and Resilience Plan (NRRP), Mission 4, Component 2, Investment 1.1, Call for tender No. 104 published on 2.2.2022 by the Italian Ministry of University and Research (MUR), funded by the European Union – NextGenerationEU– Project Title “Narration and care. The deinstitutionalization of asylum system in Italy: history, cultural imaginary, planning (from 1961 to today)” – CUP F53D23007380006 – Grant Assignment Decree No. 1079 adopted on 10/07/2023 by the Italian Ministry of University and Research (MUR).



**Finanziato  
dall'Unione europea**  
NextGenerationEU



**Ministero  
dell'Università  
e della Ricerca**



**Italiadomani**  
PIANO NAZIONALE  
DI RIPRESA E RESILIENZA



**UNICA**

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI CAGLIARI



DIPARTIMENTO DI LETTERE,  
LINGUE E BENI CULTURALI



UNIVERSITÀ DI PISA



Riconosciuto Dipartimento  
di Eccellenza del MUR per la  
qualità dei progetti di ricerca



UNIVERSITÀ  
DI TORINO

ARCHEOLOGIA  
CLASSICA  
STORIA DELL'ARTE  
E DEL DOCUMENTO

2023 - 2027  
DIPARTIMENTO  
DI ECCELLENZA  
MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA

Il ritratto di Amelia Rosselli in copertina fa parte di una serie di due fotografie allegate alla lettera inviata dalla poetessa al fratello John il 4 novembre 1955 dal Sanatorium Bellevue. Sul retro della foto compare la dedica autografa: «*This is me, more or less. To John with love*» riprodotta in quarta di copertina. Tali preziosi documenti, qui pubblicati per la prima volta, sono conservati presso il Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia che l'autrice ringrazia per la gentile concessione.

© Copyright 2026

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messengerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677460-6

Il presente PDF con ISBN 978-884677461-3 è in licenza CC BY-NC



*Vi amo vi venero e vi riverisco  
vi ricerco in tutte le pinete  
vi ritrovo in ogni cantuccio  
ed è vostra la vita che ho perso.*

(A. Rosselli, *Appunti sparsi e persi*, 1983)



## PREFAZIONE

*Lettere dalla clinica* di Mara Sabia è un libro dedicato a quelle prose e corrispondenze di Amelia Rosselli nelle quali è possibile rintracciare il *fil rouge* dell'esperienza del disagio mentale e dei suoi effetti. Si tratta di un filo impercettibile, il più delle volte affondato nella trama della scrittura di Rosselli, che Sabia ha seguito fra le pagine di *Sanatorio 1954*, di *Diario Ottuso* e di *Storia di una malattia*, testo non antologizzato nell'*Opera poetica* (2012). Le tre prose analizzate si intersecano fra loro in rimandi circolari e costanti alle situazioni vissute dall'autrice offrendo originali spunti interpretativi. A questo panorama si aggiunge, integrandosi, lo studio delle lettere in gran parte inedite che Melina, come usava firmare Rosselli, inviava al fratello John dalla clinica Bellevue tra il 1954 e il 1955. Dal patrimonio della corrispondenza rosselliana, conservato nel Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Sabia ha selezionato, parzialmente trascritto (conservando la lingua inglese) e commentato una serie di lettere che, a partire dalla morte dell'amico Rocco Scotellaro, attraversano gli anni del ricovero nella clinica svizzera fino alla dimissione. Descrivendo la vita quotidiana all'interno del sanatorio, Rosselli spazia dal racconto degli altalenanti stati d'animo personali alla descrizione delle piccole attività collettive previste per i pazienti, fino al desiderio reiterato di poter uscire da quel luogo. La consuetudine della lettura e della scrittura, conservata anche all'interno della clinica Bellevue, è messa da Sabia in relazione sia con le opere lì composte sia con le annotazioni personali sui libri, verificate puntualmente sui volumi stessi, oggi presenti nel "Fondo Amelia Rosselli" dell'Università della Toscana.

Assistiamo, in sintesi, mediante questo scavo archivistico realizzato dall'autrice, a una sorta di 'dietro le quinte': emerge con forza nelle lettere

e nelle prose analizzate ciò che invece resta sotterraneo in altri scritti, contribuendo all'indagine critica della sua intera produzione. La traccia del malessere e dei ricoveri nelle cliniche è infatti rinvenibile in tutta l'opera di Amelia Rosselli, scrive Sabia, se pure fa parte di quell'"autobiografismo schermato" che la contraddistingue. Senza voler costruire un nesso di causalità tra espressione poetica e disagio mentale, senza voler cadere nell'enfasi della malattia o – peggio ancora – dello stereotipo della follia, il valore di questa ricerca di indizi tra testi, lettere ed esperienza psichiatrica è nel voler riconoscere il ruolo di dispositivo poetico e narrativo che hanno svolto le situazioni di internamento, di cura e di contorno alla malattia.

I luoghi e i nomi che appaiono nella corrispondenza e nelle prose sono quelli della psichiatria e della psicanalisi nei decenni successivi agli anni Cinquanta del Novecento: la clinica svizzera Bellevue, in cui lavora Ludwig Biswanger, la figura di Mario Tobino, direttore dell'ospedale psichiatrico di Maggiano e scrittore, gli psicanalisti Ernst Bernhard e Mario Trevi. Mentre, fra le pratiche mediche subite dall'autrice, emerge quella che sarebbe stata in seguito fra le più discusse: l'elettroshock.

Le pagine analizzate sono tanto preziose quanto rare: le donne hanno raccontato poco delle loro esperienze psichiatriche di internamento e, a parte eccezioni quali Giuliana Morandini, Alda Merini, Fabrizia Ramondino o Goliarda Sapienza, per citare solo alcuni nomi, si tratta di un patrimonio esile e tutto ancora da ricostruire. Fra le opere che potremmo avvicinare, idealmente, a quelle di Rosselli qui studiate si potrebbe ricordare il lungometraggio *Un'ora sola ti vorrei* (2002), in cui le lettere scritte dalla madre nella clinica psichiatrica svizzera in cui è internata – che ricordano da vicino quelle di Amelia Rosselli al fratello John – costituiscono il problematico materiale di costruzione della narrazione visuale realizzata da Alina Marazzi.

La ricostruzione del nesso in Rosselli fra esperienza della clinica e lavoro poetico riesce dunque ad assumere importanza rilevante anche nell'ambito degli studi di genere: offre un inedito risalto critico alla relazione storico-culturale tra la scrittura delle donne e le pratiche novecentesche di internamento femminile; apre nuovi percorsi di interpretazione e analisi testuale di opere (o di scrittrici) lasciate ai margini dell'indagine letteraria; suggerisce criteri inediti di costituzione del canone.

In particolare, la novità di tale approccio critico consiste nell'osservare il modo in cui la storia minuta delle donne si intreccia con quella della psichiatria, della cura e dei luoghi istituzionali preposti a tale fine, generando scritture che spaziano fra diversi generi letterari.



Amelia Rosselli si inserisce, con questo lavoro, in una linea di ricerca originale di ricostruzione di una genealogia femminile sommersa che, a partire dalla sua esperienza diventa esempio delle molte voci di internate dalla fine dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento nei manicomi italiani.

Fra gli elementi di maggior risalto che emergono in questa ricerca va ricordato l'obiettivo di contribuire a decostruire alcuni temi che hanno attraversato la storia della malattia mentale fino alla seconda metà del Novecento: lo stereotipo della scrittrice malata di mente, folle oppure ossessiva, che produce letteratura sulla scia emotiva del disagio; il *male gaze* che da una parte crea la diagnosi clinica, inappellabile, e dall'altra interpreta le scritture femminili appiattendole sulla diagnosi stessa.

La storia della psichiatria e della medicina, prevalentemente di gestione maschile, hanno determinato infatti non solo l'esito di intere generazioni di internate ma anche delle narrazioni che ne sono scaturite e, da qui, della ricezione delle stesse.

Il lavoro di Mara Sabia si innesta proprio sulla rivisitazione attuale del pensiero critico dedicato alla malattia mentale e agli stereotipi. Basti pensare alla lunga storia del disagio femminile per antonomasia, l'isteria, alla sua narrazione, sia verbale che visuale, e alla sua 'scomparsa' dal lessico medico-diagnostico alla fine del Novecento.

Questo libro è incluso fra i risultati della ricerca del PRIN 2022 *Narration and Care. The deinstitutionalization of the asylum system in Italy: history, imaginary, planning (from 1961 to today)*, condotta dal Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari, dal Dipartimento di Studi storici dell'Università di Torino e dal Dipartimento Civiltà e Forme del sapere dell'Università di Pisa<sup>1</sup>. Il triennio di ricerca di Mara Sabia nel Dottorato in Italianistica all'Università Sapienza di Roma ha infatti coinciso in gran parte con le attività di ricerca del gruppo PRIN, a cui l'autrice ha contribuito – fra altre cose – con questo lavoro non solo originale ma foriero, è un auspicio, di nuove linee di ricerca.

<sup>1</sup> La presentazione del progetto, delle attività e del gruppo di ricerca sono reperibili sul sito <https://prin.unica.it/de-asylum/>



## INTRODUZIONE

### LA MALATTIA MENTALE: L'ESSENZA RIMOSSA DELL'OPERA DI AMELIA ROSSELLI

La malattia si scorge nella sua poesia,  
nel linguaggio che evidenzia lo sposalizio  
della parola con il suo fatto esistenziale.

(Aldo Rosselli, 2007)<sup>1</sup>

La complessa vicenda biografica, l'appartenenza a una delle famiglie simbolo dell'antifascismo europeo, la densa e affascinante produzione letteraria, la peculiarità del trilinguismo, uniti alla straordinaria personalità e alla tragica fine, hanno fatto di Amelia Rosselli una delle poetesse più interessanti del Novecento. Nel tempo le sono stati dedicati studi, saggi, monografie, biografie che ne hanno scandagliato a fondo la poesia, la lingua, i temi, i meccanismi retorici, le fonti, la vicenda umana. Eppure, nella bibliografia esistente, emerge il vuoto di un aspetto poco studiato, ma che costituisce una parte importante dell'opera rosselliana: la storia e la rappresentazione letteraria del disturbo psichico con cui la poetessa convisse per l'intera esistenza e la cui traccia è rinvenibile, in maniera diffusa, in tutta la sua opera.

La sofferenza psichica nella vita di Amelia Rosselli è un aspetto che contribuisce alla creazione stessa del suo canto, tanto che a tratti potrebbe dirsi che ne sia addirittura la materia costituente. Andrea Cortellessa afferma:

ascoltare la voce di Amelia Rosselli significa esporsi alle coltellate, alle rasoiate, agli ami e agli uncini che hanno torturato l'esistenza di lei per prima. E allora nessuna poesia di Amelia è "autobiografica" perché lo sono tutte. Perché in tutte il linguaggio reca in profondità, oltre che in superficie, le striature, i graffi, le macchie e le bruciature di una tragedia storica non riconciliata.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> S. Sgavichia, *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, p. XX.

<sup>2</sup> A. Cortellessa, *Una vita esposta*, in Id. (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, cit., pp. V-XII, p. XII.

Considerando l'intera opera poetica dell'autrice si può notare come esista una sorta di tensione permanente tra la biografia e la negazione o l'oscuramento della biografia stessa, a favore della permanente ricerca di una scrittura che vorrà essere il meno possibile autobiografica. In un'intervista rilasciata a Renato Minore la poetessa, infatti, afferma:

io, per conto mio molte cose vissute le devo camuffare. [...] Le cose vissute vanno distillate ma non tutte anche perché non voglio ripetere la vita, non ha senso. Il lavoro creativo di valore è quello che ha qualcosa di nuovo, di inatteso. [...] La nevrosi non si può farla dilagare in forma di libro da far comprare. È inutile esprimerla come sostanza della poesia.<sup>3</sup>

D'altra parte Rosselli riteneva che l'io non dovesse essere materia del canto: anni di analisi l'avevano portata alla conclusione che poeta non fosse chi metteva in chiaro il proprio dolore, il proprio esperire, dichiarando quindi, e con forza, la propria distanza dalla corrente confessionale, di cui fu invece protagonista una delle autrici da lei più amate, Sylvia Plath. Eppure nei suoi versi sono rintracciabili dettagli biografici e, spesso, è proprio un'accurata conoscenza della storia della vita dell'autrice a coadiuvare l'analisi e la comprensione di testi altrimenti oscuri, soprattutto poetici. Emanuela Tandello in merito scrive: «la frattura tra discorso e vita diviene particolarmente topica nella poesia di Amelia Rosselli, ma non nella direzione che ci aspetteremmo. Non è la vita ad andare contro l'universo discorsivo, ma è questo ad andare contro la vita e a minacciarla»<sup>4</sup>.

Il soggetto della poesia di Rosselli tenta continuamente di fuggire alla narrazione biografica con il risultato, nella resa testuale, di un racconto frammentato reso noto per visioni e contraddizioni, ma in cui appare in istanti brevissimi, quasi in lampi, la sua essenza biografica. La narrazione di sé emerge comunque, anche se rinnegata, con la sensazione che sia all'origine dell'impulso della costruzione testuale, costituita essa stessa dalla tensione che emerge dalla complessa vicenda rosselliana con il risultato che «tutta la poesia di Amelia tende a cercare di costruire una storia altra rispetto a quella già scritta (cioè avvenuta), che con essa intrattiene uno stretto rapporto»<sup>5</sup>. In questa ottica il disturbo psichico è un elemento caratterizzante che

<sup>3</sup> R. Minore, *Il dolore in una stanza*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini, S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 62-67, p. 63.

<sup>4</sup> E. Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con un saggio introduttivo di E. Tandello, I Meridiani, Mondadori, Milano 2012, pp. XI-XXII, pp. XXXIV-XXXV.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. XXXVII.

condiziona inevitabilmente l'opera di Rosselli, pur applicando l'autrice una sorta di censura. Il tema, infatti, non viene mai esplicitato nella sua produzione letteraria, soprattutto poetica, questo a differenza di altri autori coevi che hanno sperimentato internamento e disordini psichici e che ne hanno scritto, come, per esempio, Alda Merini, Goliarda Sapienza, Margherita Guidacci. Amelia Rosselli non parla mai esplicitamente dei suoi disturbi, delle sue sedute di psicanalisi, dei ricoveri in clinica o dei trattamenti sanitari subìti, ma tali esperienze appaiono immerse e celate nei suoi versi, quasi ne fossero intrisi. Per lo più vi sono «riferimenti indiretti», come nota Claudia Crocco:

nelle poesie di *Variazioni belliche* (Garzanti, 1964) e poi di *Serie ospedaliera* (il Saggiatore, 1969) compaiono riferimenti indiretti all'autobiografia dell'autrice: il trauma per la perdita dei genitori, e poi per quella del compagno Rocco Scotellaro nel 1953, hanno senz'altro inciso sulla soggettività dell'autrice in un modo che lascia tracce nei versi. Talvolta Rosselli evoca incontri con i morti (con singole persone, da Scotellaro a Pasolini; più spesso, evocati al plurale); o mette in scena «un teatro simbolico del sé» (Tandello, in Rosselli, 2012), fatto di estraniamento, fuoriuscita coatta, prigionia [...]. Spesso usa figure femminili, tutte caratterizzate da un destino tragico: Ifigenia, Cassandra, Esterina, Andromaca, Elettra e, soprattutto, Antigone.<sup>6</sup>

«La morte / lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia, / e il disagio, la povertà sono le mie cassette / dinamitarde»<sup>7</sup> scrive Rosselli annoverando la malattia tra i traumi della sua vita in uno dei componimenti più autobiografici di *Variazioni belliche*. Già nella sua prima raccolta la poetessa riconosce la cifra della malinconia a scuotere il suo animo<sup>8</sup>, cita le «case di cura»<sup>9</sup>. Nel componimento *O rondinella che colma di grazia*, il volatile è il simbolo della libertà di movimento reso dalla danza, ma anche dell'espressione poetica<sup>10</sup> che sopravvive nonostante i «semoventi affanni» ovvero la custodia «della casa dai matti» volta a contenere «le bionde tirannie»<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> C. Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015, p. 108.

<sup>7</sup> A. Rosselli, *Contiamo infiniti morti!*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 46, vv. 1-4.

<sup>8</sup> «Non era/ era dunque la natura divina delle cose che scuoteva/ il mio vigoroso animo ma la malinconia». A. Rosselli, *Il soggiorno in inferno era di natura divina*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 62, vv. 8-10.

<sup>9</sup> «Conducevo una vita/ piena di stenti – la castità m'obbligava a frullare/ di tra le poetiche vetra delle case di cura, sale/ d'ammobigliamento, vetrine di Picasso - ». A. Rosselli, *Nel tappeto di Balzabar*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 70, vv. 4-7.

<sup>10</sup> «O rondinella che colma di grazia inventi le tue parole». A. Rosselli, *O rondinella che colma di grazia*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 15, v. 1.

<sup>11</sup> *Ibidem*, vv. 4-7.

Trasposizioni letterarie legate all'esperienza dei disturbi psichici risultano ancora più evidenti nei versi della seconda raccolta di poesie *Serie Ospedaliera*, fino a condizionarne la lingua, poiché concepita tra il 1962 e il 1965, un periodo connotato per Rosselli da numerosi ricoveri. È del 1962 una lettera inviata a Pasolini, dalla clinica romana Villa Santa Rita, in cui la poetessa chiede aiuto per ricostruire gli ultimi periodi della sua vita e gli impegni presi con gli editori, poiché è preda di una grave amnesia che non le permette di ricordare nulla<sup>12</sup>. Il contesto biografico influenza la materia del verso tanto che, secondo Alessandro Baldacci, Rosselli «con *Serie Ospedaliera* concepisce una lingua della malattia»<sup>13</sup>. La patologia è dunque una delle cifre della raccolta, così come la sofferenza che ne deriva, accompagnata dalla ricerca strenua di una soluzione al disagio che si realizza nella scrittura attraverso una frammentazione narrativa, ripetuta e costante, tenuta insieme da una forte componente ritmica e da immagini vivide e simboliche.

È necessario specificare che non s'intende ridurre la lingua poetica di Rosselli a mera voce della malattia, come avvertiva anche Lucia Re in un suo saggio del 1993<sup>14</sup>, ma constatare che la lingua di *Serie Ospedaliera* porta i segni specifici di una lotta che la creatività dell'autrice ingaggia anche contro la propria condizione. La «ricerca» ulteriore, a cui è volta Rosselli, è realizzare un'espressione poetica che superi e renda dicibile anche l'esperienza del disagio psichico.

Le sole opere rosselliane in cui esiste una dichiarazione esplicita del tema della sofferenza mentale, evidente fin dal titolo, sono due prose: *Sanatorio 1954*<sup>15</sup>, testo in francese scritto durante la lunga degenza della poetessa presso il Sanatorio Bellevue, la celebre clinica svizzera diretta da Ludwig Binswanger, e *Storia di una malattia*<sup>16</sup>, una sorta di denuncia del suo stato di «perseguitata», pubblicato nella rivista *Nuovi Argomenti* nel 1977. In entrambi i casi non si tratta comunque di testimonianze della propria nevrosi: *Sanatorio 1954* potrebbe dirsi una narrazione simile a un flusso di coscienza che vira, talvolta, verso un dialogo con i morti e fantasie suicide, mentre *Storia di una malattia* è un racconto cronologico, straordinariamente drammatico

<sup>12</sup> Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini del 29 ottobre 1962, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969* a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, pp. 41-43.

<sup>13</sup> A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 73.

<sup>14</sup> Cfr. L. Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in «il verri», IX (1993), n. 3-4, pp. 131-150.

<sup>15</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in «Carte segrete», (1970), n. 13, sez. *Carte Scoperte*, pp. 147-158; poi in Ead., *Primi Scritti 1952-1963*, Guanda, Milano 1980, pp. 25-32; ora in Ead., *L'opera poetica*, cit., pp. 525-537.

<sup>16</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in «Nuovi Argomenti», (1977), n. 56, pp. 185-196; ora in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (a cura di), Interlinea, Novara 2004, pp. 317-326.

nella sua linearità, dei malesseri provocati all'autrice da quella che ella crede essere una lunga vessazione da parte della CIA<sup>17</sup>. Anche in questo caso la sofferenza viene avvertita come provocata da una ragione altra rispetto al disturbo mentale, da una persecuzione politica e segreta, non da una patologia, ma da qualcosa che arriva «da un minaccioso anfratto della realtà»<sup>18</sup> come la definisce Emanuele Trevi.

Nell'opera poetica Rosselli declina in modi molteplici il rifiuto della propria condizione patologica, attuando un processo analogo alla rimozione del soggetto poetico. Nega i suoi disturbi pur curandoli per tutta la vita, attribuisce i suoi fastidi, di volta in volta, a leggere nevrosi, reazioni alle perdite affettive, sintomi del morbo di Parkinson, fino a dare un'identificazione seppure sommaria alle sue ossessioni: quello della CIA o di un non meglio caratterizzato aguzzino. Si sentirà sempre perseguitata così come lo era stato suo padre Carlo Rosselli. La ferita aperta, «l'anfratto di realtà» di cui dicevamo e con cui la poetessa farà per sempre i conti è, infatti, il brutale assassinio del padre avvenuto per mano dei fascisti quando lei era bambina. Nell'ultima poesia della raccolta *Documento*<sup>19</sup>, opera poetica completata negli anni Settanta, si coglie tutta l'ansia della persecuzione: «Corruzione del giornale di ieri / centoventimila tiratori scelti. / Senza lezione / scemava nella tenebrezza costringiva / l'inconscia palla del nemico divertito»<sup>20</sup>.

Si avverte nella scrittura di Rosselli *in primis* tutto il peso di un'esistenza difficile, della decisa volontà di emergere in un mondo in cui non si sente completamente accettata; la sua è quasi una lotta che la porta a isolarsi e a cercare la propria affermazione in una forma creativa. Ricerca un proprio linguaggio: prima lo troverà nella musica, poi, e definitivamente, nella scrittura e in modo particolare nella poesia in quanto espressione che fonde ritmo e parola. Da allora la totale devozione alla scrittura sarà ciò che, più di tutto, la manterrà in vita fino al tragico epilogo.

La poesia, per Rosselli, ha un valore altissimo, è una sorta di «giustificazione della vita»<sup>21</sup> come scrisse riferendosi ai propri *Canti Orfici*, Dino Campana, autore molto amato e vera fonte d'ispirazione per la poetessa.

<sup>17</sup> CIA, ovvero *Central Intelligence Agency*, agenzia di spionaggio civile americana impiegata in attività all'estero. La poetessa, essendo figlia dell'antifascista e teorico del Socialismo liberale Carlo Rosselli, era ossessionata, probabilmente, dall'idea che il governo degli Stati Uniti, interessato in quegli anni a mantenere in Italia una politica a favore dei democratici di centro-destra, potesse spiarla o torturarla psicologicamente.

<sup>18</sup> E. Trevi, *Sogni e favole*, Ponte alle Grazie, Firenze 2001, p. 92.

<sup>19</sup> A. Rosselli, *Documento (1966-1973)*, Garzanti, Milano 1976.

<sup>20</sup> A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 503, vv. 1-5

<sup>21</sup> Cfr. la lettera di Dino Campana a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916, in D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, G. C. Millet (a cura di), All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978,

La letteratura e la scrittura saranno ciò che, più d'altro, l'aiuteranno a superare il dolore, i lutti e i frequenti ricoveri in strutture psichiatriche. Lo evinciamo dalla preziosa corrispondenza con il fratello John: le continue richieste di volumi al fratello e agli amici, i commenti con cui accompagna le sue letture, raccontano come la letteratura sia un aspetto essenziale della sua vita anche nei momenti più ostili, così come l'esercizio della scrittura, che non è sospeso nei periodi di ricovero, ma è esercitato con valenza letteraria e mai a scopo terapeutico. Trattandosi di un'autrice che ha votato l'intera esistenza alla scrittura, dichiarando addirittura di aver scelto di non contrarre matrimonio per dedicarsi completamente alla severa disciplina della poesia<sup>22</sup>, risulta impossibile non considerare tratti della biografia come funzionali all'esplorazione della produzione letteraria di colei che Maria Corti definì «forse la più originale poetessa del Novecento italiano»<sup>23</sup> e, viceversa, ricercare nella sua opera tracce del suo vissuto.

In questo volume si vuole indagare il tema della malattia mentale e dei ricoveri nei relativi luoghi di cura, che si trova diffuso, seppure schermato, in tutta la produzione di Rosselli, analizzando un *corpus* di opere che ne riportano chiare tracce. Pur trattandosi di un'autrice la cui opera è rivolta prevalentemente alla produzione in versi, il tema risulta più esplicito nelle prose. Questa evidenza non è casuale: la poetessa, infatti, riteneva che, a differenza della poesia che talvolta acquisisce caratteristiche manieristiche o decorative, la prosa avesse quale funzione principale quella di affrontare la verità<sup>24</sup>. Pertanto il *corpus* qui selezionato si concentra sull'opera in prosa. L'analisi parte da *Sanatorio 1954*<sup>25</sup> che risente della particolare e dolorosa condizione della giovane poetessa che si trova ricoverata presso il Sanatorium Bellevue.

Per poter offrire una panoramica quanto più ampia e approfondita, l'opera è stata inquadrata storicamente, ne è stato studiato il dattiloscritto preparatorio, attualmente conservato al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, e ne sono stati analizzati i temi. Lo stesso *iter* è stato effettuato con la raccolta di prose *Diario Ottuso (1954-1968)*<sup>26</sup>, opera intima, la cui pubblica-

p. 37: «Allora fuggii sui miei monti, sempre bestialmente perseguitato e insultato e scrissi in qualche mese i *Canti Orfici* includendo cose già fatte. Dovevano essere la giustificazione della mia vita [...]».

<sup>22</sup> «Prima avevo la poesia. Ho scelto di non sposarmi per non distrarmi da lei», così Amelia Rosselli a Sandra Petrignani. Cfr. S. Petrignani, *Perduta in un bosco*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., pp. 23-26, p. 25.

<sup>23</sup> M. Corti, *Amelia che rubò il tempo e fu sconfitta*, in «la Repubblica», 11 marzo 1996, p. 25.

<sup>24</sup> Cfr. A. Rosselli, *La contemplazione e la furia*, in Ead., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 261: «la prosa presenta nuovi problemi non solo stilistici ma di verità, che la poesia non richiede».

<sup>25</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., pp. 525-537.

<sup>26</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso (1954-1968)*, Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990; poi Ead., *Diario Ottuso*, prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empiria, Roma 1996.



zione fu rimandata per decenni dall'autrice. L'ultima prosa trattata è *Storia di una malattia*<sup>27</sup>, testo straordinariamente drammatico in cui Rosselli denuncia le persecuzioni di cui si ritiene vittima e dalle quali cerca protezione.

Chiude il volume la ricostruzione di una pagina inedita della vita e dell'opera giovanile della poetessa: il lungo periodo di ricovero nel sanatorio svizzero Bellevue, che si protrasse dall'estate 1954 agli ultimi giorni del 1955, attraverso le lettere inedite al fratello John ritrovate anch'esse presso il Centro Manoscritti. Lo studio di tali missive ha permesso non solo di prendere atto della continuità della produzione letteraria dell'autrice, ma anche di conoscere le letture da lei svolte in clinica. I titoli citati nella corrispondenza sono stati cercati tra i volumi della biblioteca appartenuta alla poetessa, oggi conservata nel Fondo Amelia Rosselli del Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo. Tale scavo ha restituito un'interessante panoramica degli interessi letterari giovanili e della formazione dell'autrice. La postillatura dei volumi, inoltre, ha rivelato il suo particolare metodo di studio e di approccio ai testi: tali annotazioni, contestualizzate e analizzate, vengono proposte per la prima volta in questo saggio.

<sup>27</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia*, cit.



## I. SANATORIO 1954

*Unicum* nell'opera rosselliana, la prosa in lingua francese *Sanatorio 1954* dichiara fin dal titolo il luogo e l'anno del suo concepimento. Fu molto probabilmente ideata e redatta, almeno in parte, durante il lungo ricovero dell'autrice presso il Sanatorium Bellevue di Kreuzlingen, diretto dal celebre psichiatra Ludwig Binswanger<sup>1</sup>. Il periodo di cure nella clinica svizzera si protrasse dall'inizio dell'estate del 1954 alla fine di novembre del 1955 e fu preceduto da un primo ricovero presso la clinica romana per malattie nervose Villa Maria Pia<sup>2</sup> dove la poetessa fu trattata con la terapia del sonno, senza gli esiti sperati.

Al fine di una più precisa collocazione nel tempo della redazione dell'opera, che non si esaurisce nel 1954, come indicato nel titolo, ma prosegue per tutto il 1955, sono utili alcuni riferimenti deducibili dal testo: nel catalogo dei defunti riconoscibili nella narrazione è annoverata la nonna della

<sup>1</sup> Ludwig Binswanger (1881-1966) nasce all'interno di una famiglia dedita alla psichiatria. Il nonno, omonimo, aveva fondato a Kreuzlingen la «Casa di cura per malattie nervose e mentali» *Bellevue*, dal nome della casa editrice che occupava lo stabile prima della fondazione della clinica. Si laurea in medicina a Zurigo nel 1906 e consegue il dottorato medico sotto la guida di Carl Gustav Jung. Sarà Jung a presentargli Sigmund Freud con il quale intratterrà un intenso dialogo sotto il profilo scientifico e umano. Subentrò alla direzione della clinica di famiglia nel 1911, in seguito alla prematura morte del padre, inaugurando quella che nella sua *Storia della clinica Bellevue* (1957) viene definita «l'epoca clinica», successiva all'epoca «manicomiale» del nonno e «terapeutica» del padre. Sotto la sua direzione, terminata nel 1956 in favore del figlio Wolfgang, la clinica Bellevue divenne uno dei centri più autorevoli per la cura delle malattie nervose e mentali, nonché fulcro di una fitta rete di relazioni tra le maggiori personalità del mondo filosofico e psichiatrico dell'epoca. Fondatore della Daseinsanalyse, nuovo approccio alla malattia mentale che pone al centro la specificità dell'uomo e il suo primato ontologico, scrisse alcune tra le opere più importanti della letteratura psichiatrica del XX secolo: *Sulla fuga delle idee* (1933), *Forme fondamentali e conoscenza dell'esserci umano* (1942), la raccolta di casi clinici *Schizophrenie* (1957), *Melanconia e mania* (1960), *Delirio* (1965).

<sup>2</sup> Cfr. S. De March, S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXXI.

poetessa, Amelia Pincherle, morta il 26 dicembre del 1954; a ulteriore supporto che la prosa fu stilata tra il 1954 e il 1955 esiste una lettera che Rosselli inviò dalla clinica il 7 aprile 1955 a Mario Tobino, al tempo legato a lei sentimentalmente, chiedendo di avviare una relazione stabile<sup>3</sup> e in cui annunciava la morte della nonna. I due eventi, citati velatamente, ma in modo riconoscibile, ci permettono di collocare *post quem* il completamento dell'opera da parte dell'autrice.

### 1. *Il dattiloscritto di Sanatorio 1954*

Le carte preparatorie di *Sanatorio 1954* sono attualmente conservate nella cartella ROS-01-0005.4 del Fondo Amelia Rosselli custodito al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Si tratta della copia di un dattiloscritto composta da 9 fogli in formato A4, di colore tendente al giallo paglierino. Le carte si presentano piuttosto rovinare e in alcuni punti non del tutto leggibili. Non si riscontrano varianti, ma solo poche correzioni, effettuate con penna biro di colore blu, inerenti alla corretta stampa di accenti e spazi. L'assenza di varianti conferma la maniacale cura dell'autrice nella composizione e trascrizione dei testi che venivano ricopiati più e più volte, con conseguente distruzione delle copie precedenti<sup>4</sup>.

La prima delle nove carte che compongono il fascicolo riporta al centro il titolo, dattiloscritto con inchiostro nero in maiuscolo: «SANATORIO 1954» e, in alto a destra, manoscritta a matita, la dicitura: «versione definitiva». Più in basso, sempre sullo stesso foglio, riportato sempre con penna biro, si legge l'indicazione: «C)», riconducibile a un'informazione per l'editore della posizione della prosa all'interno del futuro volume. *Sanatorio 1954* occupa, infatti, la terza sezione della raccolta *Primi Scritti*<sup>5</sup>; in alternativa la lettera potrebbe indicare che si tratta di una "copia", poiché, sullo stesso foglio è presente la dicitura manoscritta a matita: «fotocopia (corretta)».

Le pagine successive sono numerate a mano, in alto a destra, da pagina 1 a 8. Il testo non è giustificato come apparirà in sede di stampa, ma risulta già evidente la grande attenzione riservata alla divisione in capoversi.

<sup>3</sup> Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Mario Tobino del 7 aprile 1955, conservata nelle carte M. Tobino, Rosselli, Amelia (Marion), Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze, citata in S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016, p. 120.

<sup>4</sup> A conferma si consideri che la raccolta *Documento*, dichiara l'autrice, sarà frutto della redazione di oltre cinquecento pagine da cui ne saranno salvate appena centottanta. Cfr. la lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 2 dicembre 1973 citata in S. De March, S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. CX.

<sup>5</sup> A. Rosselli, *Primi Scritti 1952-1963*, Guanda, Milano 1980.

Si riportano qui di seguito le esigue correzioni riscontrate sul dattiloscritto effettuate da Rosselli: nella carta 42 è riportato, scritto a mano a matita, che il pronome «on», presente nell'espressione «Un jour *on* va devoir» è uno «sbaglio di stampa Guanda». Nella carta 43 si riscontrano alcune correzioni di refusi negli accenti effettuati con penna tipo biro con inchiostro di colore blu e rosso, indicazione che probabilmente la pagina è stata revisionata più volte. Nella carta 44 è da evidenziare la parola «*précocément*» [sic] che riporta una correzione, con penna biro di colore rosso, del secondo accento seguito da un punto interrogativo, come se ci si volesse sincerare della correttezza ortografica. Ancora nella carta 44 la poetessa indica a matita un rientro di «3 spazi»; tale indicazione tipografica porta a una più evidente separazione della seguente parte dell'opera.

Le ultime pagine, ovvero le carte 45, 46, 47, risultano molto rovinate, quasi illeggibili in più punti a causa della normale usura delle fotocopie. Si riscontra a pagina 47 la correzione, con penna biro con inchiostro blu, della preposizione articolata «aux» dell'espressione «*pas aux enfants sur la plage!*», non risultano leggibili, però, le lettere precedenti alla revisione.

Al netto delle citate correzioni inerenti refusi di battitura e indicazioni sugli spazi utili in sede di elaborazione tipografica, il testo risulta coerente con la versione definitiva pubblicata in volume. Il documento presenta caratteristiche simili a quelle di altri dattiloscritti preparatori rosselliani consultati, come quello delle opere *Nota* e *Diario Ottuso*, conservati presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, rispettivamente nelle cartelle ROS-01-0021 e ROS-01-0020.

## 2. *L'autobiografismo schermato* di Sanatorio 1954

Prima della collocazione nella raccolta *Primi Scritti 1952-1963*<sup>6</sup>, *Sanatorio 1954* fu pubblicata originariamente sul numero 13 del gennaio-marzo 1970 della rivista *Carte Segrete*<sup>7</sup> introdotta da una nota di Renzo Paris. In tale nota Paris afferma di non aver tradotto il testo in italiano per rispettare la volontà dell'autrice; d'altra parte, in una lettera ad Armando De Marchi del 10 agosto 1987, Amelia Rosselli scrive, riferendosi alle poesie in francese di *Adolescence*: «non sono difficili e la lingua francese è ancora assai nota in Italia»<sup>8</sup>. L'autrice è interessata a conservare la lingua originale dei suoi

<sup>6</sup> A. Rosselli, *Primi Scritti 1952-1963*, Guanda, Milano 1980.

<sup>7</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in «*Carte segrete*», cit.

<sup>8</sup> Lettera di Amelia Rosselli ad Armando De Marchi citata in C. Carpita, *Primi Scritti. Notizia sui testi*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., pp. 1379-1414, p. 1384.

testi pur sapendo di rivolgersi a un pubblico italiano<sup>9</sup> anche per preservare la «sua fortemente innovativa prosodia» che, secondo Giovanni Giudici, rappresenta la cifra stilistica dei *Primi Scritti* insieme all'originalità dei testi in cui risiedono le basi di tutta la futura produzione rosselliana: «triplice sottofondo linguistico (italiano, inglese, francese) a partire dal quale la Rosselli ha costruito il proprio mondo / discorso, ma anche alcuni importanti campioni del suo laboratorio artistico»<sup>10</sup>.

Si riporta qui di seguito, integralmente, la nota introduttiva di Paris che accompagna la prima pubblicazione di *Sanatorio 1954*, oggi quasi introvabile:

Per Groddeck tutte le lingue mentono, ma quella natale, per così dire, mentirebbe di meno. Imparare nuove lingue come si fa oggi significa semplicemente prendere parecchi tram senza raggiungere nessuna direzione voluta.

Di fatto poeti che scrivono ugualmente bene in due, tre lingue diverse, hanno una autobiografia piuttosto movimentata. È il caso di Amelia Rosselli, di cui presentiamo al lettore una prosa in francese; è stata la Rosselli stessa a non volerla tradotta, non soltanto perché le traduzioni, anche le migliori, non «rendono» mai, ma perché ha voluto che il lettore ignaro si scontrasse con questa lingua a livello sia pure soltanto fonico. D'altra parte è un francese molto semplice. Chi conosce già le prose rimbaudiane della poetessa si ritroverà subito a suo agio. Chi invece conoscesse soltanto le poesie, non avrebbe anch'egli gran difficoltà di rinvenimento. Un particolare: *Sanatorio* è stato scritto subito dopo la morte di Scotellaro, nell'insonnia a spirale che prese la Rosselli dopo la notizia della morte del poeta. Ultimo avvertimento: a chi volesse scrivere un saggio su di lei, la Rosselli consiglia di informarsi sul suo libro di poesie in inglese edito in dodici copie e sulle altre cose, che ha in cantiere proprio per non rinnovare l'errore della saggistica industrial-culturale moderna che prende seriamente in considerazione soltanto i libri editi e perfino le loro date di pubblicazione.<sup>11</sup>

Citando Groddeck<sup>12</sup>, psicanalista tra i più importanti interlocutori di Sigmund Freud, Paris indica il francese come lingua «natale» e sincera

<sup>9</sup> La pubblicazione presso Einaudi non andrà in porto, anche per il rifiuto dell'autrice di tradurre gli scritti inglesi e francesi presenti nella raccolta, volendone mantenere l'impostazione trilingue che ne era alla base. Cfr. D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013, p. 85; S. Di Gianvito, *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli: il plurilinguismo dei Primi scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*, Tesi di dottorato, Supervisore A. Baldacci, Uniwersytet Warszawski Wydział Neofilologii Katedra Italianistyki, a. a. 2020-2021, p. 61.

<sup>10</sup> G. Giudici, *Per Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, G. Spagnoletti (a cura di), con un saggio di G. Giudici, Garzanti, Milano 1987, pp. 5-11, p. 5.

<sup>11</sup> R. Paris, nota introduttiva a A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in «Carte segrete», cit., p. 147.

<sup>12</sup> Georg Groddeck (1866-1934) fu medico e psicanalista, pioniere della medicina psicosomatica. Nel 1917 entrò in contatto con Sigmund Freud con quale avviò una folta corrispondenza.

dell'autrice, rimarcando contemporaneamente la padronanza delle tre lingue rosselliane come bagaglio naturale della sua biografia movimentata e non come lingue acquisite o apprese nel tempo, ma autentiche<sup>13</sup>. Una lingua preziosa, dunque, quella in cui l'autrice sceglie di scrivere l'intimo testo che necessita di non essere tradotto per godere delle sonorità offerte dal francese.

Paris inquadra il periodo in cui è stata concepita l'opera, ovvero i mesi successivi alla morte di Rocco Scotellaro, ma non fa riferimento al luogo di redazione dichiarato nel titolo; oggi sappiamo che oltre «alla spirale di insonnia» citata, la poetessa fu vittima di un profondo tracollo psichico, accompagnato da allucinazioni, che emerge nelle lettere tra Binswanger a John Rosselli<sup>14</sup> e trova corrispondenza in diversi punti nel testo di *Sanatorio 1954*. Scrive Laura Barile:

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”, scrive Binswanger in settembre a John.<sup>15</sup>

*Sanatorio 1954*, oltre a presentare i richiami rimbaudiani citati da Paris, si configura come uno scritto autobiografico, seppure «la volontà a non lasciare riconoscere le circostanze reali viene ripetuta con insistenza»<sup>16</sup>. Amelia Rosselli ammetterà l'autobiografismo nelle sue opere solo in riferimento alla prosa *Diario Ottuso*, «che avrebbe voluto essere all'inizio un'autobiografia possibilmente pochissimo letteraria»<sup>17</sup>.

La nota introduttiva si chiude con una vena polemica sulle scelte dell'industria culturale coeva che aveva rifiutato più volte il testo di Rosselli. L'insistenza nel proporre l'opera agli editori dichiara, però, l'importanza che per

<sup>13</sup> Anche Laura Barile le definisce «le tre lingue-madri di Amelia Rosselli». Cfr. L. Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pacini editore, Pisa 2015, p. 19.

<sup>14</sup> Cfr. la lettera del Dr. Binswanger a John Rosselli dal Sanatorio Bellevue di Kreuzlingen, del settembre 1954 conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, citata in S. De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006, p. 85: «the clinical aspect is much better today but the patient don't understand this. On the contrary she complains that she has no vision and voices».

<sup>15</sup> L. Barile, “*Trasposizioni*”. *I due mestieri di Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», VIII (2018), 1, pp. 1-23, p. 10, reperibile anche al link <https://escholarship.org/uc/item/22n084xb>, verificato in data 7/10/2025.

<sup>16</sup> Cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 127.

<sup>17</sup> A. Rosselli, *Esperimenti narrativi*, in Ead., *Diario Ottuso*, Empiria, Roma 1996, p. 54.

l'autrice riveste la pubblicazione dello scritto, frutto di un periodo travagliato e concepito, dato non secondario, in clinica.

Che Rosselli abbia scritto con costanza durante il lungo periodo di cure in Svizzera è confermato dalla corrispondenza con il fratello in colloquio con i medici che attestano la frequente presenza della poetessa presso l'atelier della struttura<sup>18</sup>. Il Sanatorio Bellevue, infatti, a differenza di strutture coercitive atte alla cura delle malattie mentali, offre ai pazienti l'opportunità di poter coltivare attività intellettuali e creative<sup>19</sup>.

Nei momenti in cui non è afflitta particolarmente dalla malattia e dalla durezza delle cure, che comprendono anche elettroshock e insulino-terapia, la poetessa legge, studia, scrive, suona il violino, esercita la sua creatività. La produzione letteraria, in particolare, racconta la resilienza e sublimazione del dolore attraverso la scrittura: sappiamo che durante il ricovero in Svizzera non avrà origine solo *Sanatorio 1954*, ma dalla corrispondenza familiare apprendiamo che continua a scrivere poesie<sup>20</sup> e non interrompe neanche le ricerche intorno alla sua «quarta lingua-madre»<sup>21</sup> come la definisce Laura Barile, ovvero la musica. È in clinica che Amelia idea una «macchina che fonda musica e scrittura»<sup>22</sup>, mai realizzata nel concreto, ma che sarà metafora della sua maniera di concepire la poesia.

<sup>18</sup> Sappiamo che la clinica Bellevue era fornita, in linea con le idee di Binswanger, di una biblioteca e di luoghi in cui i pazienti potevano incontrarsi e trascorrere del tempo insieme. La poetessa aveva sicuramente a disposizione una macchina da scrivere, oltre che le penne, come testimoniano le lettere inviate al fratello, che si presentano sia manoscritte che dattiloscritte. Nelle comuni strutture a carattere manicomiale, presenti in Italia negli stessi anni, i pazienti non avevano accesso a tali possibilità: le penne erano vietate, poiché ritenute oggetti contundenti, né avevano l'opportunità di disporre di spazi ricreativi e artistici.

<sup>19</sup> Il sanatorio Bellevue era rinomato in particolare per l'attenzione che il direttore Ludwig Binswanger mostrava nelle capacità intellettive dei degenti. Si legga in merito C. Marazia, *L'internamento dei grandi: Ludwig Binswanger e la clinica Bellevue*, in «Medicina e storia», X (2005), 25, pp. 75-92, p. 78: «Tra i pazienti del celebre sanatorio si annoverano infatti molti artisti. I registri d'ingresso della clinica tradiscono il passaggio del pittore Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), degli scrittori Ferdinand Hardekopf (1875-1954), René Schickele (1883-1940) e Carl Sternheim (1878-1942), del ballerino e coreografo Václav Nijinskij (1890-1950), dell'architetto Henri van de Velde (1863-1957), dello storico dell'arte Aby Warburg (1866-1929)».

<sup>20</sup> Presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, tra le lettere inviate da Amelia Rosselli al fratello John, è conservata la missiva del 1° ottobre 1955 contenente due piccole poesie, una in francese e una in inglese. Cfr. Lettera pubblicata in appendice a S. Sermini, «*E se paesani / zoppicanti sono questi versi*». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Leo S. Olschki, Firenze 2019, pp. 213-214. In un'altra lettera a John, datata 14 novembre 1955, la poetessa scrive nel post-scriptum, di aver allegato «a bad poem write today». Il componimento non ci è pervenuto, ma l'annuncio è la conferma di una produzione poetica continuativa portata avanti nel sanatorio.

<sup>21</sup> Cfr. L. Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, cit., p. 19.

<sup>22</sup> Cfr. S. De March, S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXXII.



### 3. Un'analisi di Sanatorio 1954: assenze molteplici e impossibilità

La struttura della prosa *Sanatorio 1954* è assimilabile a un lungo flusso di coscienza su cui s'innesta a tratti un dialogo-monologo con un tu plurimo composto da una moltitudine di voci, simili a fantasmi, visioni, deliri. Per il lettore la sensazione è quella di trovarsi in ascolto di un'incalzante conversazione costituita da richieste, riflessioni e affermazioni provenienti da più punti dello spazio narrativo, che si concentrano intorno a un soggetto.

Il testo presenta una costruzione ad anello che si apre e si chiude sull'espressione «fine poussière»<sup>23</sup> ripetuta in *incipit* ed *explicit*, introducendo il tema elegiaco del lamento per la scomparsa dei propri cari defunti<sup>24</sup>. Il padre e la madre della poetessa, la nonna Amelia Pincherle, l'amico Rocco Scotellaro sono figure riconoscibili all'interno dell'opera, benché siano stati omessi i nomi propri in favore di sostantivi generici<sup>25</sup>.

*L'incipit*, dal tono solenne, commemorativo e con richiami classicheggianti soprattutto in merito ai riferimenti musicali, accenna alle tombe degli avi<sup>26</sup> per poi focalizzarsi sulla perdita dell'amico con toni più soggettivi e personali<sup>27</sup>. Appena successivo all'esternazione di disperazione dell'autrice per la morte del poeta lucano, è lo sconforto per una seconda e altrettanto irreparabile perdita: la perdita dell'amato<sup>28</sup>. Si legge infatti: «Il est heureux, celui que j'aime, et ne se soucie pas de moi. Il ne m'aime pas, il ne m'aime pas! Pour guérir il me faut un mari, assez tendre»<sup>29</sup>. Nell'amore che le viene negato la poetessa avverte la possibilità di una guarigione, dunque la cura alla malattia psichica viene associata alla tenerezza di un marito, eventualità che però si configura come impossibile, il che fa piombare l'autrice

<sup>23</sup> Cfr. A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., pp. 527 e 537.

<sup>24</sup> Cfr. C. Carpita, *Amelia Rosselli, Primi scritti (1952-1963) edizione e commento*, tesi di dottorato di ricerca in "L'interpretazione: letteratura italiana, tecniche d'analisi e teorie dell'interpretazione", ciclo XXII, direttore L. Leonardi, Università di Siena, a. a. 2013-2014, p. XXV.

<sup>25</sup> «Mon ami est mort»; «Ma mère est morte ou est donc allé mon père?»; Cfr. A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., pp. 527 e 531.

<sup>26</sup> «Fine poussière, orgueil des ancêtres, ramenez-moi aux tombes des vieux avec leurs calmes lyres et flutes». Cfr. *ivi*, p. 527.

<sup>27</sup> Cfr. *ibidem*: «Je vis dans le désespoir, depuis que mon ami est mort».

<sup>28</sup> Impossibile non pensare al celebre connubio di Eros e Tanathos, *topos* della letteratura di ogni tempo, passato nella psicanalisi freudiana con i principi delle due pulsioni contrastanti: una *costruens*, tesa alla conservazione e il processo creativo, l'altra *destruens*, volta alla morte all'annichilimento espresse nel saggio del 1920 *Al di là del principio di piacere*. Scrive Freud in chiusura: «Sembrirebbe proprio che il principio di piacere si ponga al servizio delle pulsioni di morte». Cfr. S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1920, p. 59 (trad. it. di A. M. Marietti e R. Colorni, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 248).

<sup>29</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

doppiamente nello sconforto, in netta contrapposizione emotiva rispetto all'amato definito «*heureux*», felice. Nell'amato che non ricambia il sentimento è riconoscibile Mario Tobino, il celebre scrittore e direttore del manicomio di Maggiano, a cui Rosselli fu legata sentimentalmente dal 1952 al 1955. Nel carteggio conservato presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux a Firenze è custodita una lettera datata 7 aprile 1955 che la poetessa gli scrive dalla clinica:

dopo la morte di Rocco Scotellaro mi sono sentita assai male e non ho saputo vincermi del tutto; perciò, ho accettato il consiglio del mio medico e sono partita per la Svizzera per un periodo di cure, ad un Sanatorio. [...] Anche mia Nonna è morta, e debbo chiarire a me stessa il mio proprio futuro, innanzi tutto. Debbo legarmi ad un uomo, credo sia chiaro, e ciò non solamente occasionalmente, ma con serietà. Tutto ciò non può non toccarti -: io ti ho scritto per chiarire le cose, e spero vorrai rispondermi.<sup>30</sup>

Tobino «non si fece più vedere», scrive Rosselli<sup>31</sup>, né rispose mai alla sua lettera<sup>32</sup>.

Le assenze dell'amico e dell'amato sono alla stessa maniera ineluttabili e dolorosissime, anche se provocate da motivi differenti: nel primo caso la morte, nel secondo l'assenza d'amore che, secondo l'autrice, la condannerebbe al perpetuarsi della malattia. Non è un caso, dunque, la scelta della parola «*mari*», marito, per definire l'amato: il tema del matrimonio ricorrerà diverse volte all'interno di *Sanatorio 1954*<sup>33</sup> come a sottolineare, tra le numerose perdite affettive, la necessità di un'estrema presenza, una certezza, una stabilità ovvero la «serietà» enfaticizzata nella lettera a Tobino, proprio per tentare di costruire un legame che possa alleviare definitivamente la solitudine.

<sup>30</sup> Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Mario Tobino del 7 aprile 1955. La lettera è conservata nelle carte Tobino Mario, Rosselli, Amelia (Marion), Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze; lettera citata in S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, cit., p. 120.

<sup>31</sup> «Il Signor Mario Tobino non si fece mai più vedere, perché disperso dalle fitte nebbie di Lucca dove sta il Manicomio eretto per i Minorati in Ispirito», Lettera di Amelia Rosselli a G. Zabban senza data citata in S. De March, S. Giovannuzzi *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXXII.

<sup>32</sup> Sembra di avvertire in questo episodio gli echi dell'ultima, struggente lettera che Dino Campana inviò dal manicomio di San Salvi a Sibilla Aleramo e che la scrittrice fece cadere nel silenzio. «Cara se credi che abbia sofferto abbastanza, sono pronto a darti quello che mi resta della mia vita»; lettera di Dino Campana a Sibilla Aleramo del 17 gennaio 1918, in S. Aleramo, D. Campana, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di B. Conti, Feltrinelli, Milano 2000, p. 129. Delle ulteriori analogie nella biografia, già individuate dal critico Andrea Cortellessa, nonché dell'influenza che ebbe l'opera di Campana nell'opera di Rosselli si dirà in seguito.

<sup>33</sup> «*Il nous faut un mari il nous faut un mari il nous faut un mari*», A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 532.

È interessante notare come il tema del matrimonio riappaia, con la forza di un dovere, in un'altra prosa rosselliana, *Diario Ottuso*, scritta nel 1968, in cui la poetessa scrive: «Debbo accasarmi, maritarmi»<sup>34</sup>. Non è l'unico punto in comune tra le due opere, avvicinabili per stile e temi: anche in *Diario Ottuso* si racconta la speranza perduta di una felicità anelata in una stabilità affettiva, in questo caso rappresentata da Scotellaro. Nel *Diario Rosselli* descrive lungamente, e in modo riconoscibile, l'incontro con il poeta lucano così come il rimpianto per non aver colto la possibilità di un legame sentimentale che uscisse da quello casto e fraterno realizzatosi<sup>35</sup>. La figura di Scotellaro è delineata pienamente nei capitoli III e IV del *Diario* in cui leggiamo la descrizione di un incontro felice, giovanile, su cui però già si avvertono incombere le disgrazie che avranno la meglio. In *Sanatorio 1954* le figure di Scotellaro e Tobino si contrappongono acquisendo il valore di due impossibilità: una collocata nel passato, tempo in cui si sarebbe potuto sviluppare un rapporto amoroso con il poeta lucano, e una del presente rappresentata da Tobino, altrettanto dolorosa poiché l'amato non ricambiando l'amore della poetessa, impedisce difatti uno sviluppo futuro.

#### 4. «*Les morts sortent pour nous regarder*»<sup>36</sup>

Le assenze si accavallano in quest'opera in cui la mancanza d'amore si somma alla mancanza dei cari defunti. I morti sono la vera presenza nella narrazione: gli interlocutori e i protagonisti delle riflessioni dell'autrice. Il lutto per la morte di Scotellaro è solo la causa scatenante che porta la poetessa, sommersa dal dolore, verso un sentimento reiterato di colpa e annichilimento. Il lutto per l'amico si allarga via via alla presa di coscienza delle altre perdite, costruendo un vero catalogo di cari scomparsi che procede dall'assenza della madre fino a coinvolgere il resto della famiglia: «Ma mère est morte; où est donc allé mon père?»; «ma mère est morte. Lui, est tombé mort»; «ma grand-mère morte, ainsi que le reste de la famille»<sup>37</sup>. Le perdite si sovrappongono e trasformano: la figura dell'amico scomparso sembra fondersi con quella paterna, come suggerisce l'invocazione che precede l'immagine di un omicidio perpetrato tramite una pugnalata: «Pourquoi, pourquoi te tiens-tu si loin de moi, de ma femme, de ma maison, dirai-je de la raison, si je ne savais pas qu'elle me

<sup>34</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 32.

<sup>35</sup> «Più puro del filo il legame tra i due, fantastici sensi li legavano ad una prima giovinezza che era sembrata vera ma lenta tristezza e decadenza già s'insinuavano nel conteggiarli tra i morti», *ivi*, p. 39.

<sup>36</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, p. 530.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 534.

planterait un poignard au cou au premier mot»<sup>38</sup>; l'azione del fendente alla gola è anticipata dall'immagine in cui la vittima è sostenuta da due agenti della polizia<sup>39</sup>: la poetessa sembra evocare in queste righe la dinamica dell'omicidio paterno per mano dei *cagouleurs*. I drammatici fotogrammi si allargano fino a giungere a un'assolutizzazione del lutto, in cui i morti «guardano sorridenti, in faccia»<sup>40</sup>. È qui evidente uno dei pilasti della scrittura di Amelia Rosselli già definita «poetica del lutto»<sup>41</sup>. Tale tematica è riscontrabile in modo evidente in *Sanatorio 1954* e nelle opere coeve *My Clothes to the Wind* (1952), *Cantilena. Poesie per Rocco Scotellaro* (1953) ed è confermata anche dal lessico comune a queste opere che richiama i campi semantici della morte, della fuga e dell'annientamento. È indicativo che alcuni dei verbi più ricorrenti in *Sanatorio 1954* siano infatti *couper*, *tuer*, *partir*, *mourir*<sup>42</sup>.

L'impianto di *Sanatorio 1954* sfugge alla coerenza narrativa: la scrittura stessa è metafora dell'incontenibilità delle immagini che si presentano come da un'altra dimensione all'io dolente dell'autrice. Secondo Stefano Giovannuzzi la poetessa sembra adoperare la scrittura per riorganizzare i pensieri ingestibili di cui è vittima al fine di tendere alla costruzione di un senso di sé, seppure artificiale:

la Rosselli pare condannata ad esercitare la scrittura per ordinare un senso là dove nella sua integralità non può essere riconquistato, perché orrendo e impossibile da elaborare. La sua opera funziona non come chiarificazione, ma come dislocamento da un nucleo irriducibile e annichilente verso una costruzione artificiale a cui affidare una parvenza di senso di sé.<sup>43</sup>

Le immagini e le voci presenti nel testo si muovono su uno sfondo allucinato che sottrae la possibilità stessa di percepire e organizzare una narrazione compiuta. L'atmosfera di tutta la prosa è ossessiva e oscura. La scrittura si dipana nel magma di una sorta di viaggio agli inferi, in cui l'autrice è nuova Persefone costretta a vivere, impaziente<sup>44</sup>, in una notte

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 528.

<sup>39</sup> «C'est bien ainsi qu'on peut se couper la gorge, soutenu par deux braves garçons, agents sans doute de la police». Cfr. *ivi*, p. 527.

<sup>40</sup> «Les morts sortent pour nous regarder – souriants, en face», *ivi*, p. 530.

<sup>41</sup> Cfr. E. Campi (a cura di), *Il colpo di coda di Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, Marco Saja Edizioni, Milano 2016.

<sup>42</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

<sup>43</sup> S. Giovannuzzi, *Che cos'è la letteratura? Amelia Rosselli e le poesie abruzzesi di Serie Ospedaliere*, in R. Girardi (a cura di), *L'angelo malato. Poesia e salute mentale nel Novecento italiano*, Edizioni di Pagina, Bari 2014, p. 99.

<sup>44</sup> «J'ai le dégoût, voilà tout, et la fatigue d'être ici», A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 531.

perpetua in cui anche lo spazio viene sovvertito: le stelle esistono solo in basso, sulla terra, anzi, la mangiano – «les étoiles mangent la terre»<sup>45</sup> – e la luna singhiozza<sup>46</sup>.

L'ossessione autodistruttiva del soggetto sembra comporre, afferma Alessandro Baldacci, «quadri fra dramma psichico e clownerie macabra: "il faut mourir pour vivre tranquilles"»<sup>47</sup>: l'ossimorica serenità per vivere una vita tranquilla è solo quella concessa dalla morte. Il preambolo è quindi una serenità costantemente negata.

Anche dal punto di vista sintattico emerge una ricorsività leggibile come un cortocircuito risultante dalla razionalità della protagonista che, sommersa dalla materia dell'inconscio e preda di continue allucinazioni, tenta di dare forma alla tensione caotica che la sovrasta, esprimendo, secondo Baldacci, «voragini, mancanze, solitudini in un urlo dell'adolescenza votata a un'insanabile ricerca di totalità che viene frustrata alle sue stesse radici»<sup>48</sup>.

Gli eventi luttuosi nella vita di Rosselli sono momenti profondamente sconvolgenti, ancora più difficili da elaborare poiché non vissuti in presenza. Le notizie delle perdite la raggiungono mediante narrazioni: il padre viene brutalmente assassinato quando ella ha appena sette anni e sarà la madre Marion a comunicarlo ai figli originando nella poetessa un ricordo indelebile, tanto che sarà riproposto agli interlocutori nel corso di diverse interviste<sup>49</sup>. Marion Cave morirà in Inghilterra, mentre Amelia è in Italia, dopo un distacco complicato a causa dei numerosi dissidi tra madre e figlia che sarà raccontato in modo sentito e tragico nella prosa *My Clothes to the Wind*<sup>50</sup>; l'amico Rocco Scotellaro morirà improvvisamente d'infarto a soli trent'anni mentre si trova a Portici, la poetessa potrà solo partecipare ai funerali in Basilicata, infine la nonna Amelia Pincherle morirà a Firenze proprio durante il ricovero di Rosselli in Svizzera. Tutto ciò sarà rielaborato nella scrittura, quasi a voler ricostruire memoria di un'indicibile sofferenza.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 536.

<sup>46</sup> «La lune sanglote, de plus en plus âgée», *ivi*, p. 536.

<sup>47</sup> Cfr. A. Baldacci, *op. cit.*, p. 28.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>49</sup> «Fu mia madre a farcelo sapere che era stato assassinato e ha chiamato mio fratello minore e me in camera sua. Stava molto male di cuore credo già da molto e ci ha semplicemente chiesto se sapevamo cosa volesse dire la parola "assassinio". E abbiamo risposto di sì. E credo io avevo sette anni e mio fratello Andrea sei. Poi mi ricordo con le vestaglette siamo tornati in camera. Poi non ricordo niente». Cfr. R. Pintor, *Cosa voleva dire la parola «assassinio»*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 259.

<sup>50</sup> «The disagreement heavy and unpleasant, I blundered away and left my mother nearly dead sitting pretty on the bed, she had dropsy». Cfr. A. Rosselli, *My Clothes to the Wind*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 509.

Le allucinazioni sono una costante in *Sanatorio 1954*: presenze indeterminate che si intrecciano nell'atmosfera lugubre di un'eterna notte<sup>51</sup> in cui la poetessa riflette sulla propria esistenza fin dalle origini, ricavando l'idea di una nascita errata. Da qui matura il sentimento di fuga e le fantasie suicide che non hanno altro scopo che il sottrarsi a una condizione d'infelicità e abbandono. Scrive Giovannuzzi:

l'invito esplicito al suicidio anche se portato ad effetto non rimetterebbe comunque in ordine in un'esistenza in principio sbagliata, risarcendo di un'impossibile individuazione dell'io: è in ogni caso una situazione tardiva. [...] La madre «folle de te faire naître», e il padre «vilain» portano la responsabilità di una nascita insensata<sup>52</sup>. La morte dei genitori fa sentire la poetessa contemporaneamente abbandonata a sé – «toi tu devras t'arranger, à ta façon»<sup>53</sup> – e colpevole, tanto da affermare: «c'est toi, la cause de tout, je le sens, et j'en prends mes justes mesures».<sup>54</sup>

Oltre che come fuga dal presente, il suicidio viene avvertito come una possibilità di ricongiungimento con i cari defunti e quindi di poter essere nuovamente parte di un gruppo familiare, libera finalmente dalla condanna alla solitudine che sta sperimentando in clinica: «Il sera là, ton ami, il sera là, ne doute pas»<sup>55</sup>; «très bien, alors, j'irai retrouver ma grand-mère morte, ainsi que le reste de la famille»<sup>56</sup>.

Le fantasie suicide si presentano già dalla seconda delle dieci sezioni in cui è suddivisa l'opera ed è un suicidio descritto secondo una modalità precisa: per annegamento.

## 5. *Il lago, il mare, la pioggia: il tema dell'acqua in Sanatorio 1954*

Il tema dell'acqua, connesso nella tradizione letteraria alla morte e alla malattia mentale, è uno dei motivi letterari maggiormente ricorrenti nell'opera: «je me jeterai tout simplement au fond du lac»<sup>57</sup>; «Est-ce que tu prendras le parti de nager au fond du lac»<sup>58</sup>. Il reiterato riferimento all'annegamento nel lago trova corrispondenze nella realtà biografica. Laura Barile ne ha

<sup>51</sup> «Cette nuit ne voudra jamais finir!». Cfr. A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 532.

<sup>52</sup> S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 121.

<sup>53</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 529.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 528.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 534.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 528.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

trovato riscontro nella corrispondenza tra Ludwig Binswanger e il fratello di Amelia, John Rosselli, conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

il 26 febbraio del 1955, riferisce Binswanger a John, Amelia ruba una bicicletta e cerca di affogarsi nel lago. La memoria di questo episodio si ritrova, trasfigurata, in *Sanatorio 1954* nei *Primi Scritti 1952-1963*: [...] 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.<sup>59</sup>

Il lago nei cui pressi sorge il Sanatorio Bellevue, e che Amelia tenta di raggiungere in bicicletta, è il lago di Costanza. Inevitabile è qui l'accostamento all'Ofelia di shakespeariana memoria, che Rosselli ben conosce<sup>60</sup>.

Il lago non sembra connotarsi negativamente in *Sanatorio 1954*: le sue acque sono paragonate a trine, merletti che proteggono<sup>61</sup> invece di soffocare, in linea con il valore salvifico che acquisisce la morte nel contesto dell'opera. Quello del lago è un *topos* che torna più volte in letteratura associato alla morte. Scrive Bachelard:

toujours le nom d'Ophélie revient sur les lèvres dans les circonstances les plus différentes, c'est que cette unité, c'est que son nom est le symbole d'une grande loi de l'imagination. L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle. Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille.<sup>62</sup>

Secondo Bachelard «l'acqua è un invito a morire»<sup>63</sup>. In verità l'acqua è un elemento profondamente connesso anche all'interiorità e alla rappresentazione della malattia mentale; oltre la simbologia junghiana acqua-inconscio<sup>64</sup>, la

<sup>59</sup> L. Barile, "Trasposizioni". *I due mestieri di Amelia Rosselli*, art. cit., pp. 10-11.

<sup>60</sup> Oltre a Shakespeare, Rosselli conosceva probabilmente anche la poesia di Rimbaud *Ophélie*, contenuta nel volume a lei appartenuto e ora conservato presso il Fondo Amelia Rosselli presso l'Università della Tuscia. Il libro era probabilmente proveniente dalla biblioteca del fratello John Rosselli come testimonierebbe la firma posta come *ex libris* sul foglio di guardia. Cfr. A. Rimbaud, *Poesies*, Mercure de France, Paris 1946, pp. 28-29, FAR 2625.

<sup>61</sup> «La prochaine fois je me jetterai tout simplement au fond du lac; — lui, avec ses grosses dentelles me protégera», A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

<sup>62</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942, p. 110.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>64</sup> «L'acqua è il simbolo più coerente dell'"inconscio". Il lago della valle è l'inconscio che giace, per così dire, al di sotto della coscienza; perciò è spesso indicato come "subconscio", non di rado con



ritroviamo in tempi ben più antichi rappresentata nella veduta marina che fa da sfondo alla celebre incisione del 1514 *Melencolia I* di Albrecht Dürer<sup>65</sup> e alle acque dei fiumi di Renania e dei canali fiamminghi sono affidati, durante la prima metà del XV secolo, gli strani battelli carichi di folli che ispirarono opere come il poema satirico *Narrenschiff* di Sebastian Brant, del 1494, o i quadri di Hieronymus Bosch<sup>66</sup> ricordati da Foucault in *Storia della follia*<sup>67</sup>:

questa navigazione del pazzo è nello stesso tempo la separazione rigorosa e l'assoluto Passaggio. [...] L'acqua e la navigazione hanno davvero questo significato. Prigioniero nella nave da cui non si evade, il folle viene affidato dal fiume dalle mille braccia, al mare dalle mille strade, a questa grande incertezza esteriore a tutto punto egli è prigioniero in mezzo alla più libera, alla più aperta delle strade: solidamente incatenato all'infinito crocevia. È il Passeggero per eccellenza, cioè il prigioniero del passaggio. [...] Egli non ha verità né patria se non in questa discesa in feconda tra due terre che non possono appartenergli. [...] L'acqua e la follia sono legate per lungo tempo nei sogni dell'uomo europeo. Già Tristano travestito da pazzo, si era un tempo lasciato gettare da alcuni battellieri sulla costa di Cornovaglia [...] Isotta per prima sa bene che quel pazzo è figlio del mare, e che è stato gettato lì, come segno di sciagura, da insolenti marinai [...] E più volte nel corso dei tempi riappare lo stesso tema nei mistici del XV secolo è diventato il motivo dell'anima-navicella, abbandonata sul mare infinito dei desideri.<sup>68</sup>

Il mare è il limite che impedisce al folle di tornare alla comunità che lo ha espulso ed è ciò che lo rende un eterno pellegrino, l'escluso per eccellenza in balia del proprio destino, così come la sua mente è in balia della malattia. La follia, ricorda Foucault, viene immaginata come il manifestarsi, nell'uomo, di un elemento oscuro, acquatico, che si oppone alla stabilità luminosa e adulta dello spirito<sup>69</sup>.

la tonalità negativa di coscienza di qualità inferiore». Cfr. C. G. Jung, *Über Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Eranos Jahrbuch, Zurigo 1935, (trad. it. e prefazione di A. Vitolo, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in C. G. Jung, *Opere* 9/1, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 40).

<sup>65</sup> «La veduta marina con le piccole navi si può far rientrare anch'essa nel contesto di Saturno e della Malinconia. Da astrologi classici e arabi il Dio che fuggì per mare nel Lazio fu considerato "signore del mare e dei naviganti", per cui i suoi figli amavano vivere accanto all'acqua e guadagnarsi da vivere con le attività marinare. E non è tutto. Saturno, e più particolarmente ogni cometa a lui legata era considerato responsabile delle inondazioni e delle alte maree». Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Basic Books, New York 1964, (trad. it. R. Federici *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione, arte*, Einaudi, Torino 1990, p. 304).

<sup>66</sup> Cfr. in particolare H. Bosch, *La nave dei folli* (1490-1500), Parigi, Museo del Louvre.

<sup>67</sup> Cfr. M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961, (trad. it. di F. Ferrucci, *Storia della follia*, Rizzoli, Milano 1980, pp. 15-22).

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 20.



In *Sanatorio 1954* è presente il mare con la stessa funzione simbolica illustrata da Foucault. Scrive, infatti, Rosselli «la mer bat sur les murs de la prison»<sup>70</sup>: il mare, confine sconfinato, si connota come una barriera ulteriore oltre il limite rappresentato dalle mura del luogo di cura. Il mare qui è un doppio confine che separa la poetessa dal resto del mondo.

Rosselli già conosce il motivo dell'acqua appreso dalle poesie di Baudelaire che, traduttore e ammiratore di Poe, riprende le stesse ossessioni delle acque mortifere evocate ne *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) e le ripete ne *Les fleurs du mal*, specialmente nella poesia *Le voyage* in cui la morte è personificata nella figura del vecchio capitano, che con il suo veleno può permettere di lasciare l'ormai noiosa terra e condurre l'interlocutore verso il «nuovo»<sup>71</sup>. Rosselli, vedremo, mutuerà per *Sanatorio 1954* diversi elementi dal componimento baudelairiano, come il tema del viaggio e le immagini che rievocano paesaggi marini, porti e marinai.

Il motivo dell'acqua si moltiplica nel Novecento presentandosi anche nella musica di Debussy<sup>72</sup>, che probabilmente Amelia Rosselli conosce, così come probabilmente le è noto il poemetto *La terra desolata* (1922) di Thomas Stearns Eliot<sup>73</sup> in cui abbondano i motivi idrici, spesso con echi inquietanti.

Oltre al mare e al lago, emerge nella prosa rosselliana un ulteriore elemento acquatico, persistente: la pioggia. Che gonfi «torrenti di lacrime»<sup>74</sup>, rendendosi parte integrante dell'atmosfera mortifera, o cada dolcemente, rispecchiando una calma monotonia contrapposta a continue «variazioni»

<sup>70</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 529.

<sup>71</sup> Cfr. C. Baudelaire, *Le voyage*, in Id., *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1847, (trad. it. di A Bertolucci, *I fiori del male*, introduzione di G. Macchia, versione in prosa, con una nota di G. Raboni, Garzanti, Milano 2015, p. 259, vv. 136-144: «O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! / Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, / Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons! Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!» [in corsivo nel testo].

<sup>72</sup> Cfr. C. Debussy, *Il Mare* (1903-04) e i preludi per piano *La Cattedrale sommersa* e *Ondine* (1909-1913).

<sup>73</sup> Presso il Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia di Viterbo sono conservati i volumi di T.S. Eliot posseduti da Rosselli. Tra questi figura solo una edizione del 1990 de *La Terra desolata*, ma sono presenti edizioni in inglese delle poesie: T.S. Eliot, *Collected poems: 1909-1935*, Faber and Faber, London-Boston 1936, FAR 1019, e T.S. Eliot, *Four quartets*, Faber and Faber, London-Boston 1944, FAR 1326, oltre ad opere teatrali. Bisogna considerare che molti volumi furono perduti durante i traslochi o causa dei furti di libri che la poetessa lamentò più volte, quindi è plausibile che Rosselli abbia letto o comunque posseduto un'edizione de *La Terra desolata* di Eliot, probabilmente in lingua originale, prima del 1990.

<sup>74</sup> «La pluie verse des torrents de larmes, les arbres se penchent gravement, le tonnerre gronde étonné», A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 530.

che infastidiscono l'autrice<sup>75</sup>, la pioggia è un elemento costante in *Sanatorio 1954* ed è una metafora pervadente dell'angoscia: «Le lit est défait d'angoisse, comme's'il pleuvait. Pourquoi tant d'angoisse? Ô angoisse!»<sup>76</sup>.

Gli elementi acquatici sono il simbolo della costante disperazione<sup>77</sup> avvertita dalla poetessa ricoverata in clinica. La pioggia accompagna, con il suo fare placido, la presenza del quotidiano «ennui», la noia: «La pluie arrivera avec son nouveau bagage, lente, sournoise, presque. La pluie ne m'effraye pas, je le jure! [...] C'est difficile, et pour moi ce qui compte vraiment c'est l'ennui, quotidien»<sup>78</sup>. Il termine «ennui» è di ascendenza baudelairiana: Rosselli lo sottolinea nella sua copia de *I fiori del male* conservata a Viterbo, nella poesia *Le voyage*, al quarto verso della settima strofa: «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui»<sup>79</sup>.

Angoscia, noia, malinconia sono temi estremamente legati<sup>80</sup>: derivato dell'*acaedia* medievale, sorella o madre della *tristitia*<sup>81</sup>, la noia non è lontana dalla melanconia, ovvero l'eccesso di bile nera di cui tratta già il *Problema XXX*, I attribuito a Aristotele<sup>82</sup> e si evolverà nel tempo connotandosi anche come una forma di malessere che non conosce cause, ma solo condizione, tema tipicamente moderno che attraversa tutto il Novecento<sup>83</sup>.

Attraverso gli elementi acquatici si rivela come l'opera di Rosselli contenga alcuni dei *topoi* dell'immaginario europeo maggiormente legati al tema del disordine mentale, che la pongono in dialogo con un'intera tradizione.

## 6. *Il viaggio come fuga e ricerca della verità: un tema mutuato da Baudelaire e Campana*

Oltre al desiderio di annientamento, in *Sanatorio 1954* è espressa la volontà dell'autrice di compiere un viaggio che conduca alla «verità». Il concetto di «verità» torna nel testo, non solo come sinonimo di morte e annullamento, ma in modo più complesso come una tensione verso qualcosa di

<sup>75</sup> «Moi je m'ennuie de ces variations continuelles, et aimerais mieux la fine pluie, qui tombe douce», *ivi*, p. 531.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 532.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 531: «Cesse ton badinage, reprends ton âge, et de nouveau tout ira bien, si tu n'entre pas encore une fois dans l'eau, dans le lac, dans le désespoir».

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 532.

<sup>79</sup> C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Cluny, Paris 1941, p. 157, VII, v. 4., FAR 2500.

<sup>80</sup> Si veda in merito almeno R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, cit.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>83</sup> In merito al tema dell'angoscia si veda S. Lazzarin, *Angoscia*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Vol. I, Utet, Torino 2007, pp. 86-92.

profondamente anelato, ma che non può essere afferrato<sup>84</sup>, una ricerca interiore, traccia e scopo di un percorso da iniziare con impegno, combattendo ciò che impedisce di raggiungere la meta: la «nuda verità»<sup>85</sup>. Rosselli annuncia che affronterà il viaggio a un interlocutore non specificato, ma riconoscibile, probabilmente, in Scotellaro eletto a sua guida e nume, come già avvenuto tra i versi di *Cantilena*<sup>86</sup>; a suggerircelo è anche la volontà di partire «per conoscere meglio i poveri»<sup>87</sup>, gli ultimi, sempre amati e protetti dal poeta lucano nella sua missione politica e sociale. A tale volontà, nota Sara Sermini, segue «un'affermazione quasi programmatica sulla necessità di abbandonarsi alla povertà: “ne regarde ni à gauche ni à droite: – jette simplement tes bretelles sur la rue couverte de boue, et sonne le claxon si tu veux. Il sera là, ton ami, il sera là, n'en doute pas”»<sup>88</sup>.

Che l'allegoria del viaggio contenuta in *Sanatorio 1954* sia di ascendenza baudelaيرية, lo dichiara la stessa poetessa in un'intervista: «poi c'è uno scritto chiamato *Sanatorio 1954*. Lì senza volerlo credo l'influsso fu di Baudelaire, Rimbaud ecc. con immagini molto legate alle tecniche surrealiste qua e là, tra l'altro Breton si ispira molto a Baudelaire»<sup>89</sup>. Chiara Carpita ha individuato la matrice del tema in due precise poesie di Baudelaire: *Le voyage* e *L'Invitation au voyage*<sup>90</sup>, entrambe contenute nella raccolta *Les fleurs du mal*. Presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo Bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo è conservata la copia postillata appartenuta alla poetessa della raccolta baudelaيرية nell'edizione Cluny del 1941<sup>91</sup>, in cui le due poesie sono evidenziate, in alcune parti, con

<sup>84</sup> «Je ne fais que chercher la vérité, et elle m'enchape», A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 531.

<sup>85</sup> Cfr. A. Rosselli, *ivi*, p. 529: «faut-il plonger les mains dans le passé? Alors partons, partons, combattons la fièvre de joie qui nous empêche de voir la vérité, nue sous le balcon là».

<sup>86</sup> Cfr. in particolare i seguenti versi: «Rocco vestito di perla / come il grigiore dei colli vicino al tuo paese / mostrami la via che conduce / non so dove». A. Rosselli, *Cantilena* (*Poesie per Rocco Scotellaro*), in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 524. Nel testo sono riconoscibili alcune analogie anche con l'opera *Cantilena* (*Poesie per Rocco Scotellaro*), prima composizione in versi in lingua italiana di Rosselli, la cui stesura è ascrivibile a un periodo immediatamente precedente a quella di *Sanatorio 1954*, e che, sappiamo, fu scritta d'impeto proprio in seguito alla morte di Scotellaro a cui è dedicata, e con un'altra prosa rosselliana: *Diario Ottuso*. In tutti e tre i testi, infatti, è riconoscibile un io narrante che si pone in dialogo con una figura ascrivibile al poeta morto che diventa una sorta di interlocutore privilegiato e in alcuni punti anche una guida.

<sup>87</sup> «Nous partirons à faire meilleure connaissance avec les pauvres». Cfr. A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

<sup>88</sup> Cfr. S. Sermini, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., p. 69.

<sup>89</sup> A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 133.

<sup>90</sup> C. Carpita, *Amelia Rosselli, Primi scritti (1952-1963) edizione e commento*, cit., pp. XXV-XXVII.

<sup>91</sup> C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Cluny, Paris 1941, FAR 2500.

sottolineature a matita. La poesia *Le voyage* chiude la sezione intitolata *La mort*. Qui, come in *Sanatorio 1954*, il tema del viaggio è metafora di un percorso che si conclude con un'invocazione alla morte rappresentata dal «vecchio capitano». Rosselli sottolinea la prima quartina dell'ottava parte della poesia:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!<sup>92</sup>

Sarà Dino Campana a riprendere la personificazione della morte nell'immagine del «vecchio capitano» in modo pressoché identico a Baudelaire, nella poesia *Il tempo miserabile consumi*, presente tra le poesie di *Quaderno*, gli inediti campaniani ritrovati e pubblicati postumi a cura di Enrico Falqui<sup>93</sup>. Presso il Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia sono presenti due edizioni dei *Canti Orfici*: una del 1941 e un secondo volume in cui sono presenti ulteriori testi scelti tra gli inediti di Campana: si tratta di *Canti Orfici e altre poesie* uscito a cura di Falqui, per Vallecchi nel 1952. La poetessa vi segna in modo evidente, con una matita di colore blu, i versi finali della poesia *Il tempo miserabile consumi*: «O Morte o morte vecchio capitano / ischeletrito stendi le falcate / braccia e portami in stretta disperata / verso le stelle / o muto e cieco reduce, tra il marmo / delle tue braccia suoni la mia testa / elettrizzata esausta come corda / che si dirompe»<sup>94</sup>. La copia del libro è molto postillata, potrebbe dirsi che Rosselli studi a lungo la poesia di Campana. Dunque non sappiamo se la poetessa mutui la personificazione della morte dalla celebre poesia baudelairiana o, più probabilmente, dalla meno nota poesia di Campana. L'invocazione alla morte ha sicuramente ascendenze risalenti alle sue letture, ma Rosselli applica una nota di novità nella sua opera, esercita anche in questo caso una «variazione»: rovescia la figura del «vecchio capitano», comune a Baudelaire e Campana, in quella di una «vecchia dama», donandole una connotazione femminile dall'aspetto

<sup>92</sup> «Su, andiamo, Morte, vecchio capitano! / Salpiano, è tempo, via da questa noia! / Son neri come inchiostro terra e mare, ma i nostri cuori, vedi, sono colmi di luce!». C. Baudelaire, *Le voyage*, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, I Meridiani, Mondadori, Milano 1996, p. 273, vv. 140-144.

<sup>93</sup> D. Campana, *Inediti*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1942.

<sup>94</sup> Cfr. D. Campana, *Il tempo miserabile consumi*, in Id., *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Falqui, Vallecchi, Firenze 1952, p. 143, vv. 37-40, FAR 146. Può essere interessante notare con Rosselli riprenderà la stessa poesia anche nella raccolta *Variazioni belliche*: «Che il tempo miserabile consumi me e tutte le mie tristezze». Cfr. A. Rosselli, *Che il tempo miserabile consumi me e tutte le mie tristezze*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 90, v. 1.

contraddittorio e raffinato<sup>95</sup>. È una morte velata e disvelata che successivamente acquista nel testo connotati salvifici con caratteristiche psicologiche: è ancora una vecchia dama, ma dolce, zuccherosa: «La mort, la mort comme une vieille dame sucrée!»<sup>96</sup>.

Da Baudelaire, Rosselli riprende anche l'epilogo che definisce il senso completo dell'allegoria, ovvero l'esito della morte come ultimo scopo della fuga: «Partons, et finisson-en»<sup>97</sup>. Meno evidenti sono i richiami a *L'invitation au voyage*, che comunque la poetessa non sottolinea, né postilla sulla sua copia de *Les fleurs du mal*<sup>98</sup>, se non il tema del viaggio come ricerca di un luogo di armonia e bellezza: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / luxe, calme et volupté»<sup>99</sup>, in contrasto con l'atmosfera caotica che domina il presente narrativo dell'opera<sup>100</sup>.

Il tema del viaggio e l'atmosfera marina sono comuni anche alla prosa poetica di Campana *L'incontro di Regolo* di cui si riscontrano echi

<sup>95</sup> «La mort est une dame vêtue nue; rusée, fine», A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 536.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 529.

<sup>98</sup> Cfr. C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Cluny, Paris 1941, pp. 57-58, copia appartenuta ad Amelia Rosselli, Fondo Amelia Rosselli, Polo bibliotecario umanistico-sociale, Università della Toscana, FAR 2500.

<sup>99</sup> C. Baudelaire, *Invito al viaggio*, in Id., *Opere*, cit., p. 113, v. 14-15.

<sup>100</sup> Da Baudelaire, Rosselli riprende anche il tema dei gatti, ulteriore presenza inquietante dell'opera. Non è raro che nelle opere rosselliane emergano elementi del mondo animale; se in *Diario Ottuso* è il polipo a ricorrere, (cfr. A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 48: «Polipo dal giallastro gommoso piede si trasformò fantasticamente allora in roseo dovere. Polipo divenne allora mostro formicaio nero o marrone nel mezzo del fiore del sole») in *Sanatorio 1954* sono i gatti a dominare l'immaginario, presenti in più punti dell'opera e connotati da colori precisi, ovvero il bianco e nero. Cfr. A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 536: «Les chats se promènent tranquilles sur les champs»; «le chat se tue»; *ivi*, p. 532: «Continue sur cette voie et les chats te souriront certainement»; *ibidem*: «Ton intonation est fausse. Ma foi quelle attitude étrange. Tu es un chat noir. Je désespère de te sauver». Il simbolismo del gatto si innesta sulle stesse suggestioni derivanti da Baudelaire e contribuisce ad arricchire l'atmosfera gotica del testo. Fin dall'Ottocento, infatti, vengono associati al gatto in letteratura i motivi del mistero e dell'enigma. Cfr. C. Spila, «Gatto», in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, a cura di, vol. II, Utet, Torino 2007, pp. 964-965.

Il tema dell'animale misterioso si spiega con le molteplici superstizioni connesse al gatto, che ha intuizioni e presagi, poteri magici, caratterizzato dalla sua natura ferina, quindi imprevedibile, un remoto visitatore di inquietante intelligenza che sfugge alle trappole dell'addomesticamento, rimanendo indecifrabile. Rosselli conosce sicuramente le liriche di Baudelaire. *Il gatto* (XXXIV) e *I gatti* (LXVI) contenute ne *I Fiori del Male* nelle quali l'animale viene associato alla sensualità e all'Erebo. Ricordiamo anche il gatto del celebre racconto di Poe in cui l'animale murato denuncia l'assassino. Rosselli ha letto anche *Il castello* (1922) di Kafka in cui l'animale è associato alla donna, Gisa, che infligge con la zampa un castigo all'agrimensore. Figura tradizionalmente oscura e difficilmente interpretabile, il gatto appare con le stesse caratteristiche anche nell'opera di Rosselli, avvertito talvolta come una presenza minacciosa e nemica: «Ton pire ennemi est le chat blanc, ses yeux percés, avec son hostilité», cfr. A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 532.

evidenti nell'opera *Sanatorio 1954*. Rosselli conosce bene il testo: ce lo conferma la sua copia dei *Canti Orfici* in cui sottolinea a matita ed evidenza ulteriormente con una crocetta l'espressione: «Ogni fenomeno è per sé sereno»<sup>101</sup>.

Molteplici sono i punti di contatto tra le due prose: nelle interiezioni «Andiamo!»<sup>102</sup> reiterate nel testo di Campana, sono riconoscibili gli «Al-lons!» del testo di Rosselli, così come nell'espressione determinata «voleva partire»<sup>103</sup>, posto da Campana a chiusura delle due sezioni centrali del testo, si coglie la stessa ardente volontà rosselliana alla partenza; l'invito al viaggio, nella prosa di Campana, viene rivolto da un marinaio, l'amico Regolo del titolo, in un'ambientazione marina<sup>104</sup> che è presente anche in alcuni punti della prosa rosselliana e, infine, anche l'epilogo campaniano, che fa riferimento a un «abbandono all'irreparabile»<sup>105</sup>, sembra aver fornito importanti ispirazioni alla poetessa per la costruzione dell'opera<sup>106</sup>.

## 7. *Rosselli e Campana: tracce di una "elezione" raccontata dalla biblioteca dell'autrice*

Colpisce la vicinanza tra Rosselli e Campana, già notata da Andrea Cortellessa, che implica non solo un'evidente intertestualità, ma anche importanti analogie del vissuto dei due poeti, entrambi vittime della malattia mentale, internati diverse volte e costretti a viaggiare per il mondo, in età giovanile, per ragioni diverse.

Nelle pagine finali del volume *Canti Orfici e altre poesie* del 1952, edizione posseduta da Rosselli, è pubblicata la *Nota al testo* in cui il curatore riassume gli eventi salienti della vita di Campana con informazioni recepite dagli scritti di Federico Ravagli, e Franco Maticotta<sup>107</sup>, ma soprattutto dal volume *Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli*

<sup>101</sup> Cfr. D. Campana, *L'incontro di Regolo*, in Id., *Canti Orfici e altri testi*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1942, p. 110.

<sup>102</sup> «Andiamo! Senza entusiasmo e senza esitazione. Andiamo. [...] Il paese natale: quattro giorni di sgattero, pasto di rifiuti tra i rifiuti tra i miasmi della lavatura grassa, Andiamo!». Cfr. D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, N. Bonifazi (a cura di), Rizzoli, Milano 2004, p. 79.

<sup>103</sup> D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, p. 80.

<sup>104</sup> «C'incontrammo nella circonvallazione a mare»; «La superficie del mare era tutta abbagliante, Bisognava mangiare. Andiamo!», D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, cit., p. 79.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> In merito all'intertestualità tra l'opera di Amelia Rosselli e Dino Campana si veda anche S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli e la funzione di Campana*, in «Trasparenze», (2003), n. 17-19, pp. 133-154.

<sup>107</sup> Cfr. D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, cit., p. 299.

scultore<sup>108</sup> di Carlo Pariani<sup>109</sup> in cui lo psichiatra fiorentino aveva riportato le numerose interviste al poeta effettuate durante l'internamento nel manicomio di Castel Pulci, tra 8 novembre 1926 fino alla sua morte, avvenuta il primo marzo 1932. È interessante notare come Rosselli sottolinei sulla sua copia dei *Canti Orfici*, nella *Nota* inerente alla biografia di Campana, alcuni punti che sono evidentemente in comune con la sua vicenda biografica. Un segno verticale con la matita è apposto accanto alle frasi: «Io dovevo studiare lettere. Se studiavo lettere potevo vivere. Le lettere erano una cosa più equilibrata, il soggetto mi piaceva, potevo guadagnarmi da vivere e mettermi a posto. La chimica non la capivo assolutamente, quindi mi abbandonai al nulla»<sup>110</sup>. Conosciamo l'amore di Rosselli per la letteratura, ma anche la sua frustrazione per non aver frequentato l'università anche perché in Italia non erano riconosciuti i suoi titoli ottenuti all'estero, quindi la vicinanza al poeta toscano è sentita, probabilmente, anche nel comune destino in merito agli studi. Ancora la poetessa sottolinea con la matita nella stessa pagina: «Facevo il suonatore di triangolo nella Marina argentina», forse ciò le ha evocato la comune passione per la musica, per il ritmo. Rosselli, infatti, riconosce la straordinaria musicalità di Campana: ne studia i testi come fossero una partitura musicale, segnando a matita sulla sua copia dei *Canti Orfici*, con grande attenzione, gli accenti – brevi o lunghi – e il conteggio delle sillabe dei componimenti a cui è più interessata, come *La Chimera*<sup>111</sup> o *L'invetriata*<sup>112</sup>.

I pellegrinaggi per il mondo narrati da Campana, forse risuonano in Rosselli riportandola all'esperienze di fanciulla esule costretta a spostarsi tra Francia, Stati Uniti, Inghilterra, Italia. Nella *Nota* la poetessa sottolinea anche le frasi inerenti agli arresti del poeta toscano: «alcuni mesi sono stato in prigione. Due o tre mesi in Svizzera, a Basilea, per rissa», ma omette di segnare le righe, di poco successive, in cui sono vengono descritti i ricoveri manicomiali.

Tra Campana e Rosselli esiste, dunque, una relazione sia intertestuale che di “elezione”, che la poetessa esplicita con chiari tributi all'interno delle

<sup>108</sup> C. Pariani, *Vite non romanizzate di Dino Campana e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938.

<sup>109</sup> R. Maini, «Signor Campana mi permetta di presentarmi», *biografia di Carlo Pariani medico psichiatra*, in Copyright, 1991-1996, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1996, attualmente reperibile al link <https://www.campanadino.it/index.php/biografia/52-roberto-maini-signor-campana-mi-permetta-di-presentarmi>, verificato in data 22/10/2025.

<sup>110</sup> Cfr. D. Campana, *Canti Orfici e altri scritti*, cit., p. 301.

<sup>111</sup> Cfr. il volume appartenuto ad Amelia Rosselli e conservato nell'omonimo Fondo presso il Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Toscana, D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1952, FAR 146, pp. 33-34.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 39.



sue opere, soprattutto in *La Libellula* e in *Variazioni belliche*, oltre che in *Sanatorio 1954*.

Nella propria copia di *Serie Ospedaliera*, conservata presso il Polo Bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia, Rosselli appunta a matita accanto ai propri versi, tutti gli «accenni», così li definisce, alle poesie di Campana e talvolta si tratta di vere e proprie citazioni<sup>113</sup>. Sembra riconoscersi nel poeta di Marradi anche per la capacità di esprimere con la scrittura lo spazio legato al vissuto e all'internamento. Andrea Cortellessa individua alcune analogie nell'esperienza poetica e biografica dei due poeti anche in merito alla descrizione che entrambi fanno dell'esperienza della malattia psichica, espressa da Rosselli nella prosa *Storia di una malattia* e da Campana nei racconti a Carlo Pariani, concludendo:

all'inizio e alla fine de Novecento, Dino Campana e Amelia Rosselli sono due buchi neri. Pieghe insistenti nel tessuto, altrove così ordinato e facilmente ordinabile, della storia della nostra poesia. Di questo territorio [...] sono i due margini estremi. Al di là, manca il terreno sotto i piedi. E in entrambe queste opere – o al loro margine – figura una piega nella piega. Un resto oscuro e illeggibile, una parte maledetta e inesorizzabile. In quanto luoghi di confine, segni del proprio stesso fuori.<sup>114</sup>

## 8. *La lezione di Rimbaud*

Per quanto riguarda, infine, i rimandi all'opera di Rimbaud citati da Rosselli in merito a *Sanatorio 1954*, Daniela La Penna ha individuato i numerosi elementi in comune tra l'opera rosselliana e *Une saison en enfer*<sup>115</sup>; prima fra tutte l'analogia strutturale: entrambe le opere, infatti, sono costituite di dieci sezioni; in secondo luogo la struttura polifonica di entrambe le prose, per cui in *Sanatorio 1954* si assiste alla trasformazione del soggetto che si presta a dare voce alle varie allucinazioni, così come in *Une saison en enfer* si notano,

<sup>113</sup> Nella copia di *Serie Ospedaliera* appartenuta alla poetessa, attualmente conservata a Viterbo, si riscontrano nel testo de *La Libellula* alcune postille scritte a matita di suo pugno contenenti i seguenti rimandi alle poesie di Campana: accanto al verso «e ritmicamente / allora tu opporrai il tuo piede» leggiamo: «1) da *Furibondo*. Accenno a Campana». Cfr. A. Rosselli, *Serie Ospedaliera*, Il Saggiatore, Milano 1969, FAR 1235, p. 4. In corrispondenza dei versi «Io non so / se tra le pallide rocce io incontravo lo sguardo» (vv. 239-240) la poetessa scrive: «2) accenno a Campana», cfr. *ivi*, p. 6. Accanto al verso «Disperare, disperare, disperare» (v. 247) scrive: «3) accenno a Campana», cfr. *ibidem*. In corrispondenza dei versi «E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo. / E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo» (vv. 315-318) la poetessa scrive: «4) accenno a Campana», cfr. *ivi*, p. 8.

<sup>114</sup> A. Cortellessa, *Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, Fazi editore, Roma 2006, pp. 317-339, pp. 331-332.

<sup>115</sup> A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Alliance typographique (M.J. Poot & Cie), Bruxelles 1873.



accanto alla voce narrante, quella del *Barbare*, del *Paienne* e della *Vierge folle*. Scrive La Penna: «Il 'je' produce un 'moi' che a sua volta si apre a un 'nous'. La medesima strategia di moltiplicazione e dissipazione del soggetto grammaticale è dato rintracciare in *Une saison en enfer*»<sup>116</sup>.

Rosselli possiede una copia di *Saison en enfer*<sup>117</sup>: è un'edizione Mercure de France del 1932 appartenuta al fratello John Rosselli, come si evince dalla firma apposta con una biro con inchiostro blu sul foglio di guardia. Sappiamo dalle lettere inviate al fratello, che durante il ricovero nella clinica svizzera, l'autrice legge anche «i poeti francesi»<sup>118</sup>, non è impossibile, quindi, che il piccolo volume dalla copertina rossa sia tra i libri che il fratello le spediva, su sua richiesta, presso il sanatorio svizzero, e che quindi Amelia abbia avuto la possibilità di leggerlo durante la redazione di *Sanatorio 1954*.

Appaiono in comune tra *Une saison en enfer* e *Sanatorio 1954* anche alcuni temi, come quello già citato della sposa abbandonata, non lontano dalla figura della Vergine folle di Rimbaud<sup>119</sup>, fino alla derisione del concetto di Dio<sup>120</sup>, ma anche il continuo riferimento al suicidio come possibilità di ricongiungimento ai propri cari e apertura di una nuova prospettiva:

sia in Rimbaud che in Rosselli il suicidio costituisce un necessario rito di passaggio per ricongiungersi alla propria 'genia', nel caso di Rosselli i morti coperti di onore [...] nel caso di Rimbaud esso concede l'unione con i peccatori con cui egli si identifica (salvo poi notare che il vero inferno è la vita). In entrambi, la contemplazione del suicidio porta alla considerazione della necessità, esplicitamente invocata da Rosselli e ambizione che anima *Une saison en enfer*, di una 'moralité nouvelle'.<sup>121</sup>

Per Daniela La Penna, la giovane poetessa non trarrà solo ispirazione dall'opera di Rimbaud, ma apprenderà la rapidità della parola poetica che diventerà una delle cifre della poesia rosselliana: «la lezione che la Rosselli

<sup>116</sup> Cfr. D. La Penna, *Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli, Arthur Rimbaud*, in «Trasparenze», (2000), n. 9, pp. 23-33, p. 25.

<sup>117</sup> A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Mercure de France, Paris 1932, FAR 2396.

<sup>118</sup> Si confronti in particolare la lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 12 aprile 1955 conservata presso il Fondo Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

<sup>119</sup> «La vierge folle, nel monologo drammatico, dà sfogo al suo dolore per una doppia perdita: la perdita dello sposo celeste ma anche dello sposo infernale, che del marito distratto e negletto, non le concede le cure di cui ha bisogno». Cfr. D. La Penna, *Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli, Arthur Rimbaud*, cit., pp. 28-29.

<sup>120</sup> «On ne lutte avec Dieu, sache-le. Rien ne peut se soutenir ici-bas, sauf la mort, pourpre dans ses draps. Quel fardeau! Je ne m'imaginai point que le rire de Dieu serait si perçant. C'est à moi de te dire la vérité, aussi crue soit-elle. [...] Le grand point serait de chercher le bon Dieu de tous les côtés; - le tiroirs, les armoires les tables, derrière les tableaux même, pour voir si l'on a été suffisamment honnêtes», A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 533.

<sup>121</sup> D. La Penna, *Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli, Arthur Rimbaud*, cit., p. 30.

apprende da Rimbaud non si limita a un prontuario di immagini per la rivolta e la ricerca della libertà, la lingua della pazzia. Essa si estende fino a diventare la fondazione di un progetto poetico»<sup>122</sup>.

### 9. «*Quels sont les effets de l'électrochoc?*»<sup>123</sup>

Il tema della follia non è solo consustanziale al testo di *Sanatorio 1954*, che viene concepito in un ambiente deputato alla cura della malattia mentale, e si rende presente nelle atmosfere tetre, confuse, profondamente frammentate e plurali, ma viene, a differenza di altre opere di Rosselli, nominata senza alcuna edulcorazione: «Le bruit que font les autres ne peut se mesurer avec la folie dont nous souffrons»<sup>124</sup>.

La poetessa è consapevole della malattia, la nomina senza remore, a differenza di quanto farà in tempi successivi, oscurando, confondendo, rinnegando la propria condizione. La riflessione sulla patologia viene, dunque, esplicitata nel testo: nonostante la lunga degenza, l'asprezza delle cure, la noia e la solitudine sperimentati in clinica, i miglioramenti non arrivano: «Mes développements sont tardifs, et mes dents claquent de folie»<sup>125</sup>. Anche le cure somministrate, tra i quali sonniferi, i numerosi elettroshock, le iniezioni calmanti, sono avvertite come inutili. Il rimedio a cui anela è avvertito nell'amore<sup>126</sup> o nella morte, l'unica a garantire duratura tranquillità, via di fuga dalla disperazione e dalla persecuzione del proprio passato, del proprio dolore, della propria angoscia quotidiana, mentre la medicina e gli elettroshock, chiaramente evocati nell'opera<sup>127</sup>, non costituiscono alcuna possibilità di cura, né di salvezza, sono reputati inutili, sbagliati. La poetessa si interroga in terza persona sulla reale utilità delle cure mediche e sulle conseguenze dei trattamenti a cui sarà ripetutamente sottoposta senza troppa fiducia, anzi con disgusto: «Moi à la médecine je n'y crois pas, et vous êtes trompé»<sup>128</sup>; «*Quels sont les effets de l'électrochoc?* Demanda-t-elle en souriant, perplexe et dégoûtée»<sup>129</sup>.

La clinica intesa come luogo di cura non viene mai citata esplicitamente, ciò avviene esclusivamente nel titolo dell'opera; di contro, nel testo

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>123</sup> A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 534.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 531.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 528.

<sup>126</sup> «Pour guérir il me faut un mari, assez tendre», *ivi*, p. 527.

<sup>127</sup> «L'électricité. Il partir, sans dire un mot», *ivi*, p. 531.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 534.

si fa riferimento più volte alla «prigione»: «la mer bat sur les murs de la prison»<sup>130</sup>; «la prison est milles fois mieux que cette odeur de racines baignée au soleil»<sup>131</sup> o anche ai muri, intesi come confine e limite: «Le vieux il nous veut, sombres contre le mur»<sup>132</sup>. La prigione, possibile metafora della clinica, ma anche della dolorosa situazione interiore della poetessa in cui si sente letteralmente ingabbiata, è presente anche nel finale dell'opera in cui è riconoscibile la figura della nonna Amelia Pincherle, tenera madre che piange i suoi figli adorati: «je chanterai un air paysan; en prison, en prison irai-je, compter mes perles, sonner le cloches du hasard, comme une tendre mère que l'on a dévalisé les possessions, ses deux fils adorés? Leur cendre une fine poussière»<sup>133</sup>. Il riferimento alla prigione e al canto contadino, fanno pensare anche alla sovrapposizione della figura di Scotellaro che conobbe Rosselli proprio pochi giorni dopo l'esperienza della prigione subita a causa di una calunnia<sup>134</sup>; la figura del poeta lucano è infatti accompagnata spesso, nelle opere di Rosselli, da riferimenti alla musica popolare<sup>135</sup>.

## 10. Il valore della prosa per Amelia Rosselli

In *Sanatorio 1954*, al di sotto della patina surrealista e visionaria della prosa poetica, emergono, come dimostrato, numerosi elementi autobiografici. Il fatto stesso che l'autrice scelga di scrivere l'opera in prosa, e non in versi, è indicativo di un aggancio alla realtà. Rosselli riteneva, infatti, che mentre la poesia potesse essere in qualche modo rielaborata, acquisendo

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 529.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 535.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 537.

<sup>134</sup> Rocco Scotellaro fu arrestato l'8 febbraio 1950 con l'accusa di appropriazione indebita di 10.000 lire per la concessione del servizio automobilistico della tratta Tricarico-Grassano Scalo e della stessa cifra per aver concesso, nel febbraio 1948, la vendita di tessuti delle lanerie UNRRA (*United Nations and Rehabilitation Administration*) in seguito alla denuncia di un avversario politico (Cfr. M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*, Carocci, Roma 2023, p. 59). Rimarrà nelle Carceri Giudiziarie di Matera fino al 25 marzo del 1950, quando verrà scarcerato e assolto dalla sezione istruttoria della Corte d'Appello di Potenza con formula piena. Dopo la sentenza di assoluzione venne reintegrato nella carica di sindaco di Tricarico, da cui si dimetterà l'8 maggio 1950. Tommaso Pedio definì la vicenda «una delle storie più vergognose della Basilicata di epoca scelbiana». Cfr. R. Scotellaro, *Lettere a Tommaso Pedio*, a cura di R. Nigro, Osanna, Venosa 2015, p. 42.

<sup>135</sup> In merito si veda *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)* in cui Rosselli ripercorre gli incontri con l'amico e lo descrive mutuando strumenti della tradizione musicale popolare lucana: la sua voce è «un'arpa», le sue mani «suonano tamburelli»: «come un lago nella memoria i nostri incontri / come un'ombra appena / il tuo volto affilato / un'arpa la tua voce / e le mani suonano / tamburelli». Cfr. A. Rosselli, *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 517.

talvolta caratteristiche manieristiche o decorative, la prosa avesse quale funzione principale quella di affrontare la verità. In una conversazione con Alfonso Berardinelli sulla prosa *Diario Ottuso*, l'autrice dichiara:

tu non puoi continuamente scrivere poesie, ti prendi in giro alla fine, perché senti che stai facendo il bello oggetto. Invece la prosa presenta nuovi problemi non solo stilistici ma di verità, che la poesia non richiede. [...] In prosa mi devo sforzare a questo pozzo di verità.<sup>136</sup>

Pertanto la prosa, secondo Rosselli, è meno mediata rispetto alla poesia, che richiede una maggiore distillazione e una determinazione estrema per non cadere nell'autobiografismo, e ciò concede di far trapelare dettagli reali in maniera più esplicita. Giovannuzzi afferma in merito:

scrivere in prosa indica una sorta di grado zero, pari a una ridottissima elaborazione stilistica. Le prose più antiche – specie se non in italiano – sono meno cifrate e hanno un contenuto meglio identificabile delle poesie, soprattutto le più recenti. La poesia può comportare una manipolazione all'eccesso decisamente più alta rispetto alla prosa che risulta invece non mediata.<sup>137</sup>

Ne risulta che i personaggi presenti in *Sanatorio* appaiano, a chi conosce la biografia dell'autrice, identificabili, così come sono espressi, attraverso la metafora di una notte oscura, eterna e piovosa, gli stati d'animo della poetessa, le fantasie suicide, la delusione per l'abbandono dell'amato, la volontà di un altrove. Sebbene qui ci si riferisca a uno scritto in prosa tornano valide le parole di Andrea Cortellessa utilizzate per i versi della poetessa:

nessuna delle poesie di Amelia Rosselli è autobiografica: lo sono tutte. Perché in tutte il linguaggio reca le striature e i graffi, le macchie e le bruciature di una tragedia storica non riconciliata, non anestetizzata, non esautorata: che resta ferita aperta, scandalosa, ostesa davanti agli occhi di tutti. [...] Si ripensa allora, una volta di più, alle parole di Deleuze di *Critica e clinica*: Lo scrittore [...] gode di una irresistibile salute precaria che deriva dall'aver visto e sentito cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce, ma gli apre dei divenire che una buona salute dominante renderebbe impossibili.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> A. Rosselli, *La contemplazione e la furia*, in Ead., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 261.

<sup>137</sup> S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 130.

<sup>138</sup> A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi editore, Roma 2006, p. XLVIII.

In conclusione, potremmo affermare che Rosselli cerchi nei suoi poeti di riferimento le parole per poter dire l'indicibile della propria biografia, soprattutto in merito all'esperienza dell'internamento. La scrittura si configura come un punto di fuga, di elaborazione che può rendersi possibile attraverso la lettura e la rimodulazione di temi, parole, espressioni attinte dalla sua inesauribile *curiositas*, una fame di letture e conoscenza che non verrà meno neanche in clinica. Così, nello smarrimento della malattia mentale, la letteratura è un faro, la scrittura un aggancio al mondo.

La forma non lineare di *Sanatorio 1954* è la più eloquente testimonianza di una condizione dolorosa messa su carta, per la quale è impossibile altra conformazione. «L'indecidibilità dei percorsi di senso»<sup>139</sup>, per dirla con Stefano Agosti, in Rosselli viene dall'indicibilità dell'esperienza della malattia mentale e dell'internamento che, in questo caso, si fa scrittura e viene arricchita, trova le parole, attraverso i suoi poeti "maestri".

<sup>139</sup> Cfr. S. Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano 1996, p. 144.



## II. DIARIO OTTUSO (1954-1969)

### 1. *Tre prose autonome, un filo rosso*

«Fino al 1968 ho fatto dei tentativi di prosa sperimentale, che ho raccolto in un volumetto, *Diario Ottuso*, appena pubblicato dalla IBN Editore. Ma restano episodi sporadici e comunque conclusi [...]. La poesia è al centro della mia vita»<sup>1</sup>. Così Amelia Rosselli parlava della raccolta di prose *Diario Ottuso (1954-1968)* in un'intervista del 1990.

Il volume raccoglie tre brevi testi in prosa pubblicati rigorosamente in ordine cronologico. Per l'autrice la pubblicazione in ordine temporale è importante: sull'indice dell'opera, conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, annota di suo pugno l'indicazione «in ordine cronologico» e appone delle correzioni a matita all'organizzazione dei testi propostole da Luigi Amendola, curatore della collana dell'Istituto Biografico Napoleone, che avrebbe preferito aprire il volume con la prosa che dà il titolo alla raccolta, *Diario Ottuso (1968)*, quindi far seguire *Nota* e infine chiudere con *Prime Prose Italiane*<sup>2</sup>.

Come già avvenuto per la pubblicazione di *Primi Scritti (1952-1963)*, probabilmente l'autrice preferì sistemare in ordine cronologico i testi in modo da far risaltare l'evoluzione della sua scrittura che, tra *Prime Prose Italiane* redatto del 1954, e gli altri due testi scritti tra il 1967 e il 1968, risulta notevolmente mutata.

<sup>1</sup> V. Costantini, *La poesia è il centro della mia vita*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 124.

<sup>2</sup> Presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia è conservato l'indice redatto dall'editore prima della pubblicazione del 3 novembre 1989. Cfr. S. Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Diario Ottuso*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1562.

I testi saranno raccolti in volume solo nel 1990<sup>3</sup> per la casa editrice romana Istituto Bibliografico Napoleone con prefazione di Alfonso Berardinelli e successivamente ristampati nel 1996<sup>4</sup> con l'aggiunta di una nota di Daniela Attanasio, nella collana di narrativa Euforbia diretta da Giorgio Patrizi per la casa editrice Empiria, ma Amelia non riuscirà a vedere la nuova edizione, si suiciderà poco prima dell'uscita del volumetto.

## 2. Una ristampa con funzione "terapeutica"

«La ristampa di *Diario Ottuso* era un impegno preso con Amelia prima della sua morte, un impegno che avrebbe dovuto distrarla dallo stesso vociare della mente e riavvicinarla alla vita»<sup>5</sup>. Così Daniela Attanasio porta a conoscenza del lettore quello che è il vero scopo che muove un gruppo di amici a impegnarsi per realizzare la ristampa di quei testi che Amelia, nella nota acclusa alla raccolta, definisce «Esperimenti Narrativi»<sup>6</sup>. L'obiettivo del nuovo progetto, a distanza di sei anni dalla prima edizione, era quello di sottrarre Rosselli alla «oscura regione della psiche dove il pensiero segue altri ritmi e altre rime»<sup>7</sup>, ma evidentemente l'estremo piano non era bastato a «risvegliare la passione d'amore e di vita che sola poteva sanare le sue ferite mentali impedendole l'ultimo slancio verso il vuoto»<sup>8</sup>. Gli amici cercano di «rianimare lo sguardo»<sup>9</sup> della poetessa riportandola alla letteratura, che Daniela Attanasio percepisce quasi come un elemento avente funzione protettiva per Rosselli tanto da sottrarla al gorgo della malattia mentale e tenerla in vita, almeno fino a quando l'ispirazione non si era affievolita e poi spenta del tutto: «le sue poesie erano blocchi solidi di scrittura, concreti appigli a cui aggrapparsi per rimanere legata alla realtà del mondo e contrastare la follia di mistero che spingeva in alto»<sup>10</sup>. Il mistero della follia aveva poi preso il sopravvento e lei aveva seguito il suo volo. Già nel 1990, quando era appena uscita la prima edizione IBN di *Diario Ottuso* (1954-1968), appare nelle interviste molto prostrata. In colloquio con Vilma Costantini dichiarerà:

<sup>3</sup> A Rosselli, *Diario Ottuso* (1954-1968), cit.

<sup>4</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit.

<sup>5</sup> D. Attanasio, *Nota*, *ivi*, p. 57.

<sup>6</sup> Cfr. A. Rosselli, *Esperimenti Narrativi*, *ivi*, pp. 54-55.

<sup>7</sup> D. Attanasio, *Nota*, *ivi*, p. 57.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



da quando mi sono ammalata, prima dei quarant'anni, il mio problema più grande è l'insonnia. Il mio vizio sono le medicine. Ne prendo in grande quantità per poter allontanare il più possibile il momento in cui non sarò più autosufficiente [...] negli ultimi anni non ho scritto più poesie nuove, ma ho lavorato sulle traduzioni, le raccolte, le edizioni di poesie già scritte in passato<sup>11</sup>.

In questi anni per Rosselli stilare versi è «contro il rischio di morte»<sup>12</sup>, ma non riesce a scrivere più, se non «qualche poesia durante la notte»<sup>13</sup>. L'edizione Empirìa di *Diario Ottuso* ha quindi un'affettuosa spinta protettiva ed empatica a sostenerla, è un omaggio alla voce della poetessa che andava perdendosi, nel timore che con il suo canto potesse sparire ella stessa. Questa edizione, proprio per la sua particolare funzione "terapeutica" deve rappresentare pienamente la volontà dell'autrice, pertanto leggiamo sul colophon: «per l'ortografia e l'impaginazione è stata seguita l'edizione 1990 curata dall'Autrice»<sup>14</sup> e riporterà integralmente anche la nota di Rosselli *Esperimenti Narrativi*<sup>15</sup> volta ad esplicitare le peculiarità dei tre testi.

### 3. Prime Prose Italiane

*Prime Prose Italiane* è il primo tentativo rosselliano di esprimersi in prosa in lingua italiana con una scrittura «non saggistica o razionale»<sup>16</sup>. Lo afferma l'autrice stessa, spiegando il carattere finzionale e di esercitazione dello scritto ispirato dalla contemplazione del Tevere<sup>17</sup> nei pressi del quale viveva nel 1954<sup>18</sup>. La prosa fu scritta poco dopo *Cantilena. Poesie per Rocco*

<sup>11</sup> V. Costantini, *La poesia è al centro della mia vita*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 123.

<sup>12</sup> P. Deriu, *Ho scritto abbastanza*, ivi, p. 173.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>14</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 4.

<sup>15</sup> A. Rosselli, *Esperimenti Narrativi*, ivi, p. 54.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*: «“Prime Prose Italiane” è un breve scritto del 1954, ed ha titolo un tantino ironico. Ma si trattava veramente della prima volta che scrivevo, in italiano, in prosa non scientifica o semplicemente saggistica e razionale. Ed anche v'era l'intento d'evitare la prosa poetica, e forte era l'influenza di Dino Campana, e tante altre. Lo scritto è breve, in qualche modo ispirato; ed è ispirato appunto, dal Tevere, presso il quale vivevo. In parte è stato scritto fuori casa, camminando, e dunque scritto a mano; oppure erano appunti che prendevo mentalmente e poi trascrivevo quello scrivere mentale, una volta a casa. Credo però dev'essere riuscita tanto tempo fa nel 1954, d'evitare (come fosse la peste) la tipica scrittura detta “prosa poetica”, accettabilissima in quel periodo. Il testo vorrebbe avere la morbidezza delle poesie di Scipione, e così eviterebbe il drammatico Campana».

<sup>18</sup> La poetessa aveva acquistato nel febbraio 1954 un appartamento in via Lungotevere Sanzio, in un edificio posto di fronte al corso del Tevere.

*Scotellaro*; le due opere, infatti, erano state anticipate insieme sulla rivista *Galleria* nel 1964<sup>19</sup>.

Si tratta di un testo frammentato in una serie di piccoli monologhi dall'ambientazione urbana, inospitale e inquietante. Per Berardinelli «lo scenario nel quale sono ambientati i monologhi di Amelia Rosselli brucia di una silenziosa violenza nascosta»<sup>20</sup>. Se esiste un comune denominatore a legare i brevi frammenti è l'elemento acquatico che presenta connotazioni differenti e spesso zoomorfe<sup>21</sup>: «l'acqua fiumara»<sup>22</sup> del Tevere che ora minacciosa ora docile, viene paragonata prima a una pantera e poi a un cane<sup>23</sup>; l'acqua della pioggia che è un'«amica leggera»<sup>24</sup>, l'acqua del mare che accoglie il fiume e che viene paragonato a un fiore e a una tomba<sup>25</sup>.

La morte è un'altra presenza costante. Se il mare è una tomba, i morti camminano lungo le rive e subitaneo un «quadretto descrittivo si trasforma nella clausola vocativa di un'improvvisa elegia funebre»<sup>26</sup>: «bello che sei fiumicino cadaverino»<sup>27</sup>. Emerge fugacemente anche l'ansia di persecuzione che sarà oggetto della prosa *Storia di una malattia*<sup>28</sup> del 1977, qui personificata in un «oste grasso pericoloso con occhio sapiente»<sup>29</sup>: la giovane Rosselli porta già in sé il seme delle fobie che si faranno sempre più evidenti nel tempo.

In chiusura emerge probabilmente, anche se schermato da una sorta di senhal, il nome di Rocco Scotellaro: è celato nella citazione finale sul «Barocco»<sup>30</sup> che viene poi traslato nella metafora cristologica che la critica ha già individuato in altri luoghi della produzione rosselliana. In *Cantilena* compare, infatti, fin dai primi versi, la figura dell'amico accostata a quella del Cristo deposto ritratto in una sorta di Pietà, in cui la poetessa si identifica

<sup>19</sup> A. Rosselli, *Cantilena. Prime Prose Italiane*, in «Galleria», XVI, (1964), n. 1, pp. 21-23 e 172-174.

<sup>20</sup> A. Berardinelli, *Prefazione*, in A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 5.

<sup>21</sup> «L'acqua è una grande rana», A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 12.

<sup>22</sup> «La carità scioglie i vizi l'acqua fiumara scioglie la città dondolante d'incuria», *ibidem*.

<sup>23</sup> «È una pantera questo fiume brigante», *ibidem*; «il fiume delicatamente si torce. Bello che sei fiumicino cadaverino. Ti pescano. Siedi come un cane», *ivi*, p. 14.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>25</sup> «Mare mare hai la gioia e la misericordia con te. Sei un fiore trasparente una forte tomba», *ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>28</sup> Cfr. *infra* p. 63 e ss.

<sup>29</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 11.

<sup>30</sup> «Barocco bello tutt'impigliato bianca ginestra con la solita Maria blu sul liquido cero nudo scandalosamente il Cristo attraente alle bambine. Cristo Gesù legno che non marcisci con lo cuore spinoso», *ivi*, p. 13.

con la Madonna che accoglie l'amico tra le braccia<sup>31</sup>. L'identificazione Cristo/ Rocco è resa più esplicita con i seguenti versi: «un Cristo piccolino/ a cui m'inchino/ non crocefisso ma dolcemente abbandonato/ disincantato»<sup>32</sup>.

*Prime Prose Italiane* porta dunque in nuce molti temi presenti nelle future opere rosselliane: dall'angoscia, alla volontà di fuga, al tema funebre, alla contemplazione e descrizione dello spazio naturale e urbano.

#### 4. Nota e Diario Ottuso (1968): due diari «psichici»

*Nota*, seconda prosa della raccolta, è un insieme di cinque brevi testi datati dall'autrice a partire dal primo giorno del 1967 al penultimo giorno del 1968. Apparsi per la prima volta sul numero 0/1 della rivista *Autobus*<sup>33</sup>, Rosselli li definì «note trascritte in luoghi diversi e a volte lontani»<sup>34</sup>. In *Nota* il pensiero, inizialmente paratattico, si muta in periodi via via più lunghi giungendo a forme più articolate nel testo *Diario Ottuso* (1968), il cui titolo viene annunciato nella parte finale di *Nota*<sup>35</sup> mettendo in stretto rapporto di coesistenza i due testi e lasciando intendere che, probabilmente, la datazione attribuita agli scritti avesse la funzione di connotarla come scritto di genere diaristico.

Stilate nello stesso periodo, le due prose nascono come autonome, ma presentano caratteristiche comuni, come la frammentazione della struttura narrativa, le atmosfere cupe e inquiete<sup>36</sup>, le immagini surreali<sup>37</sup>, le apparizioni

<sup>31</sup> «Dopo che la luna fu immediatamente calata / ti presi fra le braccia, morto», A. Rosselli, *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 517.

<sup>32</sup> *Ibidem*. Con la particolare espressione «Cristo piccolino», secondo Sara Sermini, Rosselli tratteggia l'immagine dell'amico sovrapposta a quella di San Francesco proposta come *alter Christus*. Cfr. S. Sermini, «E se paesani/ zoppicanti sono questi versi». *Povertà e Follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., p. 57-58. Stefano Giovannuzzi, invece, nel suo già citato saggio critico *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, interpreta la figura di Scotellaro come assimilata a quella del Cristo, un'immagine che verrà riproposta successivamente anche in altre opere rosselliane, come appunto *Prime Prose Italiane*.

<sup>33</sup> «Per "Nota", pubblicato nei tardi anni Settanta sulla rivista "Autobus" n. 0/1, diretta da Giorgio Manacorda, le date e le intenzioni sono meno semplici. Sono scritti per metà a mano, e per l'altra metà a macchina, e d'una non singola intenzione: si vede dalle date». Cfr. A. Rosselli, *Esperimenti Narrativi*, in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 54.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>35</sup> Cfr. A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 24: «fingendo i benpensanti d'essere così luminosi mi misi a stringere nella mano questo Diario Ottuso».

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 19: «Intenta a descrivere il paesaggio mi intromisi: ne sgorgava irrequieta la scena primaria: trottole caverne demistificatore scene».

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, p. 23: «È assai dubbio che egli ti comprenda! Fanciulle corrose da una lunga abitudine al furto hanno ricettacoli nelle loro bandiere ed hanno anche approssimativamente delle belle ali. Hanno ali come le lumache».

oniriche ed enigmatiche<sup>38</sup>, le domande espresse da voci provenienti come da altre dimensioni<sup>39</sup>. Le immagini di *Nota* sono costellate da flash luminosi, talvolta espresse con un lessico guerresco<sup>40</sup>, quasi a connotare un flusso di pensiero che si dibatte nello scontro con oscuri, indeterminati nemici che appaiono e scompaiono dall'orizzonte narrativo. Anche qui è ravvisabile la lotta perpetua dell'autrice con le molteplici voci che la circondano, impedendole di discernere quale sia vera e quale sia frutto della sua patologia psichica<sup>41</sup>. Scrive infatti la poetessa: «basilari differenze: innanzi a te la stesura di un compito che abbracciando la totalità non neghi la formosa individualità. La quale essendo fatta di materiale sparso armeggiò per distinguere il vero dal falso, il falso dal crudo, il crudo dal bello, il desiderio dalla bontà!»<sup>42</sup>. Lo sforzo di un continuo discernimento porta al delirio della individualità stessa<sup>43</sup>: è l'individualità dell'autrice che avverte di essere scissa, frammentata, scomposta.

Nel testo compaiono presenze indecifrabili e avverse, molto simili a quelle ricorrenti in *Storia di una malattia*, così come sono presenti alcuni riferimenti a disturbi mentali<sup>44</sup> e allo spazio deputato alla cura, sebbene non siano immediatamente riconoscibili al lettore. Nel primo frammento di *Nota*, datato 1/1/67, la poetessa scrive: «Che corvée di matti! Che elegante ritrovo! Che scamiciata eleganza! Orari fuori turno e benedetti calamai. Una struttura per ingigantirmi»<sup>45</sup>. Non è impossibile che il riferimento alla «struttura», al «ritrovo» in cui sono presenti i «matti», in cui esistono «i turni», intesi

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 21: «Non ho altro candore che questa mia brigliata simpatia per le maestose ombre del paradiso in terra».

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, p. 23: «Impulsi a dozzine. Niente di sicuro: cosa mettere avanti al carro o qual è il carro e i bovi quali sono? Qual è il carro da trascinare?»; cfr. *ivi* p. 26: «Vuoto verde viola e rosso. Il giallo non sorrise affatto affatto, perché tu lo violavi invano. Verde viola giallo e rosso, bianco come me. Pieno di benzina. Ha il marchio di una vecchia bestia addosso e non ti permetti di accarezzare le sue mammelle perché?».

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, p. 19: «è una scena questa che mi impedisce di ragionare mentre con un mitra elegantemente vi spiàno»; cfr. *ivi*, p. 20: «Urla delle belle armi»; cfr. *ivi*, p. 21: «Paradiso? Ma è furore, battaglia e convinzione». Cfr. *ivi*, p. 21: «E allora con quel bastone in mano vi mostro o miei amici, che non era il sangue blu, vivace, paralizzato, ad accendere le varie speranze ma invece una facile combattività che mostrò il suo umore con un contegno irreprensibile». Cfr. p. 24: «Hanno fresche ali e perniciose canzoni per mitragliati di dolcezze in prigione».

<sup>41</sup> «I suoi fantasmi. Era come se la seguissero per ogni passo, dietro ogni respiro. Erano fantasmi che venivano dalla sua prima infanzia, e di continuo minacciavano di tacitarla», E. Pecora, *Introito*, in C. Verbaro (a cura di), *Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo. Per Amelia Rosselli*, Atti del Convegno Università della Calabria 13 dicembre 2006, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 12.

<sup>42</sup> Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>44</sup> «Le brutture situazionali delle nostre emicranie ci permettono di credere che tu non sarai quel che appari», A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 25; «È una scena questa che m'impedisce di ragionare mentre con un mitra elegantemente vi spiàno», *ivi*, p. 19.

<sup>45</sup> Cfr. *ibidem*.

come i turni di lavoro del personale medico e infermieristico, sia riferibile a uno spazio addetto alla cura psichiatrica.

Se è vero quanto afferma Giovannuzzi, ovvero che «al centro del *Diario* è presente una riflessione sulla letteratura e sulla scrittura («benedetti calamai», «bianca rima») che cercano di materializzarsi in un modello e quindi in un progetto»<sup>46</sup>, è pur vero che il libro che Rosselli cita in *Nota* come termine di paragone con la sua scrittura, non è un'opera a caso: la trama del qui citato racconto di Carlo Cassola *Storia di Ada*<sup>47</sup> probabilmente evoca nell'autrice fatti autobiografici quali l'antico trauma legato alla morte del padre e quello più recente dell'amico Scotellaro, provocando una vicinanza alla vicenda della protagonista. L'Ada di Cassola è infatti una fanciulla diligente e virtuosa che, a causa di un grave incidente avvenuto mentre aiutava i genitori a svolgere la trebbiatura (ricordiamo che l'ambiente rurale per Rosselli è spesso evocativo della figura di Scotellaro), perde una mano. Da questo momento la sua vita cambierà e successivamente dovrà affrontare la perdita del padre, sarà sradicata dal suo ambiente natìo e ancora subirà il nuovo lutto della morte del marito, che colpito da una grave malattia, finirà i suoi giorni in sanatorio. La storia è ambientata in un periodo non precisato del ventennio fascista. Gli anni in cui è inquadrato il racconto, gli elementi della perdita del padre e del marito, lo sradicamento dai luoghi dell'infanzia, l'inizio di una nuova vita e, infine, la descrizione del sanatorio è ipotizzabile che abbiano provocato un'immedesimazione di Rosselli nella protagonista del racconto di Cassola e una vicinanza ad alcuni elementi biografici. La citazione del titolo è dunque un modo per raccontare anche di sé, oltre che citare un modello di scrittura. La citazione del testo cassoliano rivela anche un altro particolare, ovvero che con tutta probabilità il primo testo di *Nota* non sia stato completato dall'autrice nella data riportata, poiché il libro di Cassola fu pubblicato da Einaudi nel 1967, anno in cui vinse anche il premio Campiello, pertanto la data apposta da Rosselli alla sua prosa, che corrisponde al giorno di Capodanno del 1967, non è compatibile con una lettura e una conoscenza accurata dell'opera da parte della poetessa, a meno che ella non sia venuta in contatto con Cassola e abbia potuto leggere le bozze del racconto, scritto nel 1965, ma sembra una possibilità davvero remota. Sarebbe piuttosto la conferma di quanto fosse approfondita la revisione applicata ai testi da parte dell'autrice, come confermano le cinque

<sup>46</sup> S. Giovannuzzi, *Diario Ottuso. Notizie sui testi*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1466.

<sup>47</sup> Cfr. A. Rosselli, *Nota* (1967-1968), in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 19: «una struttura per ingigantirmi. "Storia di Ada": determinismo della forma e stesura dell'incantato. Quante mattonelle per disegnarti un approdo!».

carte preparatorie conservate presso il Centro Manoscritti di Pavia alla collocazione ROS-01-0021.

Le carte preparatorie di *Nota* si presentano tutte dattilografate su fogli A4 e pronte per la stampa. Quattro fogli sono dattilografati con inchiostro nero su fogli bianchi dello stesso tipo, mentre l'ultimo è dattilografato con inchiostro blu e su un foglio di colore giallino, di diverso tipo di carta rispetto agli altri, segno che probabilmente non appartiene allo stesso periodo o comunque che fu dattiloscritto in altro momento.

I fogli attualmente si presentano sciolti, ma portano il segno lasciato dalla ruggine di una graffetta a unirli. Il testo si presenta coerente con quello pubblicato, non riporta correzioni o varianti, solo l'indicazione dell'accento sulla parola «spiàno» del primo frammento per disambiguarla e alcune indicazioni sugli spazi tipografici. Le datazioni sono state aggiunte successivamente a matita così come il titolo «Nota» sulla prima delle cinque carte<sup>48</sup>.

La prima delle cinque brevi prose riporta un punto interrogativo accanto alla data: «1/1/67 (?)», sempre a matita: il segno d'interpunzione, indicante probabilmente il dubbio dell'autrice sul giorno della redazione del testo, non verrà riportato in sede di stampa uniformando la certezza della data come per le altre quattro prose, ma fornisce contemporaneamente prova che la datazione non è da ritenersi certa e la redazione del frammento potrebbe dunque essere posteriore, come ipotizzato.

*Nota* per Baldacci è un diario più che «ottuso», come lo definisce Rosselli<sup>49</sup>, un «diario psichico», poiché si configura come «un'inquieta registrazione della realtà sospesa fra la mente e il mondo esterno»<sup>50</sup>.

L'ultima prosa di *Nota*, datata 30/12/68, presenta alcune divergenze rispetto alle precedenti. È la descrizione di una visione luminosa, a tratti addirittura psichedelica in cui la poetessa si identifica in una serie di colori: «verde viola, giallo e rosso, bianco come me»<sup>51</sup> e si dice marchiata da «una vecchia bestia»<sup>52</sup>. Il tema della «bestia» come possibile metafora della malattia si trova anche nel poemetto *La Libellula*: una bestia nascosta e ansante a cui la poetessa chiede di essere lasciata in pace<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> Sul margine sinistro della prima delle cinque carte, tutte numerate a matita dalla poetessa in alto a destra, Rosselli appunta, in verticale e a matita, la sede in cui era stata anticipata in rivista: «pubblicato su Autobus 1979 n. 1»

<sup>49</sup> «Fingendo i benpensanti d'essere così luminosi mi misi a stringere nella mano questo Diario Ottuso», A. Rosselli, *Nota*, in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 26.

<sup>50</sup> A. Baldacci, *op. cit.*, p. 123.

<sup>51</sup> A. Rosselli, *Nota* in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 26.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> A. Rosselli, *La Libellula*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., pp. 195-196, vv. 27-32: «Ma nessun odio / ho in preparazione nella mia cucina solo / la stancata bestia nascosta. E se il mare che / fu quella

*Nota* si chiude con un affresco degli stessi i colori che si diluiscono in un «cielo tranquillo»<sup>54</sup> verde e blu, che la voce narrante scruta dal basso, da supina e probabilmente da una tomba: le ultime immagini descritte, infatti, sono quelle di «tombe vuote e curve»<sup>55</sup>; il soggetto perde i sensi, presenta labbra pallide «color cotone»<sup>56</sup> ed è da questo istante in poi che tutte le tinte descritte possono stemperarsi finalmente nel «vero cielo continuamente verde e blu»<sup>57</sup>. Il finale sembra rappresentare la dispersione della soggettività della voce narrante, identificata dai colori, e contemporaneamente «di tutte le proprie decisioni», intese come il vissuto del soggetto, nell'etere infinito. Un'immagine lugubre, che però viene smorzata dalla vivacità dei colori, simili a un luminoso quadro astratto.

## 5. Diario Ottuso (1968)

### 5.1 Il dattiloscritto

Presso il Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, con collocazione ROS-01-0020, sono conservate le dieci carte del dattiloscritto di *Diario Ottuso*. Le carte si presentano numerate con penna tipo biro blu in alto a destra e sono spillate insieme. Sulla prima carta si legge il titolo in carattere maiuscolo e la data di redazione dell'opera: «DIARIO OTTUSO (1968)». Il documento è interessante poiché vi sono riportati alcuni appunti manoscritti dall'autrice a matita: l'indicazione «Copia di Originario», e un nome: «Gianfranco Fiore Donati»<sup>58</sup>. Questo farebbe ipotizzare che Rosselli stesse rivedendo le carte di *Diario Ottuso* mentre prendeva contatti per il film diretto da Fiore Donati nel 1985, a cui prese parte in qualità di attrice. Il dattiloscritto di *Diario Ottuso* riporta, infatti, la data 1968 ma l'opera fu pubblicata solo molti anni dopo: nel 1980 sulla rivista romana d'avanguardia *Braci*<sup>59</sup> e in volume nel 1990.

Anche il resto delle annotazioni riportate sul dattiloscritto sono manoscritte a matita: si tratta per lo più di indicazioni per la stampa tipografica

lontana bestia nascosta mi dicesse / cos'è che fa quel gran ansare, gli risponderei / ma lasciami tranquilla, non ne posso più».

<sup>54</sup> A. Rosselli, *Nota*, in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 27.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Amelia Rosselli nel film *Blu cobalto* interpreta una paziente del reparto oncologico in cui è ambientato il film. Il suo nome si può leggere al minuto 1: 09: 41 tra i titoli di coda, tra gli attori secondari. Cfr. G. F. Donati, *Blu cobalto*, Network international, Italia 1985.

<sup>59</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, in «Braci», (1980), 7, pp. 44-64.



circa i rientri e la spaziatura della pagina: ad esempio troviamo in alto a sinistra l'indicazione «Niente a capo», oppure all'inizio delle pagine è riportata l'indicazione: «spazio doppio». Non vi si riscontrano, come per il dattiloscritto di *Nota*, correzioni o varianti nel testo, soltanto alcune lettere sono ricalcate con la penna, poiché forse sbiadite.

Altri elementi degni di nota si trovano nella carta 8: la poetessa ha cerchiato le parole «mostroso»<sup>60</sup> e «voido»<sup>61</sup>, invariate in sede di stampa, come se volesse verificarle.

L'ultima carta è firmata in modo autografo con il nome e il cognome scritti per esteso, ben leggibile in biro nera: «Amelia Rosselli». Anche in questo caso il dattiloscritto preparatorio si presenta conforme alla forma definitiva. La poetessa continua, anche negli anni Ottanta, a mantenere il suo metodo di lavoro estremamente preciso, che prevedeva la distruzione di tutto il materiale non impiegato nella versione dell'opera destinata alla stampa.

## 5.2 Diario Ottuso: *uno scritto privato*

La prosa *Diario Ottuso* (1968) attraversa silentemente buona parte dell'esperienza letteraria di Amelia Rosselli. Le prime notizie sulla sua genesi le troviamo in una lettera in cui annuncia al fratello John di aver iniziato a scrivere un «romanzo»<sup>62</sup>; sarà pubblicata per la prima volta solo nel 1980 sulla «bella e piccola rivista romana "Braci" n. 7»<sup>63</sup> su invito dell'amico Gino Scartaghiande e stampata in volume solo dieci anni dopo. I motivi li spiega l'autrice stessa: «*Diario Ottuso* lo trattenni sino alla sua pubblicazione [...] come unico mio testo intimo e da me non ancora del tutto compreso»<sup>64</sup>. La connotazione di scritto privato è quanto più avvicina un'opera al concetto di scritto diaristico; al di là delle nomenclature, delle datazioni e dalla radiazione nel tempo della scrittura<sup>65</sup> *Diario Ottuso* (1968) è l'esempio di uno

<sup>60</sup> «Polipo divenne allora mostroso formicaio nero», A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 48.

<sup>61</sup> «Panico la prese e scivolò via dal voido mattatoio», *ivi*, p. 49.

<sup>62</sup> «Have been writing more than I thought I'd continuing doing: also the beginning of novel though nonchalantly». Lettera di Amelia Rosselli a fratello John del 20 ottobre 1968 citata in S. Giovannuzzi, *Notizie sui testi. Diario Ottuso*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1461.

<sup>63</sup> A. Rosselli, *Esperimenti Narrativi*, in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 54.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> «Il Diario radica il movimento della scrittura nel tempo, nell'umiltà del quotidiano che si iscrive in una data e che grazie a essa è preservato. Può essere che quel che viene scritto nel diario sia già insincero, che non ci sia già più scrupolo di verità, ma è comunque detto sotto la protezione dell'evento, pertiene alle faccende reali, agli avvenimenti, al commercio del mondo, a un presente attivo, a una durata forse nulla e insignificante ma almeno senza ritorno, lavoro di ciò che oltrepassa se stesso, è orientato al domani e vi va definitivamente». Cfr. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris 1955, (trad. it. di F. Ardenghi, *Lo spazio letterario*, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 22).



scritto in cui l'autrice vorrebbe fissare un evento avvenuto tempo prima e contemporaneamente ricostruirlo nella memoria per renderlo comprensibile a se stessa, più che a un pubblico di lettori<sup>66</sup>. Dall'iniziale progetto di un romanzo, si passa dunque alla redazione di un «testo intimo», contenente dettagli reali, privati e autobiografici, il che trattiene la poetessa dalla pubblicazione.

Frutto della scrittura avvenuta «in un cupo autunno-inverno dell'anima» nel 1968, *Diario Ottuso* si connoterà, infine, per Rosselli come l'inizio «di una autobiografia possibilmente pochissimo autobiografica»<sup>67</sup>. Affermando ciò l'autrice prende immediatamente le distanze dalle altre prose contenute nella raccolta omonima, poiché riconosce ad essa un diverso valore. Il testo non nasce, infatti, come un esercizio di scrittura, né come annotazioni sparse, bensì come uno scritto organico a carattere autobiografico. Nonostante il tono, soprattutto della prima parte, che l'autrice avverte simile a «una specie di mini-romanzo»<sup>68</sup>, Rosselli ammette di aver evitato l'autobiografismo applicando semplicemente dei tagli al testo, in modo da non rendere individuabili i personaggi reali citati<sup>69</sup>. Spiega che anche il titolo intende rifarsi alla narrazione di una «tardiva adolescenza»<sup>70</sup>, dunque l'intento iniziale è strettamente autobiografico, ma tale l'intenzione si trasformerà di fatto in un «sabotaggio delle forme autobiografiche»<sup>71</sup>, poiché la storia personale si scomporrà in un discorso che mette in campo elementi divergenti rispetto a quelli caratterizzanti il genere autobiografico: il testo, infatti, non ricostruisce una storia di memorie personali, piuttosto è composto da una serie di blocchi narrativi costituenti un flusso continuamente interrotto come da cortocircuiti, in cui le sequenze scivolano l'una nell'altra senza alcuna determinazione temporale.

Anche il soggetto non è costante: l'autrice fa oscillare continuamente la persona grammaticale dalla prima alla terza persona, e non solo nella

<sup>66</sup> Cfr. A. Rosselli, *Esperimenti Narrativi*, in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 54: «Diario Ottuso lo trattenni sino alla sua pubblicazione [...] come unico mio testo intimo e da me non ancora del tutto compreso».

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Cfr. *ibidem*: «Avendo evitato l'autobiografico, per quanto possibile sino allora in poesia, questo testo "povero" invece l'ammetteva, con qualche mio taglio, per non lasciare riconoscere ideali "maestri", ideale "fratello", e "ambiente culturale" romano».

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Cfr. A. Baldacci, *op. cit.*, pp. 123-124: «nel frammento di romanzo dal titolo *Diario Ottuso* ci troviamo di fronte a un vero e proprio sabotaggio delle forme biografiche. La storia dell'io nasce come un edificio senza fondamenta, come un discorso senza sbocchi, che non ricomponne le memorie di una vita. Già in *Nota* la Rosselli aveva introiettato nel percorso della prosa un movimento di ricerca che non porta a nessuna meta. In *Diario Ottuso* questa paradossale verità si radicalizza».

formulazione delle numerose domande presenti nel testo<sup>72</sup>, in modo da creare volutamente una confusione dell'identità tra voce narrante e autore, creando un effetto inedito e straniante<sup>73</sup>. Il risultato è un testo dalla «forma labirintica»<sup>74</sup> dettata dallo sforzo dell'autrice di ricostruire un possibile ordine senza dargli compimento. Rosselli insiste anche sul tono di *Diario Ottuso*: definisce lo stile in cui lo scrive «rozzo e semplice», «selvaggio», «un testo povero»<sup>75</sup>. Questa volta la prosa rivelatrice è uno spazio in cui possono emergere, esplicitamente e in modo meno rielaborato, anche le ferite di una vita segnata dal trauma.

La collocazione in volume di *Diario Ottuso* (1968) non è meramente cronologica, ma le due prose che lo precedono presentano una serie di rimandi tematici e formali che sembrano introdurlo: *Prime Prose Italiane* (1954) fu scritta poco dopo la scomparsa di Scotellaro, *Nota* (1967-1968) è un testo che per Rosselli vuole essere un espediente per riflettere sulla propria scrittura tanto da paragonarlo non ad altre prose, ma alla poesia definendolo: «difficile, interiore come la poesia»<sup>76</sup>, fino a condurre il lettore a *Diario Ottuso* (1968) che viene introdotto e citato nel finale della prosa che lo precede<sup>77</sup>.

*Diario Ottuso* è probabilmente l'esempio più interessante di una forma di scrittura «reale» come Rosselli l'aveva intesa in *Spazi Metrici*: «la prosa è la più reale di tutte le forme, e non pretende definire le forme»<sup>78</sup>. Non possiede, infatti, il carattere di denuncia, il carico di disperazione di *Storia di una malattia*, ma probabilmente nasce come un diario realistico, intimo, utile a riflettere in prima persona su uno spaccato di esistenza che ha provocato una cesura nella propria biografia. Come Berardinelli scrive nella prefazione alla raccolta, la scrittura di Rosselli presenta «un continuum della prosa nei versi e l'energia d'urto [...] delle poesie dentro le prose»<sup>79</sup>, l'autrice scrive «in presa diretta, in tempo diretto, in una lingua privata, abbreviata, condensata, stenografica»<sup>80</sup>, quindi pur intendendo evitare la prosa poetica, tende

<sup>72</sup> «Perché non capire la vita da sola? Perché non forzare la vita a capirsi? Perché non ebbe modo di capire la vita? [...] perché sono partita? Perché mi hanno fatto partire? [...] perché si castrò da sola? Perché era sola e indesiderabile?», Cfr. A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., pp. 31-34.

<sup>73</sup> «L'uso della terza e della seconda persona è raro nell'autobiografia, ma impedisce di confondere i problemi grammaticali della persona con i problemi dell'identità». Cfr. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Edition du Seuil, Paris 1975, (trad. it. di F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 16).

<sup>74</sup> Cfr. A. Baldacci, *op. cit.*, p. 124.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> A. Rosselli, *Esperimenti Narrativi*, in Ead., *Diario Ottuso*, cit., p. 54.

<sup>77</sup> Cfr. *supra*, p. 51, n. 35.

<sup>78</sup> A. Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 67.

<sup>79</sup> A. Berardinelli, *Prefazione*, in A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 7.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

a riproporre lo stile e il ritmo dei propri versi «fatto di cesure, contrazioni, ricerca del lessico e di immagini suggestive»<sup>81</sup>.

### 5.3 Una prosa per capire la vita

Rifiutando la prosa poetica nel *Diario*, Rosselli invece l'ammette in un'intervista in cui rivela anche la genesi dell'opera:

l'unico lavoro narrativo non troppo arzigogolato sul piano poetico, che veramente mi lascia andare alla prosa poetica, una molto angolosa, l'altra molto armoniosa, è questo racconto che chiamo mini-romanzo che è il fare quello che non faccio di solito, cioè chiamare alla mente un episodio, cioè l'incontro mio con Rocco Scotellaro, la morte di Rocco Scotellaro ai trent'anni, il suo funerale e tutto quello che contorna quest'incontro, prima e dopo.<sup>82</sup>

È dunque un episodio biografico a dominare la narrazione, ovvero il rapporto della poetessa con Scotellaro, inteso come emblema di un incontro giovanile carico di speranze improvvisamente dissolte con la morte dell'amico, lasciando il passo a un lungo periodo di cure psichiatriche volte a superare l'ardente trauma della perdita. L'idea che *Diario Ottuso* nasca come scritto utile a una riflessione privata è avvalorata anche dall'*incipit* determinato da tre domande esistenziali: «Perché non capire la vita da sola? Perché non forzare la vita a capirsi? Perché non ebbe modo di capire la vita?»<sup>83</sup>.

Gli otto brevi capitoli che seguono, composti a loro volta da blocchi prosastici, si aprono con la necessità di riflettere sulla vita e sulla solitudine, condizione sulla quale sono concentrate le domande successive. La poetessa ha trentotto anni quando scrive *Diario Ottuso* e sente il desiderio di riflettere sulla propria esistenza, soprattutto sulla propria collocazione nel mondo anche rispetto all'esperienza dei suoi genitori, esempio inarrivabile di virtù<sup>84</sup>.

Il primo capitolo si chiude con una partenza, come in un racconto di formazione, in cui la l'allontanamento della protagonista segna l'avvio di una

<sup>81</sup> I. Cecchini, *La poesia e la prosa in Diario Ottuso di Amelia Rosselli*, in «Formavera», 5/12/2016, reperibile al link: [https://formavera.com/2016/12/05/irene-cecchini-la-poesia-e-la-prosa-in-diario-ottuso-di-amelia-rosselli/#\\_ftn8](https://formavera.com/2016/12/05/irene-cecchini-la-poesia-e-la-prosa-in-diario-ottuso-di-amelia-rosselli/#_ftn8), verificato in data 22/10/2025.

<sup>82</sup> A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 350.

<sup>83</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 31.

<sup>84</sup> «Ora non ho più cervello, né pensieri, ora debbo accasarmi maritarmi, fare il volere di Dio pensò [...] Ora farò vedere che sono cresciuta fino alla età che avevate voi quando mi avete messa al mondo! Non ho un mondo pronto per me e così parto per un mondo meno pronto per me che vorrà farmi soffrire severamente per le pene che non ricordo d'aver sofferto e per la mia presunzione: io ho sempre la vecchia colpa di non aver saputo essere nessuno...», *ivi*, pp. 30-31.

maturazione<sup>85</sup>. La partenza ricorda anche il punto cruciale di un altro scritto in prosa autobiografico rosselliano, *My Clothes to the Wind*, in cui la poetessa si allontana dal capezzale della madre ammalata, e che non vedrà mai più, alla volta dell'Italia. Qui si tratta della seconda partenza determinante nella formazione dell'autrice: quella dalla casa fiorentina della nonna alla volta di Roma.

Anche in *Diario Ottuso* la partenza rappresenta un inizio carico di aspettative: la speranza di un tempo e un luogo nuovo «dove avrebbe, finalmente, imparato a vivere»<sup>86</sup>. Rosselli sta raccontando il suo arrivo a Roma «città che da prima le sembrò triste e inutile»<sup>87</sup> in cui non fa che lavorare «fino a stancarsi troppo» e «obbedire alle intenzioni degli altri»<sup>88</sup>, lasciando le poche energie rimaste per coltivare le «sue intenzioni». È in questo scenario contraddistinto da un'ombrosa stanchezza di «doveri presenti»<sup>89</sup> che s'innesca l'incontro con Scotellaro. È un incontro avvolto in una luce bianca che simboleggia l'avvenire, in cui i due giovani poeti sperimentano «una lezione d'amore», ma sentono incombere un destino funesto:

in una luce tutta bianca stinse l'avvenire: la sua sorella, lei stessa, s'incontrò in altra città cava e rotonda, con l'amico sfortunato ma gioioso. Picchiarono la testa sui tavoli, stravaganti fecero della baruffa un nuovo motivo per amarsi senza pensare di amare e non sapendo che essi erano coinvolti in una lezione d'amore. Fecero di se stessi dei grandi pugnali sacrificando all'infanzia e la felicità stonata in quell'ambiente, i due loro corpi senza importanza sinché le lentiggini coprendo i loro visi non ebbero il sopravvento sulle loro stonate facce d'amore giovanile sconosciuto a loro stessi. E non ebbero molto tempo di dimenticare le loro sprovviste disgrazie, che già si portavano in catene fissate a regola, ciascuno nel lido dove era già stato portato da precedenti catene, spezzandole con maggior cura ora che avevano trovato nell'altro una angoscia giovanile di sapersi difendere con amicizia fresca<sup>90</sup>.

L'incontro potrebbe evolvere felicemente, eppure, inconsapevolmente, i due giovani sono già vittime di «successive disgrazie»<sup>91</sup> e la vita sembra trascinare entrambi in situazioni non desiderate e dividerli:

<sup>85</sup> «La costante del viaggio, interiore o esteriore che esso sia» è componente che ritorna nel romanzo del divenire delle donne. Cfr. L. Fortini, *Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano*, in P. Bono, L. Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne*, Iacobelli, Pavia 2007, p. 54.

<sup>86</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 34.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>91</sup> «Cosa muove a sapere due freschi corpi e facce a ritroso che camminano nulla sapendo di successive disgrazie, se tutto ora sembra fresco e semplice e nessuna forza forte e rotonda nel mondo può seriamente turbarli?», *ibidem*.

ciascuno al suo posto, dimenticando di non avere scelto gioiosamente quel posto, dimenticando o non sapendo di catene perfette stagliate a loro gusto. Fecero brevi inchini per sapere dove si dirigeva il mondo coi suoi maestri furbastri che tagliavano artificiosamente nella loro roccia di diamante strade per loro non avvisati [...] Stabilirono senza volerlo una intesa, e poi ciascuno andò per la sua via.<sup>92</sup>

La luce, prima «bianca» e abbagliante, ora è «instabile», «crepuscolare». Una «oscura crisi» sembra dipanarsi. Emerge anche il rimpianto di non aver colto la possibilità di un legame sentimentale che uscisse da quello casto e fraterno: «più puro del filo il legame tra i due, fantastici sensi li legavano ad una prima giovinezza che era sembrata vera ma lenta tristezza e decadenza già s'insinuavano nel conteggiarli tra i morti»<sup>93</sup>. Queste righe in prosa ripropongono in altra forma alcuni versi del poemetto *La Libellula* in cui la figura di Scotellaro è presente in filigrana: «e l'una era una donna, l'altro non era un uomo. / E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo. / E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo/ e l'altra era donna! Le molli verdi foglie!»<sup>94</sup>. In entrambe le opere l'autrice utilizza la terza persona per parlare di sé; il tempo della narrazione è il presente, che oggettivizza e presentifica una storia avvenuta molti anni prima, emblema della memoria sempre viva dell'amico, con cui ella instaura un dialogo poetico, attuando un superamento della morte. L'epilogo è quello ineluttabile e drammatico della perdita: la morte improvvisa apre le porte al pentimento di non aver goduto appieno dell'incontro, realizzatosi in un «abbraccio fraterno»<sup>95</sup>. La scomparsa, però non segna la fine del loro dialogo, bensì l'inizio di un continuo e misterioso discorso:

il vuoto fu la morte stesa sconosciuta in una bara color legno – e scelta col gusto della pietà che hanno i becchini per anime insolitamente intatte. Ma nel morire l'amico aveva lasciato che si insinuasse che egli troppo intatto era, dalla frode comune, e dall'egoismo che spolverandosi aveva rialzato una testa fatta di lividi.

Morti parlarono per lungo tempo – impietriti.<sup>96</sup>

Il dialogo tra i due poeti continua; la morte non è un ostacolo, ma l'opportunità di seguire a costruire trame di versi e rimandi che resisteranno anche quando la vena poetica si sarà esaurita. Il ricordo dell'amico sarà

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> A. Rosselli, *La Libellula*, in Ead., *L'opera poetica*, p. 204, vv. 315-318.

<sup>95</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 39.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 39.

perpetuato nelle interviste, nei viaggi in Basilicata che la poetessa intraprenderà per incontrare gli amici di Scotellaro<sup>97</sup> e partecipare a iniziative in sua memoria.

#### 5.4 «Pensieri che più tardi alla sua morte avrebbero lei divorato»<sup>98</sup>: una duplice morte

In *Diario Ottuso* è interessante notare come la poetessa, narrando della scomparsa dell'amico, annoveri entrambi, e non solo lui, tra i morti<sup>99</sup>. La morte li colpirà, infatti, contemporaneamente, ma in modi diversi. Tutti e due vengono, nella narrazione, risucchiati in uno spazio vuoto. Per Scotellaro «il vuoto fu la morte stesa sconosciuta in una bara color legno»<sup>100</sup>, per Rosselli è una caduta nel «pozzo maligno», nel «cavo dell'ombelico della terra»<sup>101</sup>. Il *vuoto* per l'autrice sono la solitudine, determinata anche dalla «decadenza dei rapporti con gli altri»<sup>102</sup>, la volontà di annientamento e i successivi ricoveri. L'assenza dal mondo determinata dall'ospedalizzazione è comunque una morte, seppure provvisoria, costituita dalla perdita della propria identità. E ciò non solo perché la clinica psichiatrica determina, con le sue pratiche, la spersonalizzazione del degente, ma anche perché la poetessa nel periodo successivo alla morte di Scotellaro sente di non essere più se stessa, ma d'incarnare l'amico, di esserne la voce. In *Diario Ottuso* leggiamo: «Ma nessuno vero volto svelò il mondo che aveva cangiato colore per lei che non era più quella di prima, ma il suo amico fratello morto già prima»<sup>103</sup>. Amelia dalla morte dell'amico è trasformata: non è più quella di prima, è il suo amico defunto.

Oggi sappiamo, al di là della narrazione di *Diario Ottuso*, che la poetessa ebbe una reazione tragica e singolare alla scomparsa dell'amico. In una lettera al fratello John del gennaio 1954 riferisce: «Ho scritto ancora poesie in italiano [...] prose piuttosto deliranti: strane, e scritte sempre in uno stato di *trance* [...] ad occhi chiusi»<sup>104</sup>. È da questo momento che inizierà a scrivere

<sup>97</sup> Si veda in merito la lettera inviata da Amelia Rosselli al fratello John datata 17 gennaio 1956 conservata presso il Fondo Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia con la collocazione ROS-08-0013. La poetessa afferma di aver passato dieci giorni a Tricarico: «Beautiful vacation (ten days) at Tricarico, dancing to corna-muse».

<sup>98</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 37.

<sup>99</sup> «Lenta e tristezza e decadenza già s'insinuavano a conteggiarli tra i morti», *ivi*, p. 39.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Cfr. *ivi*, p. 31.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>104</sup> Lettera del 14 gennaio 1954 a John citata in S. De March, S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXX.

in italiano riabilitando la lingua paterna accantonata da molti anni, e darà a tale reazione una spiegazione, molto personale e misteriosa, in un'intervista rilasciata nel 1987:

quando è morto, qualcosa è successo e dopo i funerali mi sono chiusa in casa per quindici giorni e ho cominciato a scrivere in italiano: non ho mai capito perché, ma forse lo so anche: era morto. Nel mito del migliore amico c'è qualcosa di vero; se ti muore il migliore amico, – non l'amante o fratello vero –, qualcosa viene sconvolto.<sup>105</sup>

Presta dunque la sua penna alla voce dell'amico defunto: «Per mesi dopo la sua morte ho sofferto, scrivevo molto e mi sembrava fosse lui a parlare per me»<sup>106</sup>. Questi sono, probabilmente, i giorni in cui scrive *Cantilena*. (*Poesie per Rocco Scotellaro*)<sup>107</sup> che sarà pubblicata integralmente in *Primi Scritti*<sup>108</sup> solo nel 1980. La produzione poetica di Rosselli in lingua italiana nasce in questo momento drammatico, da un lutto che la porterà a sostituire la lingua materna con quella paterna, abbandonata dopo la morte del padre, e riabilitata dopo un'altra importante perdita. Dal trauma per la morte di Scotellaro non si originerà solo la scelta della scrittura in una lingua diversa, ma soprattutto la nascita della voce poetica di Amelia Rosselli: prima di allora non abbiamo, infatti, notizia alcuna di suoi scritti in versi. È la poetessa stessa a confermarlo: in un'intervista raccolta da Anna Angrisani nel 1975 afferma: «Ho incominciato a scrivere versi dopo la sua morte»<sup>109</sup>.

L'amico è sempre presente nella sua vita, come tutti i cari defunti: i morti le parlano e tutti, con le loro voci e la loro presenza, entreranno nella narrazione della prosa in lingua francese *Sanatorio 1954*, concepita durante la sua lunga degenza in Svizzera.

La morte di Scotellaro ha carattere d'impossibilità per l'amica che nel pensiero lo incontra e lo ascolta «per meglio capire l'orrore»<sup>110</sup>; sostiene la sua scomparsa abbia qualcosa di «contraffatto, di non vero affatto, di non credibile e di non possibile realmente, salvo che nella mente di

<sup>105</sup> S. Perrella, *Per fuggire agli addii*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 96.

<sup>106</sup> C. Fischer, *La pretesa della verità, È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 74.

<sup>107</sup> A. Rosselli, *Cantilena*. (*Poesie per Rocco Scotellaro*), in Ead., *Primi Scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano 1980.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> A. Angrisani, *Amelia e Rocco*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 5.

<sup>110</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 37.

amici»<sup>111</sup>. Non abbandona mai l'amico e la sua voce: lo fa entrare nelle sue notti insonni<sup>112</sup>, nel suo cuore e nella sua mente che diventa «uno spirito fantastico»<sup>113</sup>.

### 5.5 La frammentazione come cifra del testo

Complice la frammentazione della personalità, prende corpo anche l'oscillazione del soggetto narrativo dalla terza alla prima persona, che inizia con l'*incipit* del VI capitolo di *Diario Ottuso*: «io vissi allora in uno stato di stupore eguagliabile soltanto alla tanto temuta malafede degli arricchiti»<sup>114</sup>. La voce del soggetto si scinde, diventa altalenante fra la terza persona del narratore e la prima persona utilizzata spesso nel discorso diretto, dando origine a un disorientamento pronominale e una serie di meccanismi di «mascheramento»<sup>115</sup>. Oltre al soggetto anche il tempo della narrazione oscilla attraverso un procedere e retrocedere continuo; si ripiega seguendo il flusso del pensiero, riparte da un aggancio sonoro<sup>116</sup> oppure attraverso l'anadiplosi, che riprende alcune parole nella frase precedente per creare suggestioni o ripetizioni nella frase successiva, talvolta modificando anche il soggetto<sup>117</sup>, ciò crea una sorta di narrazione per blocchi, i brevi paragrafi in cui si suddivide la prosa non sono lontani dalle strofe di un componimento poetico<sup>118</sup> o dalla concezione spaziale della poesia esplicita in *Spazi Metrici*: criteri simili vengono applicati, adattandoli, alla prosa.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>112</sup> «Io me ne ero accorta tranquillamente dopo molte notti sveglia e astratta, che egli volasse tranquillamente più dei nuvoli e dell'aurora rosa di grandi campi all'alba», *ivi*, p. 42.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>115</sup> «Mediante l'utilizzo di varie apposizioni che sfaccettano il soggetto, la Rosselli ricerca una tendenza all'oggettivazione che avviene proprio con una riduzione dell'io». Cfr. I. Cecchini, *La poesia e la prosa in Diario Ottuso di Amelia Rosselli*, art. cit.

<sup>116</sup> «Ma nessuno vero volto svelò il mondo che aveva cangiato colore», A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 43.

<sup>117</sup> Per chiarezza citiamo alcuni esempi. A un paragrafo che termina con «io me ne ero accorta» segue il successivo che si apre con «essa si era accorta»; oppure a «[...] spiegare il significato del mondo!» segue «nessun vero volto svelò il mondo», o ancora a «traffiggere la realtà e riportarla alla dolce aerea concezione del mondo che era la morte dell'amico» segue l'apertura del paragrafo successivo con «perché nel suo morire v'era stato qualcosa di contraffatto».

<sup>118</sup> «Anche quanto c'è in queste prose di descrittivo e di narrativo è altrettanto presente nelle raccolte di poesia, da *Variazioni belliche* (1964) a *Documento* (1976). Al posto del verso tipograficamente visibile, qui abbiamo la frase libera. Al posto della strofa, i blocchi dei paragrafi». Cfr. A. Berardinelli, *Prefazione*, in A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 7.



5.6 «S'offerse di tentare di farla impazzire»<sup>119</sup>: l'ombra della malattia e della clinica

In *Diario Ottuso* il tema della malattia è presente, talvolta in modo schermato, in più punti. Malattia è quella dell'amico perduto, definita «lunga e mortale» e colpevolmente incompresa<sup>120</sup>, quanto quella psichica dell'autrice che si realizza in una distorsione completa della realtà. Il dolore, con la morte dell'amico, diventa una morsa che rinnova l'antica sofferenza causata dai lutti familiari diventando ciò che teme potrebbe condurla alla pazzia. Rosselli scrive: «il maestro del giro di vite s'attanagliò al fuoco spento dell'improvviso vuoto dolore della figlia: s'offerse di tentare di farla impazzire»<sup>121</sup>.

Non sappiamo chi sia o cosa voglia significare l'immagine del «maestro di vite»<sup>122</sup>, ma potrebbe trattarsi anche di un'originale rappresentazione del destino doloroso, della sofferenza, che la poetessa comunica con uno dei suoi abili *calembour* per cui «s'offerse», può leggersi come «sofferse».

Da questo passaggio in poi la narrazione si sposta a tratti in luoghi chiusi, simili a prigioni in cui «fetidi piani s'annidarono tra le sbarre»<sup>123</sup>, forse evocati dall'esperienza dell'internamento; sicuramente si tratta di un luogo in cui la poetessa è costretta a fare i conti con la realtà e quindi con la perdita dell'amico. Qui deve «considerare la morte del fratello in ispirito come cosa insolubilmente fatta, finita, da dimenticarsi al più presto»<sup>124</sup>.

La clinica torna, probabilmente, anche in quel «luogo del tutto capriccioso»<sup>125</sup> in cui forse pensa di chiudere la sua esistenza, e ancora nel capitolo VIII in cui troviamo la descrizione di una tenuta circondata da «parchi vasti e densi e nulli»<sup>126</sup>, in cui vengono proposti «piccoli giochi nulli». La clinica è il luogo del nulla: in cui si finge di essere «pazienti nel nulla»<sup>127</sup>, un luogo in cui la personalità, i desideri, sono annullati.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>120</sup> «Non ho capito l'inatteso aspetto del mondo, coi suoi tetti contratti da una lunga malattia: non avevo capito che così grave, mortale fosse questa malattia, questo sonnecchiare continuo dietro alle tende impolverate», *ivi*, p. 41.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>122</sup> Un'ipotesi porterebbe a Ernst Bernhard con cui Rosselli seguiva un'analisi in quegli anni e che consigliò il ricovero presso la clinica diretta da Binswanger in Svizzera.

<sup>123</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 43.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>127</sup> «Meglio il male, la brusca tragica verità e conseguente decisione, che non questo ballare continuo tra estatica brevissima gioia, e duro a domandarsi sotterraneo inesplicabile dolore. Anzi il male degli altri a volte risplendeva nettissimo, e le cause erano chiare: ma ambedue in fondo del suo animo erano perdonabili in quanto non intenzionali, in quanto confusi, disperati», *ivi*, p. 49.

Esiste a questo punto del *Diario Ottuso* l'enigma di un «fratello di carne» che si contrappone al «fratello in ispirito» riconosciuto in Scotellaro<sup>128</sup>. Giovannuzzi ipotizza che il «fratello in carne» possa essere identificato con Mario Tobino o Carlo Levi<sup>129</sup>, in quanto furono entrambi legati alla poetessa e quindi, forse, simbolo di un'evoluzione sentimentale dell'autrice rispetto al rapporto casto vissuto con Scotellaro. Un'ulteriore ipotesi è che si tratti del vero fratello di Amelia, John Rosselli: ovvero colui che, da quanto deduciamo dalla corrispondenza, si occuperà del suo ricovero nella clinica svizzera e la seguirà in tutta la sua vicenda sia sanitaria che umana. È infatti la figura del «fratello in carne» che sembra convincere gli altri del disturbo mentale della «sorella in carne» che potrebbe, a causa della sua nevrosi, arrivare a minare la sua vita e quella d'altri: «la follia aveva colto l'intelletto della sorella in carne. E che nelle sue ossa s'annidava un pericoloso portarsi alla propria morte, o a quella altrui»<sup>130</sup>.

Rispetto alla produzione letteraria di Rosselli, sappiamo che agli eventi di *Diario Ottuso* possiamo far seguire quanto scritto in *Sanatorio 1954*, da cui si evince una propensione al suicidio confermata anche dalla corrispondenza. Dunque diverse concordanze confermerebbero le vicende narrate in *Diario Ottuso* e tali elementi aiutano a decifrarne le parti più oscure. La malattia psichica è, infine, evincibile nei comportamenti descritti dalla voce narrante: la perpetua insonnia<sup>131</sup>, il poco sonno nutrito d'incubi, la solitudine estrema<sup>132</sup> fino all'isolamento, l'altalenante condizione umorale oscillante tra l'euforia e la prostrazione, l'alito di morte che aleggia sinistra su tutta la prosa<sup>133</sup>.

### 5.7 Dall'autoanalisi al testo

La narrazione di *Diario Ottuso* è probabilmente dettata dalla volontà di ricostruire gli episodi e i pensieri che avrebbero prostrato la poetessa dopo la scomparsa dell'amico e condotta al suo primo lungo ricovero, costituendo una cesura insanabile nella sua vita. Il testo, proprio per la sua prima

<sup>128</sup> «I fatti non lasciano però dubbi che “il fratello in ispirito” [...] sia Scotellaro, mentre la casta – suo malgrado? – “sorella in ispirito” è la protagonista, Amelia Rosselli». Cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 113.

<sup>129</sup> «Potrebbe trattarsi di Carlo Levi o più probabilmente di Mario Tobino con cui la Rosselli intrattenne un'intensa relazione sentimentale negli anni in cui frequentava Rocco Scotellaro: entrambi sono molto più anziani di lei e figure paterne», *ibidem*.

<sup>130</sup> A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 44.

<sup>131</sup> «Questo suo non dormire (di cui la sofferenza li lasciava freddi in quanto infatti il loro calcolo non calcolava la sofferenza) era senza importanza», *ivi*, p. 45.

<sup>132</sup> «Decadenza improvvisa dei miei rapporti con gli altri, dovuti a buona causa a me sconosciuta», *ivi*, p. 46.

<sup>133</sup> «La morte era sempre nell'aria», *ivi*, p. 47.

natura di scritto privato, può essere stato originato dalla volontà di produrre una sorta di autoanalisi che solo anni dopo l'autrice ha deciso di dare alle stampe. Non sarebbe un caso isolato nella produzione di Rosselli questo passaggio dalla scrittura autoanalitica alla produzione letteraria. Chiara Carpita, infatti, ha ritrovato presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia alcuni documenti che testimoniano come l'analisi, soprattutto quella portata avanti con Ernst Bernhard, abbia avuto un'influenza sull'opera della poetessa. Si tratta di un'autoanalisi scritta su richiesta dello psicoanalista, come si evince dal titolo: *1953 per Bernhard*<sup>134</sup>. Da tale testo risulta che lo psicoanalista avesse intrapreso, oltre all'analisi dei sogni, la tecnica dell'immaginazione attiva<sup>135</sup>, invitando la poetessa a riportare, per iscritto o disegnando, le sue immaginazioni o fantasie. Dopo l'incontro con Bernhard, dunque, Rosselli inizia a esprimersi attraverso la scrittura e la pittura<sup>136</sup>. Lo si apprende dalla citata autoanalisi in cui scrive di aver portato a termine un lavoro di teoria strumentale, da tempo fermo, e di essere impegnata in un adattamento cosciente applicato non solo «in più rami artistici», ma anche pratici e quotidiani:

uno dei primi risultati della presa di coscienza di questo problema fu il portare a termine un lavoro di teoria strumentale da tempo fermo [...]. Lo stesso adattamento cosciente ad esigenze presenti non sempre individuali, ma collettive, di ambiente, fu seguito in rami non solamente artistici, di vita pratica: come per il vestirsi, per il comportamento in generale, maggiormente flessibile e controllato, eppure sempre discriminante.<sup>137</sup>

Il «lavoro di teoria strumentale» portato a termine è *La serie degli armonici*<sup>138</sup>, mentre «i rami artistici» citati sono riferibili probabilmente all'esercizio del disegno, praticato da Rosselli tra il 1952 e il 1953 di cui abbiamo ampia testimonianza presso il Fondo Rosselli del Centro Manoscritti di Pavia dove, nella cartella ROS-09-0001, sono custodite novantotto opere, tra

<sup>134</sup> A. Rosselli, *Tre inediti*, a cura di C. Carpita, in «Allegoria», XIX (2007), n. 55, pp. 135-145.

<sup>135</sup> Metodo della psicologia analitica basato sulla traduzione delle emozioni in immagini approntato da Gustav Jung ed esplicitato nell'opera autobiografica pubblicata postuma: C. G. Jung, *Das Rote Buch - Liber Novus*, edited and introduced by S. Shamdasani, W. W. Norton & Company, New York, 2009, (trad. it. di G. Schiavoni, M. Anna Massimello, G. Sorge, *Il Libro Rosso. Liber Novus*, a cura di S. Shamdasani, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

<sup>136</sup> Si veda in merito C. Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*, in «Allegoria», XIX, (2007), 55, pp. 146-179, p. 155.

<sup>137</sup> A. Rosselli, *Tre inediti*, a cura di C. Carpita, *art. cit.*, p. 137.

<sup>138</sup> Cfr. A. Rosselli, *La serie degli armonici*, in «Civiltà delle macchine», cit., poi parzialmente ripreso in Ead., *Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento*, in «Diapason», cit.

dipinti e disegni su carta, eseguite con tecniche miste<sup>139</sup>. Apprendiamo da alcune lettere di Amelia al fratello che alcune opere furono anche esposte in gallerie d'arte a Firenze, nel 1953, e a Roma nel 1962<sup>140</sup>.

La frammentarietà e la fusione tra sensazioni personali, eventi atemporali riscontrabili in *Diario Ottuso* potrebbero essere motivati più che dalla mera volontà di sperimentare nella prosa, da una necessità di scrivere per chiarire a se stessa, esprimendosi in un flusso di coscienza senza giudizi, tanto che la poetessa dichiara di essersi prefissa di «comprendere» a posteriori il testo e che solo successivamente abbia deciso di renderlo pubblico.

### 5.8 Il finale di *Diario Ottuso* come espressione di un'impossibilità

Il finale di *Diario Ottuso* è una *ring composition* in cui la poetessa sembra rispondere, eludendo la risposta, alle domande presenti nell'*incipit*<sup>141</sup>: se all'inizio si chiede come capire la vita, nel finale dichiara l'incomprensibilità e l'impossibilità di risposta alle stesse domande: «il non sapere, il non vedere, il non capire» che diventano la «dimensione vitale» della poetessa che si arrende all'inspiegabilità della vita stessa, spesso «un flusso maligno» che costringe a una fuga che precipita in uno «straziante disordine vegetale e animale» emblema di un indistricabile caos interiore. L'impossibilità intesa come dimensione vitale, è preceduta nel testo da una metafora suggestiva, ma che probabilmente è ispirata a un episodio realmente vissuto con cui sceglie di chiudere, significativamente, il *Diario*:

<sup>139</sup> «Dei disegni rosselliani sono pervenuti al Centro manoscritti dell'Università di Pavia 99 pezzi – presumibilmente la totalità – distribuiti in due fascicoli di 24 [...] e 75 pezzi, fra disegni a matita e carboncino (le tecniche prevalenti) e la tempera: tutti su carta, di diverso formato (quadrato o A4) e peso (dalla velina a una carta più consistente spesso usata per la tempera)». Cfr. S. Giovannuzzi, *15 disegni e acquerelli di Amelia Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dall'autrice*, cit., p. 128. Si precisa che le opere realmente conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, come indicato nella descrizione dell'unità archivistica, risultano essere novantotto, cfr. [https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV\\_CentroManoscritti/fonds/47393](https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47393), verificato in data 18/10/2025.

<sup>140</sup> «Some people asked me to have some of the painting done this winter shown in gallery at Florence: though they are of no importance whatsoever, except as novelty, change of creative conception in painting, the seem to please. Will send about 30 tiny examples». Cfr. Lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 9 marzo 1953 citata in S. Giovannuzzi, *15 disegni e acquerelli di Amelia Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dall'autrice*, cit., p. 127. Maggiori indicazioni esistono in merito all'esposizione delle opere a Roma: dalla corrispondenza con John Rosselli apprendiamo che furono esposte nella sede romana della galleria Il Numero fondata da Fiamma Vigo: «Also am contemporaneously having small show of the painting I used to do in 1952-53 in Galleria "Il Numero" at Rome», cfr. Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 18 maggio 1962, citata *ibidem*.

<sup>141</sup> «Perché non capire la vita da sola? Perché non forzare la vita a capirsi? Perché non ebbe modo di capire la vita?», A. Rosselli, *Diario Ottuso*, cit., p. 31.

le fosse si riempivano di lente lacrime arrugginite, e lei scendeva in quelle sporche piccole valli a tentare una uscita dalla collezione di rifiuti là ammucchiatisi, o sparsi lordamente per le sporche plaghe del fosso. Vagava, imbarazzata, con i piedi affondati nel fango bisognoso delle sue scarpe umidissime.<sup>142</sup>

L'immagine trasmette un senso di angoscioso sprofondamento in un abisso fangoso che ricorda l'immagine iniziale del pozzo, un isolamento che però non è immobile, anzi è determinato dalla volontà di cercare un'uscita dalla condizione di invischiata lordura in cui si trova. Vaga benché con i piedi affondati nel fango in cerca di un aggancio alla realtà. Questa scena ricorda un episodio che mi è stato riportato in più conversazioni con persone che conobbero Rosselli, tra cui l'attore Ulderico Pesce e Antonio Martino, uno degli amici tricaricesi di Rocco Scotellaro: il giorno successivo ai funerali del poeta lucano, Amelia fu soccorsa da alcuni contadini mentre vagava nelle campagne intorno a Ferrandina in evidente stato confusionale<sup>143</sup>. Era il 18 dicembre 1953, pare fosse un giorno freddo e molto piovoso. La poetessa si trattene ancora alcuni giorni a Tricarico, da cui ripartì il giorno di Capodanno del 1954. Non è dunque impossibile che la sequenza che chiude *Diario Ottuso* rappresenti l'ultimo ricordo, confuso tra le «lente lacrime arrugginite» dello smarrimento sperimentato dall'autrice nelle sconosciute valli lucane, fangose e inospitali in quel freddo dicembre 1953.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>143</sup> Cfr. anche U. Pesce, *Contadini del sud*, a cura di S. Sciandivasci, in «Nuovi Argomenti», (2016), n. 74, p. 117. «Amelia impazzì dopo la morte di Rocco, nel 1953: di qualunque tipo sia stata la loro relazione, essa ha profondamente segnato entrambi. Al suo funerale, in pieno inverno, lei arrivò febbricitante, perduta, con addosso vestiti estivi. La ritrovarono mentre vagava a Ferrandina, un piccolo paesino lucano: me lo raccontava don Rocco Mazzarone, grande amico di Scotellaro».



### III. STORIA DI UNA MALATTIA

#### 1. *Una prosa multiforme*

*Storia di una malattia* è uno degli scritti più dolorosi ed estremi di Amelia Rosselli. Un testo non incluso dalla critica nel canone delle opere fondamentali utili a conoscere l'autrice, ma che risulta, invece, di straordinaria importanza non solo nell'ambito specifico della rappresentazione letteraria della malattia mentale, ma anche nel panorama della produzione rosselliana.

*Storia di una malattia* presenta caratteristiche peculiari sia per l'argomento trattato, quanto per lo stile chiaro e dichiarativo, notoriamente differente dalla scrittura dell'autrice, spesso criptica. Se in altre opere la sintassi risulta frammentata e il soggetto varia assumendo su di sé voci e riferimenti diversi, qui l'io narrante è forte, stabile e fornisce fino alla fine una sorta di dettagliata dichiarazione. Nella drammatica cronaca ascrivibile alla sfera del reale, entrano però alcuni episodi che creano uno scioglimento su un piano di incoerenza che portano il lettore a interrogarsi sulla veridicità del contenuto. Questa sensazione è quasi avallata dall'autrice stessa che sul termine dello scritto afferma: «del resto anche lì i medici mostrarono di non credere alla mia versione realistica riguardo alla Cia, supponendola frutto di squilibrio»<sup>1</sup>. Il definire la propria versione «realistica» e non reale, soprattutto per un'autrice così zelante in merito alla lingua, riporta a dubbi in merito a una possibile, velata consapevolezza di irrealtà della propria versione. È proprio il collocarsi sul crinale tra denuncia, testimonianza e racconto realistico, che fa di *Storia di una malattia*

<sup>1</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 326

una prosa multiforme, non ascrivibile alla mera definizione di «dolorosa testimonianza»<sup>2</sup>, ma neanche classificabile come «esperimento narrativo» di radice psicanalitica junghiana<sup>3</sup>; *Storia di una malattia* è anche un testo di «asciutta, pragmatica, classica bellezza»<sup>4</sup> che possiede «una forte tenuta narrativa, scandisce con opportuni crescendo i tempi del pericolo e della fuga, della minaccia e della difesa»<sup>5</sup> coinvolgendo il lettore nella vorticosa *suspense* tipica di un racconto giallo con tratti da genere horror, pertanto presenta tutti gli elementi citati insieme, rendendolo un luminoso tassello dell'opera letteraria di Rosselli. Dal punto di vista contenutistico è un racconto estremamente dettagliato, scritto in prima persona e in ordine cronologico, dei disturbi dell'autrice espressi sottoforma di tremendi atti persecutori perpetrati ai suoi danni, e dei continui tentativi di sottrarsi a tali persecuzioni. Anche qui come per *Sanatorio 1954* e *Diario Ottuso*, l'autrice fa ricorso alla prosa per esprimere elementi reali e autobiografici<sup>6</sup> in linea con l'idea che fosse la forma più idonea ad affrontare il dato reale<sup>7</sup>. La prosa non ha bisogno, a differenza della poesia, di espedienti stilistici o manipolazioni linguistiche. *Storia di una malattia*, con la sua prosa scarna e accelerata, è l'esempio di una lingua concreta e significativamente priva di manierismi<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. A. Baldacci, *op.cit.*, p. 129: «Si tratta di una dolorosa testimonianza circa i disturbi e le voci che l'autrice a partire dal 1969 sentiva sempre più minacciose prendere il dominio della vita quotidiana».

<sup>3</sup> «Il racconto è strettamente legato alla pratica psicanalitica cui Rosselli si sottopose a lungo a Roma con lo psicanalista Bernard che la indusse ad approfondire i testi di Jung, le aprì i segreti dell'I Ching e della spiritualità orientale». Cfr. G. Palli Baroni, *La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia*, in «Trasparenze», (2003), n. 17-19, pp. 343-352, p. 243.

<sup>4</sup> Scrive di *Storia di una malattia* Emanuele Trevi: «Una breve prosa di cui non si può sottovalutare l'importanza, non fosse altro che per la sua asciutta, pragmatica, classica bellezza»; cfr. E. Trevi, *Sogni e favole*, cit., p. 91.

<sup>5</sup> G. Palli Baroni, *La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia*, art. cit., p. 343.

<sup>6</sup> «Stranamente lei affronta il problema della malattia nelle prose, e lo fa in maniera frontale, diretta, come a spiegarsela. Mentre la poesia è un sintomo, cioè fa parte degli effetti sintomatici della malattia, nelle prose c'è un'elaborazione cosciente, con un tentativo di distacco», S. Triulzi, *'Storia di una malattia'. Per una ricerca futura su Amelia Rosselli*, in «Diacritica», IX, (2019), n. 29, reperibile al link <https://diacritica.it/letture-critiche/storia-di-una-mia-malattia-per-una-ricerca-futura-su-amelia-rosselli.html>, verificato in data 18/10/2025.

<sup>7</sup> «La prosa, come scrive in *Le Chinois à Rome* vuol riflettere la realtà («miroiter la réalité»», G. Palli Baroni, *La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia*, art. cit., p. 344.

<sup>8</sup> Scrive in merito Stefano Giovannuzzi: «scrivere in prosa indica una sorta di grado zero, pari a una ridottissima elaborazione stilistica. [...] La poesia può comportare una manipolazione all'eccesso decisamente più alta rispetto alla prosa che risulta invece non mediata», S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 130.



## 2. «La malattia era la CIA»

*Storia di una malattia* esce nel numero di ottobre-dicembre 1977<sup>9</sup> della rivista *Nuovi Argomenti*. Un asterisco apposto in apice al titolo fa riferimento a una breve avvertenza riportata in una nota a piè pagina. Sono poche righe non firmate: «Pubblichiamo volentieri questo testo di Amelia Rosselli a testimonianza di una insolita esperienza esistenziale»<sup>10</sup>. Un'avvertenza che risulta alquanto scarna e in contrasto rispetto al tema incandescente e alla scrittura densa e particolareggiata del testo, quasi si celasse una sorta di presa di distanza dalla pubblicazione da quella che, al lettore, si presenta come una denuncia forte, una richiesta d'aiuto e che, probabilmente, tale voleva essere per l'autrice, stanca dei continui e vani sforzi per tentare di essere creduta<sup>11</sup> e sollevata dalla sua dolorosa condizione che per lei è quella di una perseguitata politica, mentre per i medici, e la maggior parte dei suoi interlocutori, è quello di una «schizofrenica»<sup>12</sup> tormentata «da idee persecutorie e da floride dispercezioni visive e acustiche»<sup>13</sup>.

Lo scritto, si dichiara fin dal titolo<sup>14</sup>, è l'amaro racconto di un'esperienza patologica, ma la questione è più complessa: quella che a una prima lettura potrebbe apparire come una semplice esternazione di sintomi paranoici e ossessivi o, come suggerito da Francesca Caputo «una curvatura finzionale»<sup>15</sup> di racconti orali più volte esplicitati, si rivela una rappresentazione della malattia attraverso la narrazione di una persecuzione politica in cui trovano collocazione e sviluppo i reali disturbi psichici accusati dall'autrice.

<sup>9</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in «Nuovi Argomenti», (1977), n. 56, pp. 185-193; poi in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., pp. 318-326.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>11</sup> Nell'ultima lettera che Rosselli invia a Pasolini, il 19 gennaio 1969, si evince chiaramente la richiesta di attenzione della poetessa che scrive in chiusura: «Ecco un italiano veramente sgangherato. – che m'importa? Né di me m'importa più, malgrado i gridi d'allarme, o di richiamo, è tutto veramente molto difficile benché abbastanza (credo) chiaro». Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Pasolini del 19 gennaio 1969, A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., p. 69.

<sup>12</sup> Cfr. A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 324: «Mi si classificò probabilmente come schizofrenica».

<sup>13</sup> R. Corsa, *Amelia Rosselli*, contributo pubblicato sul portale della Società Psicoanalitica Italiana, reperibile al link <https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cultura/amelia-rosselli/verificato> in data 18/10/2025.

<sup>14</sup> È interessante sollevare un'ulteriore questione legata al titolo di questo testo, che risulta essere l'unico nell'opera di Rosselli a riportare la parola «malattia». Dalle lettere a Pasolini emerge che la poetessa aveva annoverato tra i possibili titoli della raccolta *Variazioni belliche*, in via di pubblicazione per Garzanti, anche «Una malattia ignota», che verrà poi scartato perché reputato dalla poetessa «letterario». Cfr. A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., p. 11.

<sup>15</sup> Cfr. F. Caputo, *Appendice. Storia di una malattia*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 346.

Il tema della malattia patologia è centrale perché non è ascrivibile alla sfera psichica o fisica, come ci si aspetterebbe, bensì è identificabile con la CIA. Scrive Rosselli: «la malattia era la CIA, il suo corrosivo o punto d'attacco il SID o l'Ufficio Politico o ambedue. La cura fu lunga e costosa, e vi sono ricadute»<sup>16</sup>. Per Rosselli la patologia non è, dunque, causata dalle persecuzioni politiche ai suoi danni, ma «CIA» è l'appellativo stesso della sua malattia<sup>17</sup>. E come tale, la diagnosi chiaritasi nel 1975<sup>18</sup>, è effettuata da un medico che ha il coraggio di fare qualcosa che nessuno fino a quel momento aveva mai fatto, ovvero «accusare l'origine del male»<sup>19</sup>. Il verbo «accusare» qui è utilizzato in maniera propria, come a specificare che finalmente il medico, autorità oggettiva, riesce coraggiosamente a dare un nome, sebbene atipico, alla sua patologia<sup>20</sup>.

Anche le sevizie descritte vengono definite «torture CIA»<sup>21</sup> come i sintomi connotativi di una patologia, come indica il sostantivo «CIA» usato con funzione aggettivale in relazione a «torture». Le persecuzioni politiche riferite hanno l'invasività di una malattia: «la politica acquista carattere patogeno, viene percepita come un organismo vivente che entra nel corpo e lo colonizza»<sup>22</sup>.

Se la diagnosi è del 1975, le «noie» iniziano dal 1969. Attraverso una climax ascendente la poetessa afferma che il «male» si fa specifico nel 1971; «la malattia», eloquentemente espressa tra virgolette apicali, si fa «acuta» nel 1974, fino a peggiorare negli anni 1976-1977<sup>23</sup>. Con questo Rosselli traccia una precisa cronologia della patologia fino al 16 settembre 1977<sup>24</sup>, data riportata come conclusiva della redazione della prosa.

È interessante notare come la poetessa non accenni ai disturbi accusati in periodi precedenti al 1969, in cui pure sappiamo fu ricoverata diverse volte anche per periodi molto lunghi, tra i quali ricordiamo l'anno e mezzo trascorso

<sup>16</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia* in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

<sup>17</sup> «Si tratta di "una malattia" che si identifica con la vessazione politica e che si manifesta secondo un alternarsi di minacce, azioni violente». Cfr. G. Palli Baroni, *La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia*, art. cit., p. 345.

<sup>18</sup> Cfr. A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Il medico citato si deduce sia il neurologo Nardini: «Il neurologo Nardini allora perse la pazienza e accusò chiaramente la Cia, in via privata tramite interurbana», *ivi*, p. 322.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 325.

<sup>22</sup> [Traduzione a cura dell'autrice]. Cfr. F. Salaris Banegas, *Neurosis y defensa de la palabra en Storia di una malattia de Amelia Rosselli*, in «Zibaldone Estudios italianos», VIII, (2020), n.1-2, pp. 184-195, p. 189: «La política adquirir un carácter patógeno, se percibe como un organismo vivo que se introduce en el cuerpo y lo coloniza – el entumecimiento de los músculos son una metáfora de esto».

<sup>23</sup> Cfr. A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 325: «le "noie" duravano dal 1969, il male si fece specifico nel 1971, la "malattia" si fece acuta nel 1974 e peggiorarono le condizioni nel 1976-77. Poi vi fu un brusco calo della febbre».

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 326.

in Svizzera presso la clinica Bellevue e la degenza del 1957 in Inghilterra, al Netherne Hospital, resasi necessaria dopo un periodo di importanti allucinazioni o, ancora, i vari ricoveri in cliniche per malattie nervose e ospedali dei primi anni Sessanta. La poetessa sembra voler fornire con questo scritto, il punto di partenza di un altro disturbo, diverso rispetto a quelli sperimentati in precedenza, come se la nevrosi successiva al 1969 dipendesse da cause altre, ovvero dalle persecuzioni politiche di cui si sentiva vittima. Pertanto la CIA è identificata come la malattia stessa: è l'origine prima «del male», è ciò da cui «partono certi attacchi»<sup>25</sup>. «Gli attacchi» sono inizialmente avvelenamenti di cibi o sigarette<sup>26</sup>, infamie raccontate sul suo conto, informazioni private recepite dalla CIA tramite presunti informatori, intercettazioni telefoniche<sup>27</sup>, appostamenti in ambienti esterni che gradualmente si spostano tra le mura domestiche<sup>28</sup> tanto da costringerla nel 1971 ad affittare il suo appartamento di Trastevere per trasferirsi in un quartiere più «appartato»<sup>29</sup>. Anche nella nuova abitazione, però non si sentirà al sicuro, anzi è proprio nella nuova casa che, scrive, «veramente cominciarono le noie»<sup>30</sup>.

Gabriella Palli Baroni ha notato come in *Storia di una malattia* sia proprio l'ambiente domestico il luogo in cui si manifestano maggiormente le minacce: «è la casa, anzi sono le case, in cui trasloca, in cui si nasconde per

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>26</sup> «Agli inizi si trattava di poca roba: qualche cappuccino servitomi drogato ai bar di Trastevere, ma ripetitivamente. Girava voce che qualche cameriere era informatore e si vedeva che il caffè era drogato oltre che farti battere i denti al ritorno a casa, serviva per fare “parlare”, chiacchierare o esplodere. Dai tabaccaia metà delle sigarette erano drogate». Cfr. *ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr. *ibidem*: «Intanto i telefoni saltavano, le conversazioni telefoniche erano ascoltate e si udivano addirittura reazioni psicologiche di divertimento o minaccia, nel sottofondo senza brusio di telefoni controllati a nastro».

<sup>28</sup> Personaggi che ricoprono una certa importanza in qualità di spie in *Storia di una malattia* sono i portieri degli stabili abitati da Rosselli, sia quello di via Lungotevere Sanzio, che di quello in via delle Mura Aureliane dove si trasferirà: il primo è protagonista di «stranezze» che la poetessa non sa se ricondurre ad «accordi con la polizia o di tipo politico o del tutto privati», cfr. A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317; il secondo si renderà addirittura complice di torture elettromagnetiche ai suoi danni: «Nel frattempo solite noie dal nuovo portiere e vicino di casa che pare volesse comprare l'appartamentino mio accanto al suo e essendo di destra non esitava a spargere voci di ogni tipo sul mio conto, a codesto fine. Ma questi mi parvero mali minori. Una notte mi svegliai soffocando, e sentii come la stanza piena di onde elettromagnetiche e me con le gambe addormentate e formicolanti. Forse un aumento di corrente durante il programma televisivo della sera prima, e un accumularsi d'onde nella stanza chiusa sospettai invece che qualcuno fosse andato nella cabina dello stabile a rialzare la corrente. Solo il portiere ed operai Enel avevano autorizzazione ad entrarvi», *ivi*, p. 318.

<sup>29</sup> La poetessa lascia il suo appartamento in via Lungotevere Sanzio e si trasferisce in via delle Mura Aureliane: «Dovetti traslocare, affittando la casa e passando a quartiere e appartamento più appartati ed economici. Questo nel 1971». Cfr. *Ivi*, p. 317.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

sottrarsi ai tormenti, alle paure, il luogo in cui si materializza il pericolo e in cui non è possibile alcuna difesa se non chiusura e silenzio: una stanza chiusa, una casa buia»<sup>31</sup>. L'ambiente familiare e sicuro della casa, rappresentazione della propria intimità e tranquillità, diventa qui, al contrario, un'oscura e cieca trappola. Solo una settimana dopo il trasloco la poetessa avverte di essere «auscultata, cioè ascoltata»<sup>32</sup> e ode in casa «strani rimbombi» di cui però non parla a nessuno, perché teme di «passare per matta»<sup>33</sup>. Chiede aiuto a qualche amico fidato che l'asseconda nelle sue stranezze e l'aiuta a trasportare in giardino il televisore, da cui ella teme possano spiarla<sup>34</sup>. In questo passaggio viene messo in evidenza come lo spazio privato venga progressivamente invaso da indeterminate presenze oscure: se prima era coinvolta solo la «audibilità» [sic] delle azioni quotidiane, poi lo diventa anche la «visibilità»<sup>35</sup>, ovvero se prima avvertiva di essere ascoltata, poi sente di essere anche spiata attraverso apparecchiature con tecnologie non meglio specificate. Rosselli denuncia il crescendo di invasività nel quotidiano che andrà a coinvolgere via via tutti i sensi fino ad arrivare a uno scontro vero e proprio in cui subisce fisicamente soprusi da nemici mai palesatisi concretamente e da cui, pertanto, nessuno potrà difenderla. Oltre alla minaccia tra le mura domestiche, voci infamanti sul suo conto vengono diffuse nel nuovo quartiere, dal portiere dello stabile in cui abita o da «poliziotti che non mostravano tessera e perciò potevano essere fascisti»<sup>36</sup>.

È interessante notare come le infamie denunciate non siano legate ad atti, come racconti disonorevoli, ma siano espresse attraverso secche categorie. Scrive Rosselli: «nel frattempo venivano sparse voci diffamanti sul mio conto, riguardo al mio essere» schizofrenica», «estremista», «idiota», «encefalitica» (sono leggermente spastica), «drogata» e sessualmente «deviata» o maniaca»<sup>37</sup>. Sono definizioni appartenenti a diversi campi semantici che vanno dal patologico,

<sup>31</sup> Cfr. G. Palli Baroni, *La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia*, art. cit., p. 345.

<sup>32</sup> «Dopo circa una settimana di beato silenzio in un appartamento sul cortile interno, cominciai a notare che venivo "auscultata", cioè ascoltata. Nell'area in casa, vi erano strani rimbombi e come delle cose lontane conversazioni. Finsi di niente, e mi misi in ascolto (anch'io). Troppo pericoloso parlarne a qualcuno rischiavo di passare per matta». Cfr. A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead. *Una scrittura plurale*, cit., pp. 317-318.

<sup>33</sup> È probabilmente la prima volta negli scritti della Rosselli in cui si legge chiaramente il timore di poter essere considerata una persona con disturbi psichici.

<sup>34</sup> «Spostammo addirittura l'apparecchio televisivo in giardino, sotto tela gommata, ne caso che udibilità, e quel che oramai si chiariva essere addirittura "visibilità", dipendessero da antenna e scatola», A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., pp. 317-318.

<sup>35</sup> In corsivo nel testo.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 318.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

al politico, al sessuale, ma che rientrano nell'idea di un'alterazione psichica. Ricordano quasi le categorie sommarie e comportamentali con le quali venivano etichettate, nelle cartelle cliniche, le donne internate in manicomio<sup>38</sup>.

Esiste in *Storia di una malattia* una componente che ci indica che l'autrice è in parte consapevole di una possibile alterazione del suo stato, mentre ci narra di violenze e spionaggi perpetrati ai suoi danni a fini politici. Il criminale tra reale e irreale diventa sempre più scivoloso via via che si procede nella lettura del testo.

### 3. «Si credeva in questa maniera di rendermi incapace»<sup>39</sup>: cronaca di un annientamento e l'eco dell'elettroshock

La narrazione è un crescendo di angosciosi soprusi: la poetessa sostiene di non essere solo spiata e ascoltata, ma anche torturata attraverso «onde elettromagnetiche»<sup>40</sup> o avvelenamento di cibi<sup>41</sup> e vestiti. Si passa dunque da interferenze a distanza, che implicano il linguaggio e la vista, a episodi che coinvolgono il piano propriamente fisico: un vortice di fatti inquietanti come «vari incidenti con macchine chiaramente d'origine fascista»<sup>42</sup> e cadute provocate da sinistri in motorino con conseguenti traumi cranici<sup>43</sup>. Anche gli spostamenti sono condizionati: inizia a usare, infatti, il motorino nella speranza di evitare, attraverso la variazione della velocità, le onde magnetiche<sup>44</sup>. Tutta la vita di Rosselli è condizionata dall'invasività dei nemici, anche la sua vita sessuale che viene annullata nella perenne ansia di essere spiata tra le mura domestiche<sup>45</sup>.

<sup>38</sup> Si veda almeno in merito: V. Fiorino, *Matti indemoniate e vagabondi. Pratiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 129-178; A. Valeriano, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017.

<sup>39</sup> Cfr. A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 320.

<sup>40</sup> «Nel frattempo venivano sparse voci diffamanti sul mio conto, riguardo al mio essere «schizofrenica», «estremista», «idiota», «encefalitica» (sono leggermente spastica), «drogata» e sessualmente «deviata» o maniaca», *ivi*, p. 318.

«Una notte mi svegliai soffocando, e sentii come la stanza piena di onde elettromagnetiche e me con le gambe addormentate e formicolanti. Forse un aumento di corrente durante il programma televisivo della sera prima, e un accumularsi d'onde nella stanza chiusa sospettai invece che qualcuno fosse andato nella cabina dello stabile a rialzare la corrente. Solo il portiere ed operai Enel avevano autorizzazione ad entrarvi», *ibidem*.

<sup>41</sup> «Intanto ricominciava lo scherzo delle sostanze drogate, o peggio, d'acidi quali la varechina, nelle zuppe di pasta e ceci, nel vermuth [sic] al bar, perfino negli spaghetti», *ibidem*.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 319.

<sup>43</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, p. 323.

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, p. 318.

Tra le righe più impressionanti vi sono quelle dedicate alla descrizione delle torture. Vere e proprie sevizie fisiche praticate con scariche elettriche che le vengono somministrate a distanza. Scrive Rosselli: «venivano usati mezzi suppongo elettromagnetici per rendere tesissimi i muscoli, con conseguente ipertensione anche di pensiero: ne seguiva un mio parlottio continuo, difficilmente controllabile; con parziali scoppi di rabbia. La stanchezza era continua ma incomprensibile»<sup>46</sup>; «notavo rialzarsi e abbassarsi a punta la cima del cranio, la calotta a volte molto dolorosamente»<sup>47</sup>, e ancora: «i fili elettrici normalmente in uso in case private sprigionavano anch'essi un eccesso di corrente tale da ridurre le gambe a colorazione bluastro e bianca»<sup>48</sup>. Le descrizioni minuziose del suo stato di disagio e il sospetto che fosse proprio la corrente il mezzo di controllo e di tortura, evocano immediatamente i numerosi elettroshock subiti dalla poetessa. Sono questi i passaggi del testo che presentano diversi punti in comune con le trascrizioni restituiteci da Carlo Pariani delle conversazioni con Dino Campana ricoverato presso il manicomio di Castel Pulci<sup>49</sup>. Andrea Cortellessa avvicina gli scritti dei due poeti nel suo saggio *Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo*<sup>50</sup>, indicando il rapporto di «elezione» che esite indubbiamente tra Rosselli e Campana. Tra i libri della poetessa conservati a Viterbo non esiste *Vita non romanizzata di Dino Campana*<sup>51</sup>, ma sappiamo che Rosselli aveva letto e sottolineato la *Nota al testo* presente nelle pagine finali del volume in suo possesso dei *Canti Orfici e altre poesie* del 1952<sup>52</sup> in cui il curatore Enrico Falqui menzionava alcuni stralci da Pariani<sup>53</sup>. In ogni caso la somiglianza tra i due testi è innegabile: le onde elettromagnetiche descritte da Campana sono estremamente simili anche nell'origine. Se per Rosselli vengono dalle «torture CIA», per

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 323.

<sup>49</sup> «Io non vivo. Vivo in uno stato di suggestione continua, sono ipnotico in alto grado, sono tutto pieno di correnti magnetiche [...] sono elettrico, sono Edison. [...] Agenti speciali si occupano della coordinazione di elementi svariati. [...] Abbiamo la vita elettrica per suggestione. [...] Sono stato investito dalle onde elettromagnetiche durante la guerra, sono stato mezzo distrutto. Nel 1916 venne Marconi a Genova. Io ero sui monti e facevo poesie. Attrassi l'attenzione della polizia marconiana e mi ruppe la testa. Mi investì con una forte scarica elettrica [...]. Quando intervenne l'America me lo dissero subito. Wilson mi mandò una scarica fortissima [...]. Mi ruppe la testa. Degli agenti speciali mi davano molta tortura». Cfr. C. Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit., pp. 34-39.

<sup>50</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo*, in Id., *La fisica del senso...*, cit., pp. 317-339. In particolare, pp. 332-333.

<sup>51</sup> C. Pariani, *Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, op. cit.

<sup>52</sup> Cfr. il volume appartenuto ad Amelia Rosselli e conservato nell'omonimo Fondo presso il Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Toscana, D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1952, FAR 146, pp. 33-34.

<sup>53</sup> Cfr. *supra*, p. 39.

Dino Campana sono imputabili alla «polizia marconiana». In entrambi i casi si avverte l'ansia di una persecuzione perpetrata attraverso il medesimo mezzo di coercizione e ciò stimola a domandarsi se tali suggestioni non siano ispirate dall'esperienza traumatica dell'elettroshock che entrambi i poeti sperimentarono.

#### 4. *Le voci*

Il sottofondo costante della vicenda descritta da Rosselli è quello di tremende voci che sente in casa e che inizialmente pensa possano essere «una forma di protezione»<sup>54</sup> nei suoi confronti. Invece le voci si moltiplicano nel tempo: nel 1973 a quelle iniziali maschili si uniscono ulteriori voci femminili che si esprimono in americano. La poetessa afferma d'istaurare un dialogo e di ottenere come riposta: «non siamo qui per farti piacere»<sup>55</sup>. Le voci, dunque, la tormentano notte e giorno ripetendo soprattutto la parola «*good*» ora in tono ora ironico, ora minaccioso impedendole ogni «forma di pensiero continuato»<sup>56</sup> e quindi anche di scrivere e lavorare. Le voci aumentano ancora: diventano sei o sette e possono addirittura leggerle nel pensiero. Alle voci inglesi si mischiano alcune che parlano in italiano che talvolta la minacciano con toni dittatoriali: «si udì tra gli americani menzionare l'uso del *radar* sulla testa, e tra molte minacce in stile mafioso (in un italiano di stile fascistico)»<sup>57</sup>.

È commovente la forza d'animo con cui Rosselli si oppone all'offuscamento della mente e alla confusione provocata dalle voci. Fa appello a tutta la sua forza per imporsi: se le voci le impediscono di esprimersi e pensare una frase, lei esprime ad «alta voce» le proprie opinioni politiche<sup>58</sup>, impara addirittura a parlottare tra i denti e tenta di «scindere il pensiero e forzare la volontà»<sup>59</sup>.

Le voci diventano sempre più aggressive e ciniche nei suoi confronti; nell'estate del 1975 la inseguono fino a Malta e successivamente in Calabria, dove si trova in vacanza. Tenta ancora di dialogare con esse, ma quando la minacciano di morte capisce di doversi rivolgere alla polizia: sorge quindi

<sup>54</sup> «Pensavo addirittura si trattasse di una forma di protezione, dati i tempi e a causa del mio cognome Rosselli», A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 319.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>59</sup> *Ibidem*.



denuncia e contemporaneamente si rivolge allo psicanalista Emilio Servadio<sup>60</sup> che le promette l'invio di un rapporto sulla sua condizione alla magistratura di Genova<sup>61</sup>.

## 5. Una lunga richiesta d'aiuto

*Storia di una malattia* è la cronaca di una spasmodica quanto vana, richiesta d'aiuto che la poetessa porge alla polizia, agli psicologi, all'Interpol, alla Questura, all'Ufficio Stranieri, alle ambasciate, a senatori, ad avvocati, addirittura al Presidente della Repubblica Leone<sup>62</sup>. Rosselli si dibatte in cerca di ascolto redigendo un numero notevole di denunce, rapporti e memoriali a cui si aggiunge anche il testo stesso redatto in una sorta di *mise en abyme*, facendone una denuncia che raccoglie la storia di tutte le altre denunce. Dopo un breve periodo di tregua dalle torture, che ella attribuisce all'intervento di Umberto Terracini<sup>63</sup> e della segreteria di Sandro Pertini, la poetessa lascia Roma.

Nel 1976 vende la casa trasteverina e parte per l'Inghilterra dove decide di stabilirsi sperando di essere meno infastidita dalla CIA in quanto cittadina britannica<sup>64</sup>. Invece nulla cambia<sup>65</sup>. Decide allora di rivolgersi a un medico generico prima, poi a un neurologo, infine all'ospedale nazionale da cui esce con una diagnosi di schizofrenia<sup>66</sup>. Anche in Inghilterra chiede aiuto alle istituzioni: si rivolge al Cid, allo *Home Office* e al *Foreign Office*,

<sup>60</sup> Emilio Servadio (1904-1995) è stato uno dei fondatori della psicanalisi italiana. Si laureò in giurisprudenza con una tesi di medicina legale sull'ipnotismo e la suggestione sottolineando l'interpretazione psicoanalitica del rapporto fra ipnotista e ipnotizzato. Da allora approfondì la psicoanalisi e la parapsicologia svolgendo un'attività pionieristica in questi settori, allora poco conosciuti in Italia. Discepolo del triestino Edoardo Weiss, collaborò al suo progetto di divulgazione della psicoanalisi e della teoria freudiana. Nel 1937 fondò con altri studiosi la Società Italiana di Metapsichica che nel 1955, muterà il nome in Società Italiana di Parapsicologia. Nel 1962 si costituirono due gruppi a Roma presieduti da Servadio (Centro psicoanalitico di Roma) e da Nicola Perrotti (Centro di psicoanalisi romano) e un terzo a Milano gestito da Cesare Musatti, che si occupavano autonomamente della preparazione degli allievi della Società Psicoanalitica Italiana di cui Servadio fu presidente dal 1963 al 1969. Amelia Rosselli si rivolse a lui per la prima volta nel 1965, dopo la morte di Ernst Bernhard.

<sup>61</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 321.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>63</sup> Umberto Terracini (1895-1983) ebreo e antifascista, firmatario della Costituzione italiana, fu tra i fondatori del Partito Comunista Italiano. Nel 1976 ricopriva il ruolo di Senatore della Repubblica.

<sup>64</sup> Amelia Rosselli per tutta la vita anelò alla cittadinanza italiana, soprattutto per esercitare il diritto di voto, però non riuscì ad ottenerla.

<sup>65</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 324.

<sup>66</sup> Cfr. *ibidem*.



sempre invano. È esausta, e come avviene in altri momenti della sua vita, in cui sente il suicidio approssimarsi<sup>67</sup> chiede di essere ricoverata:

chiesi il ricovero in ospedale, minacciando in caso contrario il suicidio. [...] venne suggerito il trattamento elettroshock, così com'era d'uso per quasi tutti gli altri pazienti in corsia. In Inghilterra, essendo questa cura facoltativa, il paziente è libero di rifiutarla. Così feci, e anzi mi dimisi di mia volontà dall'ospedale.<sup>68</sup>

Il rifiuto dell'internamento e delle terapie, però, non dura molto; teme di non riuscire a trattenersi oltre dal suicidio, ne è ossessionata; quindi, chiede nuovamente di essere ricoverata in ospedale e accetta, questa volta, di sottoporsi all'elettroshock<sup>69</sup>, che, ci tiene a sottolineare, in Inghilterra (a differenza dell'Italia) «veniva adoperato con cautela senza abusi sia in numero che in metodo»<sup>70</sup>.

In *Storia di una malattia* i ricoveri, le terapie e le dimissioni riferiti sono tutti volontari e avvengono quando l'autrice si sente «troppo esausta»<sup>71</sup> oppure necessita di assistenza nelle attività quotidiane che per lei si rivelano faticose: «con mio grande sollievo non dovevo provvedere alla cucina, almeno, e i cibi erano buoni e il trattamento infermieristico ottimo»<sup>72</sup>. Rosselli resta tre mesi nell'ospedale psichiatrico londinese, poi, appurato che la CIA aveva diminuito «l'intensità sia vocale sia elettromagnetica delle torture»<sup>73</sup>, si rivolge a «un ospedale diurno di assistenza sociale» sperando possa servirle da «copertura temporanea»<sup>74</sup> dalle torture dei nemici, ma anche auspicando di essere ascoltata e aiutata nella sua lotta dai medici, invece, scrive Rosselli «anche lì i medici mostrarono di non credere alla mia versione realistica riguardante la Cia, supponendola frutto di squilibrio»<sup>75</sup>. Il piano dei medici è dunque esclusivamente patologico, non contempla alcuna implicazione politica. Il termine «realistica» sembra mettere in crisi tutta la veridicità del racconto, come se un dubbio s'istillasse per un istante nell'autrice, anche

<sup>67</sup> «Del resto i trattamenti avevano come scopo principale, non riuscendone altri, quello dell'incidente casuale o del suicidio inspiegabile», *ivi*, p. 325.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> «Ne vennero fatti cinque o sei, le mie condizioni di scoraggiamento e stanchezza non cambiarono; dopo il secondo elettroshock cominciarono nuovi dolori alle tempie e al retro della testa, che da allora non sono diminuiti e che sono probabilmente attribuibili a spostamenti delle vertebre», *ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> «Verso il dicembre 1976 veramente troppo esausta anche psicologicamente oltre che fisicamente (la Cia "pressurizzava" anche il cuore, portandolo quasi a collassi) chiesi il ricovero in ospedale minacciando in caso contrario il suicidio», *ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

perché la situazione delle vocalità e delle torture sembra alleggerirsi, salvo poi ripresentarsi una volta tornata in Italia.

## 6. *Un testo dalla doppia origine: patologica e politica*

In *Storia di una malattia* emerge immediatamente non solo la volontà di controllo da parte dei persecutori, ma anche la volontà di annientamento della vittima. Immediata è la correlazione con il destino di Carlo e Nello Rosselli. L'antico trauma si ripresenta nel tempo e prende il sopravvento soprattutto quando la poetessa prende atto, alla fine degli anni Sessanta<sup>76</sup> – gli anni di piombo, delle manifestazioni, a cui sottolinea di non partecipare<sup>77</sup> – della propria delusione davanti a un Paese in cui il fascismo ha lasciato ancora molti irrisolti<sup>78</sup>. Scrive Sebastiano Triulzi:

da bambina Amelia Rosselli ha percepito perfettamente il problema del padre e dello zio spiati, inseguiti, avvisati e sempre in pericolo, silenziosamente o apertamente minacciati, continuamente terrorizzati fino al loro assassinio. Le intuizioni e la percezione di una minaccia che è stata reale s'incarnano in Amelia Rosselli come un trauma che è altrettanto reale per milioni di persone a quel tempo; pensiamo a cosa è stata la Cia negli anni Settanta, e ancora prima il maccartismo per il mondo culturale americano o pensiamo alla schedatura e al sistema di controllo del Kgb sovietico, pensiamo al ruolo del Sid in Italia, alle stragi di stato ecc. [...] [Amelia Rosselli] ha assunto su di sé un trauma di un'intera epoca: la sua non è una malattia psichica irrelata, avulsa dal contesto storico, ma sembra vivere in modo traumatico quello che stava succedendo in mezzo mondo. Questo si è stigmatizzato in termini di epifania del mito, del mito del padre e dello zio.<sup>79</sup>

Garrera e Triulzi nel loro libro *Amelia Rosselli. I lustrascarpe* sostengono che la malattia mentale della poetessa non sia un fatto privato, ma la naturale eredità di una fanciulla orfana di un padre martire della Patria e tormentata

<sup>76</sup> Ricordiamo che proprio il 12 dicembre 1969 avvenne la strage di Piazza Fontana, considerato l'inizio delle seguenti stragi di matrice neofascista.

<sup>77</sup> «Io non partecipavo alle manifestazioni violente (allora si trattava soltanto di lancio di sassi), ma ne "osservavo" qualcuna», A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 326.

<sup>78</sup> I riferimenti al fascismo sono più di uno in *Storia di una malattia*. Scrive Rosselli: «I tabaccaia si spaventavano se entravo in bottega, temendo bombe fasciste alle mie spalle», *ivi*, p. 318. «Si trattava a volte, pare, di poliziotti che non mostravano tessera e perciò, supponevo, potevano essere fascisti», *ibidem*. «Seguirono incidenti vari con macchine chiaramente d'origine fascista. Ebbi diverse cadute dal motorino, con traumi cranici relativi. La casa era precedentemente stata messa sottosopra in cerca di droghe, che ovviamente non ho mai comprato né consumato di mia volontà», *ivi*, p. 319.

<sup>79</sup> Cfr. S. Triulzi, 'Storia di una malattia'. Per una ricerca futura su Amelia Rosselli, *art. cit.*

dalle ansie legate al presente in cui vive: «la malattia di Amelia Rosselli non è soltanto un trauma infantile, ma un trauma perenne che ha un suo fondamento cognitivo derivato dalla visione della sostanziale non risoluzione sociale e politica dei mali della storia italiana»<sup>80</sup>. In questa ottica *Storia di una malattia* è quindi anche un'opera in qualche modo allegorica, non un testo utile a esplicitare la propria privata sofferenza, ma «una vera e propria denuncia della malattia come stimmate della Storia»<sup>81</sup>. Uno scritto dalla genesi patologica e politica, rappresentativo di un dramma umano in cui le ossessioni sono reali e tangibili perché originate dai traumi di un passato che si rende presente poiché l'autrice sente di poterne essere ancora vittima. La malattia è quindi strettamente connessa con l'impossibilità, esternata anche ne *La Libellula*, di non riuscire ad accommiatarsi dai suoi «santi padri»<sup>82</sup> che continuano a ricordarle, in un eterno monito, la loro triste fine.

## 7. «I pesanti conti medici»<sup>83</sup> e gli spazi ospedalieri

In *Storia di una malattia* l'autrice accenna ai «pesanti conti medici»<sup>84</sup> che non riesce a far pagare dal suo «avvocato di fiducia» che «trattiene ogni suo soldo»<sup>85</sup>, aggiungendo alle vessazioni ulteriori preoccupazioni di carattere economico. Cita nel testo anche i nomi dei medici a cui si rivolge, come ad esempio il neuropsichiatra Marcello Nardini<sup>86</sup> dell'Università di Siena, che le comunica la diagnosi di morbo di Parkinson<sup>87</sup> confermando la sanità mentale<sup>88</sup>, mentre contemporaneamente si sottopone a «molte vi-

<sup>80</sup> G. Garrera, G. Triulzi, *Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, Aras edizioni, Fano 2022, p. 33.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>82</sup> Cfr. A. Rosselli, *La Libellula*, in Ead., *L'opera poetica*, p. 195, v. 1.

<sup>83</sup> A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una storia plurale*, cit., p. 318

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Marcello Nardini, scomparso nel febbraio 2019, fu a lungo docente di Psichiatria all'Università di Siena e successivamente all'Università di Bari. È stato presidente della Società Italiana di Psichiatria. Peculiare era il suo approccio olistico alla malattia. Stabili un ottimo rapporto con la poetessa.

<sup>87</sup> «S'era chiarita una diagnosi in sospeso da moltissimi anni, riguardo al mio stato di salute generale. il neuropsichiatra Marcello Nardini dell'università di Roma aveva consegnato certificato di completa sanità mentale, e poi diagnosi di lesione a sistema extrapiramidale (curandomi perciò di morbo di Parkinson tramite pillole antispastiche). Cosa di cui chiunque "ascoltasse" e "vedesse" in casa mia o fuori era perfettamente al corrente sin dal 1971. Ogni due o tre mesi o vedevo il medico a Siena per cambio di medicinali, o dietro suo suggerimento mi tenevo in contatto tramite interurbana ricevendo per posta le nuove ricette», A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 319.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

site dall'ortopedico di Roma» per risolvere «una parte della spasticità e del dolore osseo-muscolare»<sup>89</sup>. «Morbo di Parkinson» sarà sempre il nome che Rosselli accetterà per curare i suoi disturbi.

L'intera produzione letteraria rosselliana, la corrispondenza conservata, lo scarno racconto del suo rapporto con i medici lasciano trasparire l'esistenza di un costante processo di rimozione della malattia psichica che invece in *Storia di una malattia* si fa velatamente evidente sottoforma di una fobia primaria, che porta a identificare come "malattia" i danni attribuiti a una persecuzione politica. Rosselli risulta sempre impegnata nelle proprie cure, richiede costantemente diagnosi, cerca strenuamente aiuto per risolvere i disturbi di cui soffre, pur rinnegando, almeno in apparenza, la malattia mentale.

In *Storia di una malattia* è citato esplicitamente anche il cognome dello psicologo Enzo Lezzi<sup>90</sup>, allievo di Bernhard da cui la poetessa afferma di aver subito in clinica, a Roma, terapie errate e metodi di ricovero discutibili, al limite del rapimento, anche in questo caso con finalità politiche<sup>91</sup>. Ancora Rosselli indica tra i medici a cui si rivolge a Londra il «notissimo neurologo prof Dally»<sup>92</sup>: si tratta probabilmente dello psichiatra Peter John Dally<sup>93</sup> che all'epoca lavorava come consulente psichiatra senior all'ospedale di Westminster. L'intera vita di Rosselli è costellata da ricoveri, consulti e cure mediche effettuati in diversi Paesi: Svizzera<sup>94</sup>, Italia, Inghilterra. Molti furono gli psichiatri, gli psicologi, gli analisti che la curarono con diversi approcci, oltre ad amici a cui chiede consigli, tra i quali lo psicanalista Mario Trevi<sup>95</sup>.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Si tratta probabilmente dello psicologo Enzo Lezzi, tra i fondatori del Centro Italiano di Psicologia Analitica, allievo di Bernhard.

<sup>91</sup> «Alla Questura sentii commenti di un paio di poliziotti riguardanti "il giardino di Lezzi", che sarebbe stata la mia casa dove ovviamente ero vista anche nuda. Il nome di Lezzi è quello di un neuropsichiatra di una clinica privata romana che nel passato aveva fatto grandi pasticci con un vero e proprio "rapimento" politico in autoambulanza, e una cura di sonno sbagliatissima imposta illegalmente che allora provocò stato di coma meningitico», A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 321.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 325.

<sup>93</sup> Nato nel 1923 e morto nel 2005, Peter John Dally fu un luminare nell'ambito della cura delle malattie mentali e un pioniere nel trattamento dell'anoressia nervosa. Cfr. G. Russel, "Peter John Dally", in *Psychiatric Bulletin*, XXX, (2006), 5, pp. 197-198, reperibile al link: <https://www.cambridge.org/core/journals/psychiatric-bulletin/article/peter-johndally/EC5340B9D4441080688F50E2746FA8F3>, verificato in data 18/10/2025.

<sup>94</sup> Presso la clinica Bellevue, come si evince dalle lettere conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Rosselli fu seguita oltre che da Binswanger, dal dottor Heinrich Karl Fierz, luminare nell'ambito della psichiatria junghiana che aveva condotto numerosi studi sulla shockterapia.

<sup>95</sup> Mario Trevi, psicanalista junghiano, fu amico di Amelia Rosselli e frequentò spesso la sua casa, come ricorda anche il figlio, Emanuele Trevi, nel suo già citato romanzo *Sogni e favole*. Mario Trevi fu con Enzo Lezzi, Vittoria Braccialarghe, Francesco Montanari, Mario Moreno, Mirella Vallini, tra i fondatori del Centro Italiano di Psicologia Analitica a Roma.

La storia della ricerca di una cura è anche la storia di una serie di tentativi ed errori per sfuggire al male. Rivolgersi a un medico o a un'analista significa voler trovare le ragioni profonde del proprio malessere, cercare gli strumenti giusti per interpretarlo, e Rosselli tenta di farlo per tutta la vita.

Colpisce come in un testo come *Storia della malattia*, in cui si fa menzione esplicita delle consulenze mediche e dei ricoveri ospedalieri, non ci sia mai una descrizione del tempo trascorso in ospedale psichiatrico. Rosselli non ci restituisce mai una testimonianza dettagliata dei ricoveri, ma solo brevi accenni perlopiù dedicati alle terapie o al rapporto con esse. Lo spazio ospedaliero sembra, nelle opere di Rosselli, uno spazio vuoto: non riscontriamo mai la presenza di altri degenti, mai un riferimento al personale. Rosselli è completamente concentrata su di sé e sul proprio dolore.

Eppure lo spazio è fondamentale nella produzione rosselliana anche a livello teorico: la poetessa rende noto già nel saggio *Spazi metrici*<sup>96</sup> quanto sia lo spazio a plasmare il verso nella sua mente prima ancora che sulla pagina bianca. Nell'introduzione a *Spazi metrici*, infatti, afferma: «come se il versificare potesse equivalere al sentire e pensare uno spazio visivo-emozionale attorno, quasi pensassi in forme approssimativamente cubiche, il sentire seguendo la vista in senso anche energetico<sup>97</sup>». Lo spazio di Rosselli è dunque soprattutto uno spazio mentale, un'immersione nella propria interiorità, nella propria cella di dolore personale. «Il rapporto con la realtà esterna è annullato da una condizione umana e poetica che tutto riconduce alle visioni della mente e alle profondità del proprio essere, da cui dipende l'esistenza del mondo»<sup>98</sup>; pertanto anche nella degenza non esiste alcuna compagnia, né sollievo, né un contatto umano degno di nota: la solitudine dell'autrice è la grande protagonista di *Storia di una malattia* che è, nella sua totalità, una rappresentazione della malattia mentale di Rosselli: un denso affresco delle ossessioni, dei malesseri, delle fobie che i suoi traumi hanno generato.

## 8. *Ancora una ring composition*

*Storia di una malattia* si chiude su un ritorno che appare fiducioso, eppure torna a essere turbato, attribuendo al testo un'ideale composizione ad anello. La poetessa, infatti, mentre è assistita da un centro diurno londinese matura

<sup>96</sup> A. Rosselli, *Spazi metrici*, in appendice a Ead., *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964, pp. 181-186; ora in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, cit., pp. 63-67.

<sup>97</sup> A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 60.

<sup>98</sup> G. Palli Baroni, *La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia*, art. cit., p. 347.

l'idea di tornare in Italia, dove acquisterà quella che sarà la sua ultima casa, la mansarda di via del Corallo in cui scriverà nei primi mesi di permanenza *Storia di una malattia*. A questo periodo appartiene anche una lettera inedita che la poetessa invia al fratello John il 30 luglio 1977<sup>99</sup>.

La poetessa scrive dalla casa dell'amico poeta Elio Pecora, sita in via dei Lucchesi a Roma, in cui è ospite in attesa di trovare un alloggio definitivo. Annuncia di aver finalmente trovato una casa idonea a pochi passi da Piazza Navona. La descrive come una "soffitta" non molto grande, né costosa, ma «simply charming». Aggiunge, poi, di essere stata a Sabaudia, in una villa presso quella di Moravia, di aver visto i film di Bertolucci, e di essere stata invitata a Capri, ma la parte più sentita della lettera è tutta nel *post scriptum* in cui riporta la notizia del suicidio di uno scrittore di cui, nonostante le intense ricerche effettuate, non è stato possibile risalire all'identità:

A good friend of mine (writer of Russian-French origin living in Rome) has recently suicided and I was a little shaken up by that specially as I'd discussed his problem with him for two hours on end, in part trying to help him (he'd announced the suicide rather lucially) about 10 days previously. A rather drastic state of anxiety of mine suddenly dissolved at this news, and has simply not returned. It had been lasting for several month yet in London and Rome: next time I'll just have to consider it foreboding! This friend was rather a brilliant novelist and poet in French and Italian and look as if I'll have to take care of his papers and publications, as most of his friends were instead painters. Drastic experience...<sup>100</sup>

Nella stessa missiva si legge un'aggiunta successiva a penna con inchiostro blu, in coda e nel margine superiore del verso della terza carta: qui Rosselli scrive al fratello delle persecuzioni politiche di cui si sente vittima: «Am having no more political problems and trouble: it looks as if they're cleaned things up. Extremists will give trouble again in autumn and that keeps the police busier now»<sup>101</sup>.

È il 1977, i disturbi tornano a manifestarsi, ma lei ha fiducia nell'intervento della presidenza della Camera a cui ha inoltrato l'ennesimo rapporto<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> Lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 30 luglio 1977 conservata presso il Fondo Rosselli dell'Università di Pavia con collocazione ROS-08-0036. Manoscritta su foglio bianco con penna tipo biro con inchiostro di colore verde.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> «Il mio ritorno a Roma era abbastanza fiducioso. Purtroppo in agosto sono riprese le solite vocalità CIA, cioè è ripresa la visibilità e la udibilità, il commentario e tutto. Si tratta dell'identico gruppo di prima, meno sicuro del suo avvenire. Sono perfino ricominciati i "trattamenti" elettromagnetici essi potrebbero prevedere che aumentino in intensità. Ho nel giro di 10 giorni inoltrato rapporto riassuntivo alla presidenza della Camera e sono in attesa di notizie». Cfr. A. Rosselli, *Storia di una malattia*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 326.

Tornano anche le ossessioni suicide, le persecuzioni e le voci, torna quell'attacco che Rosselli avverte, ben prima che nel corpo, nel pensiero e nel linguaggio che le sono impossibilitati: le voci pretendono di sopprimerla nell'espressione scritta, verbale e addirittura nel pensiero. Un annullamento che sente continuare anche all'esterno di sé, quando le viene negata la credibilità da parte di istituzioni e medici.

*Storia di una malattia* affonda la sua probabile genesi nella volontà della poetessa di scrivere per rendere concreto quanto realmente percepisce, ma che le circostanze annullano semplicemente non dandole credibilità e decretando con questo il suo annullamento. Il suo ultimo, ostinato rifugio è dunque la parola scritta utile all'affermazione e alla rivendicazione del proprio io in contrasto con la volontà di annientamento che le si presenta<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> «*Storia di una malattia*, con su costante reafirmación del yo que narra, debe entenderse como la respuesta al robo de voz, a la despersonalización del sujeto y al desgaste de la palabra que aún no se pronunció. En las incontables denuncias que Amelia ingresa en diferentes instituciones debe leerse una afrenta al valor comercial del verbo, principal oponente de la poesía». Cfr. F. Salaris Banegas, *Neurosis y defensa de la palabra en "Storia di una malattia" de Amelia Rosselli*, art. cit., p. 192.





#### IV. LETTERE DALLA CLINICA

##### IL RICOVERO DI AMELIA ROSSELLI AL SANATORIUM BELLEVUE RICOSTRUITO ATTRAVERSO LE LETTERE INEDITE AL FRATELLO JOHN CONSERVATE AL CENTRO MANOSCRITTI DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA

Il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, fondato nel 1969 da Maria Corti, custodisce il maggiore fondo di documenti di Amelia Rosselli, donati in parte direttamente dall'autrice e in parte dal fratello John dopo la sua scomparsa. Oltre alle carte preparatorie delle opere d'invenzione, avantesti, copie di articoli e saggi, fotografie e opere grafiche, vi è conservata la corrispondenza intrattenuta dalla poetessa con esponenti del mondo editoriale e culturale, ma soprattutto con amici e familiari, quest'ultima costituita soprattutto dalle lettere inviate negli anni al fratello maggiore. Fu proprio John Rosselli, nel 1988, a donare il primo nucleo del ricco epistolario familiare costituito dalle lettere inviate dal 1949 al 1980. Due anni dopo, nel 1990, Amelia Rosselli cedette al Centro Manoscritti tre cartelle con materiali preparatori relativi alle opere pubblicate *Documento*, *Appunti sparsi e persi*, *Impromptu*, *Sleep* e il glossario esplicativo pubblicato in appendice a *Variazioni belliche*. Meno di due settimane dopo la morte della sorella, avvenuta nel febbraio 1996, John Rosselli donò *in toto* le carte rinvenute nella casa di via del Corallo<sup>1</sup>. L'epistolario familiare fu ulteriormente integrato grazie ad altre piccole donazioni pervenute al Fondo nel 2000 e nel 2004. Un patrimonio importante che copre un lasso di tempo che va dal 1937 al 1996 e che Corti descrive così:

una quarantina di cartelle con manoscritti e dattiloscritti ritoccati aggiuntisi alle tre che già il Fondo possedeva insieme al vasto materiale dei Rosselli [...] i dipinti su carta, a forti colori con varie tecniche pittoriche, di natura prevalentemente astratta che riempiono un voluminosi faldone; oppure gli studi su *Carte segrete* di

<sup>1</sup> Cfr. M. Corti, *Ombre dal Fondo*, Einaudi, Torino 1997, p. 97.

Scipione [...] le due grosse cartelle con gli esiti e lunghe ricerche in ambito musicale [...]. In una delle tre cartelle che già si possedevano nel Fondo, donate da lei in persona [...] alternate alle liriche di *Sleep* ci sono le traduzioni dattiloscritte di Emmanuela Tandello, alle quali la Rosselli con grande pertinenza e anche genialità ha portato numerosissimi ritocchi a matita che testimoniano i processi interni al suo lavoro poetico.<sup>2</sup>

Nell'intero complesso archivistico della corrispondenza rosselliana, grande rilievo ricoprono le lettere inviate dalla poetessa al fratello John, in gran parte ancora inedite. Consultare tale epistolario, che percorre l'esistenza di Rosselli dagli anni giovanili fino alla fine della sua vita, significa avere accesso non solo a contenuti afferenti alla sua sfera privata e familiare, ma anche a informazioni relative alla sua produzione letteraria e alla relativa evoluzione stilistica e poetica. Tali epistole forniscono informazioni rilevanti sulla datazione e sulla redazione delle opere, chiariscono aspetti dei rapporti con gli editori, riflessioni ed elementi relativi al panorama culturale del periodo. Grazie alla continuità temporale e ai contenuti dettagliati, le lettere a John risultano un osservatorio privilegiato sulla figura di Amelia Rosselli e ciò fu immaginato con lungimiranza dal destinatario che ha raccolto per decenni, e infine donato, la corrispondenza familiare.

Le cartelle contengono prevalentemente le lettere della poetessa, ma vi si conservano anche comunicazioni di terzi e alcune copie di lettere inviate da John ad altri destinatari.

Le lettere di Amelia sono redatte molto spesso a mano, con penne tipo biro con inchiostro di più colori (nero, blu, ma anche verde o rosa) o a matita, alcune sono dattiloscritte. La lingua utilizzata è prevalentemente l'inglese, con inserti in lingua italiana e francese, restituendo uno spaccato dell'autentico "lessico familiare" dei fratelli Rosselli, cresciuti notoriamente con una formazione trilingue.

In tutte le lettere a John, la poetessa si firma «Melina» ovvero con il nomignolo affettuoso utilizzato originariamente in famiglia<sup>3</sup>. Il fratello risulta sempre molto attento alle esigenze della sorella minore, benché vivessero in due nazioni differenti: è John a occuparsi della comunicazione con i medici durante i ricoveri, a supportare anche economicamente le cure, a occuparsi del ricovero del 1954 nel celebre Sanatorio Bellevue e sarà ancora John a organizzare il trasferimento di Amelia, nel 1957, da una clinica romana al

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 98-99.

<sup>3</sup> Ognuno dei tre figli di Carlo Rosselli e Marion Cave aveva un nomignolo: John era detto Mirtillino, Amelia e Andrea erano detti rispettivamente Melina e Aghi.

Netherne Hospital, rinomato ospedale pubblico inglese, specializzato nel trattamento della schizofrenia.

Le lettere a John lasciano emergere che il ricovero presso il sanatorio Bellevue, protrattosi dall'estate del 1954 al novembre 1955, rappresenta un periodo sicuramente difficile ma anche ricco di attività intellettuale per la poetessa che, anche tra le mura della clinica, non rinuncerà alla passione per la letteratura e la ricerca. Se l'opera *Sanatorio 1954* viene molto probabilmente concepita in clinica, dalla corrispondenza apprendiamo che qui viene approntata l'opera *Diario in tre lingue* e la scrittura di alcuni componimenti in versi. La poetessa, infatti, dà notizia al fratello, nelle lettere, di alcune poesie scritte in lingua inglese e francese, di cui due ci sono pervenute<sup>4</sup> mentre altre sono annunciate, ma non sono state conservate<sup>5</sup>.

Tra i volumi appartenuti alla poetessa sono presenti diversi libri citati nella corrispondenza con il fratello; alcuni sono stati, con tutta probabilità, spediti da John ad Amelia proprio durante la permanenza al Sanatorium Bellevue, e poi rimasti in suo possesso per tutta la vita<sup>6</sup>; tra questi ve ne sono alcuni appartenenti alla biblioteca di John: lo deduciamo dalla sua firma autografa apposta sul foglio di guardia dei volumi<sup>7</sup>.

Attraverso la corrispondenza con John è stato possibile ricostruire anche la vita svolta da Rosselli in Sanatorio, assistita soprattutto dal dottor Heinrich Karl Fierz, specialista in schizofrenia: la poetessa racconta come trascorre le proprie giornate, lascia trasparire una straordinaria tenacia nel continuare a coltivare i propri interessi e portare avanti le ricerche in campo sia letterario che musicale<sup>8</sup> benché si trovasse in una condizione di isolamento, in cui la stanchezza per le terapie e la solitudine fossero evidenti. Le sue giornate sono costellate soprattutto di letture: legge moltissimo

<sup>4</sup> In particolare ci è giunta la lettera del 1° ottobre 1955 in cui sono riportati due brevi componimenti poetici, uno in francese e uno in inglese. La lettera è pubblicata in appendice in S. Sermini, «*E se paesani / zoppicanti sono questi versi*». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., pp. 213-214.

<sup>5</sup> Cfr. *infra*, pp. 102-103.

<sup>6</sup> Si veda, ad esempio, il volume conservato presso il Fondo Amelia Rosselli della Biblioteca dell'Università della Tuscia, J. Austen, *Persuasion*, Oxford University press, London-New York-Toronto 1954, reperibile alla collocazione FAR 1041: sul frontespizio in matita leggiamo: «M. Rosselli '55 from John mid-april '55».

<sup>7</sup> Si veda, ad esempio, il volume conservato presso il Fondo Amelia Rosselli della Biblioteca dell'Università della Tuscia A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Mercure de France, Paris 1932, reperibile alla collocazione 1942, FAR 2396: sul foglio di guardia si trovano la firma autografa di John Rosselli e la data 1932 scritte con penna biro blu.

<sup>8</sup> Nella lettera a John del 5 luglio 1954 scrive di aver ideato «una invenzione che fonda musica e scrittura e renda possibile farlo su una macchina da scrivere». Cfr. S. De March, S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXXII.

attingendo sia alla biblioteca a disposizione dei pazienti, sia chiedendo libri al fratello o agli amici affinché le fossero spediti. Durante il ricovero chiederà le siano recapitati riviste e libri: classici della letteratura italiana o inglese, ma anche testi contemporanei che andranno a costituire di fatto una parte importante della formazione letteraria di Rosselli. Nelle missive sono riportati diversi titoli: *Il Paradiso Perduto* di Milton, Boccaccio, Dante, i poeti francesi e la Bibbia sono solo alcuni dei volumi che la poetessa chiede, e poi ancora *Rhoda Fleming* di George Meredith, *Persuasion* ed *Emma* di Jane Austen, gli scritti di Anna Grigor'evna, moglie di Dostoevskij, *Prima che il gallo canti* di Cesare Pavese, Keats<sup>9</sup>, Petrarca, i *Canti* di Leopardi. Chiede inoltre di poter ricevere le poesie di Rocco Scotellaro, *La montagna incantata* di Thomas Mann, le poesie di Eliot, scritti di Leibniz e poesie cinesi tradotte.

Si sono analizzati i volumi conservati presso il fondo viterbese che, dalle lettere, sappiamo essere stati letti durante il periodo di ricovero. In questo modo è stato possibile ricostruire non solo le letture e gli interessi della poetessa, ma è stato possibile riscontrare anche postille, sottolineature e appunti manoscritti che descrivono il particolare il suo approccio allo studio, compiuto attraverso letture attente, meticolose, variegate, che rivelano una *curiositas* vivacissima che non l'abbandona neanche nei momenti più drammatici della sua vita. Lo studio delle lettere ci restituisce anche il metodo applicato da Ludwig Binswanger per la cura della malattia mentale, che comprendeva una combinazione di terapie farmacologiche ed elettroshock, ma anche una grande attenzione al paziente e alla sua espressione<sup>10</sup>. Dalle lettere a John sappiamo che Amelia, oltre a leggere e a scrivere, aveva la possibilità di suonare due strumenti, il violino e il pianoforte, fare delle passeggiate, lavorare a maglia, fare giardinaggio e, nell'ultima parte della degenza, compiere alcuni brevi viaggi organizzati appositamente per i pazienti della clinica. Interessante è anche che Rosselli scriva le sue lettere sia a mano, utilizzando delle penne biro, che a macchina. Questo significa che aveva accesso alle penne,

<sup>9</sup> A. Rosselli, Lettera a John Rosselli del 1° ottobre 1955, Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Cfr. *infra* pp. 103, 104, 105.

<sup>10</sup> Di qualche decennio precedente, ma assolutamente eloquente in merito, è il ricovero del celebre critico d'arte Aby Warburg nella clinica Bellevue, avvenuto nell'aprile del 1921, durante il quale scrisse la sua conferenza sul rituale del serpente intitolata *Immagini dalla regione degli Indiani-Pueblo del Nordamerica* sulla sua esperienza di viaggio e di studio nel Nuovo Messico che servì a Warburg per dimostrare il miglioramento delle sue condizioni e chiedere le dimissioni dalla clinica, avvenute l'anno successivo, dopo tre anni di ricovero. Si veda in merito L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, trad. C. Marazia e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2021.

strumenti comunemente vietati nelle strutture di cura psichiatrica negli anni Cinquanta, poiché ritenute oggetti contundenti e possibilmente lesivi per sé e gli altri; sappiamo, inoltre, dalle comunicazioni dei medici, che ella lavora nell'atelier della clinica.

In osservazione della normativa vigente che non consente la divulgazione di contenuti sensibili, di cui l'epistolario familiare è ovviamente ricco, la trascrizione delle lettere qui proposte non è completa, ma completa è stata la lettura del materiale concesso in consultazione: il Centro Manoscritti, in accordo con gli eredi, ha autorizzato la trascrizione degli stralci e dei contenuti inediti qui riportati, che saranno accompagnati dalla contestualizzazione e dalla spiegazione degli stessi, al fine di fornire una ricostruzione dettagliata dell'intero periodo di ricovero di Rosselli presso il Sanatorio Bellevue. Al fine di una precisa ricostruzione si è ritenuto necessario partire dai documenti che si riferiscono al lasso di tempo immediatamente precedente al trasferimento della poetessa in Svizzera ritrovando e studiando la missiva in cui Rosselli scrive dell'evento scatenante che portò alla crisi e poi al ricovero, ovvero la morte improvvisa dell'amico Rocco Scotellaro. Si è provveduto, successivamente, a consultare tutte le lettere inviate a John dal Sanatorio a cui sono allegate talvolta poesie, foto e cartoline.

Lo studio di queste lettere inedite porta alla luce uno spaccato poco noto della biografia dell'autrice restituendo un frammento, complesso e interessante della figura di Rosselli, ad oggi poco indagato, anche perché consta di temi emotivamente non semplici, oscuri, ustionanti, eppure fondamentale per delineare un profilo più preciso e utile a comprendere più compiutamente il valore di un'opera letteraria inevitabilmente influenzata anche dalla malattia mentale e dai ricoveri.

Per restare quanto più aderenti ai documenti e per apprezzare anche gli aspetti linguistici dei testi, si è scelto di riportare gli stralci delle lettere in lingua inglese rispettando la spaziatura utilizzata dalla poetessa.

### *1. Prima del ricovero: il trauma per la morte di Rocco Scotellaro*

Il contesto in cui è stata scritta la prima lettera che si riporta è quello vissuto da una Amelia Rosselli appena ventiquattrenne, trasferitasi a Roma dopo la morte della madre e impegnata a sperimentare una vita faticosa, che si svolge tra la permanenza in dimesse pensioni e camere ammobiliate, il lavoro di traduttrice per l'Olivetti, che spesso la sfinisce perché necessita di uno sforzo di concentrazione eccessivo, le lezioni di musica e di

composizione, la lettura vorace soprattutto di grandi classici della letteratura mondiale e i primi esercizi di scrittura.

La missiva è datata 14 gennaio del 1954. Amelia è tornata da pochi giorni a Roma, e molto provata, da Tricarico dove si sono svolti, il 17 dicembre 1953, i funerali di Rocco Scotellaro. Nei giorni che precedono questa lettera l'autrice ha scritto *Cantilena. Poesie per Rocco Scotellaro*, il suo primo componimento in versi lingua italiana, per omaggiare l'amico scomparso. È a questo componimento che si riferisce, probabilmente, nella parte finale della lettera in cui annuncia la novità di star scrivendo dei testi in italiano<sup>11</sup>.

È curioso notare come l'intestazione riporti l'indirizzo di «via del corallo», luogo in cui la poetessa alloggiava provvisoriamente, al civico 23, presso la «Pensione Emiliana» nel 1954: è la stessa via in cui Rosselli acquisterà la sua ultima casa, al civico 25, dove abiterà fino alla sua scomparsa, nel 1996.

In un inglese informale con inserti in italiano (cfr. ad esempio «contadini») la poetessa racconta a John dell'improvvisa morte dell'amico fraterno sottolineandone la causa, forse una cardiopatia trascurata soprattutto per ragioni economiche e relative ai gravosi impegni lavorativi. Deduciamo anche una certa stanchezza della poetessa, espressa con i termini «vagueness» e «vague»: lamenta di essere vaga, dispersiva nel linguaggio, si scusa, spera che successivamente starà meglio. Rosselli scrive al fratello di aver sofferto, al ritorno del viaggio in Lucania del «solito esaurimento nervoso»<sup>12</sup>, come se si trattasse ormai di una triste consuetudine. La lettera si chiude sull'annuncio di produzioni letterarie in inglese e in italiano.

Da questa lettera apprendiamo, infine, che la poetessa è alla ricerca di una casa da acquistare. Solo pochi giorni dopo, infatti, nel febbraio 1954, acquisterà la sua prima casa romana, un appartamento sito in via Lungotevere Sanzio.

<sup>11</sup> Cfr. lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 gennaio 1954: «wrote same more in Italiano». Cfr. *infra*, p. 86.

<sup>12</sup> Cfr. *ibidem*: «usual nervous exhaustion».

14 gennaio 1954<sup>13</sup>  
Via del corallo 23  
Pensione Emiliana  
Roma

Dear John,

received your letter today, with news of your doing.

[...] Had suffered from usual nervous exhaustion on return from Lucania [...].

No one haven of Rocco's heart trouble, when however, he himself leant of only a few months before death. He could very well have been cured, in my opinion, had he taken care of himself: however like most contadini<sup>14</sup> he hadn't the faintest notion of the necessity of medical treatment and no money, no time for it. Was busy lately in writing a book for Laterza, on the living condition and tradition of Southern Italy<sup>15</sup> – wore him out.

[...] My feeling is that he showed have been guided better, (meglio?)<sup>16</sup> of his creative work when came to be smothered by other occupation imposed on him by "friends" should probably have left Italy for short while.

Excuse vagueness of language: head very vague today. [...] From now on I think things will pick up, with health. [...]

Am sending again English poetry later on. If you have time to read it! Wrote same more in Italiano.

No house yet.

Love. Melina

Gli anni Cinquanta sono costellati da moltissime letture per Amelia Rosselli. Dalla lettera a John del 7 aprile 1954 apprendiamo che ha letto *La vita* di Benvenuto Cellini e *I demoni* di Dostoevskij definendo entrambi i libri

<sup>13</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 gennaio 1954; manoscritta con penna di tipo biro a inchiostro nero conservata presso il Fondo Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, collocazione ROS-08-0011.

<sup>14</sup> In italiano nel testo.

<sup>15</sup> Si tratta di *Contadini del Sud*, il libro-inchiesta affidato a Scotellaro da Vito Laterza il 13 maggio del 1953. Fu pubblicato postumo e nelle sole parti approntate nel 1954 dalla casa editrice Laterza con prefazione di M. Rossi-Doria. Cfr. G. Dell'Aquila, *Notizie biografiche*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Mondadori, Milano 2019, pp. XVII-XX, p. XX; M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*, cit., p. 138. L'opera avrà grande influenza sulla lingua poetica di Amelia Rosselli come racconta ella stessa a Spagnoletti: «A me interessava però ciò a cui stava lavorando, *Contadini del Sud*, un libro in prosa che sicuramente mi ha molto influenzato». Cfr. G. Spagnoletti, *Fatti estremi*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 83.

<sup>16</sup> In italiano nel testo.

«delightful»<sup>17</sup>. Tra i volumi appartenuti alla poetessa e conservati a Viterbo, sono presenti entrambi i libri citati. *La vita* di Cellini è nell'edizione pubblicata da Einaudi nel 1954, curata da Marcella Gorra<sup>18</sup>. Sul frontespizio del volume, a matita, sono riportati il nome e l'anno di acquisizione «M. Rosselli '54»<sup>19</sup>. Amelia Rosselli postilla i suoi libri applicandosi con dovizia anche allo studio dell'italiano cinquecentesco della celebre biografia di Cellini. Il volume si presenta infatti sottolineato e l'obiettivo delle annotazioni risulta essere soprattutto quello di sciogliere i termini più difficili o obsoleti<sup>20</sup>, ma anche le espressioni figurate complesse come: «mi misi la via fra le gambe»<sup>21</sup>. Nell'ultima pagina bianca del libro sono riportati alcuni appunti manoscritti, come ad esempio: «Ti consiglio non molto lavorare (malattia è scusa)», come se ella parlasse a se stessa raccomandandosi, oppure scrivendo pensieri distruttivi in cui emergono le stesse fantasie suicide e di annullamento che torneranno nella prosa *Sanatorio* 1954: «come si fa ad (esultare)? Non si può e allora? Farsi una fossa da sé e sotterrarsi. Transumanizzarsi». O ancora appunta elementi apparentemente inerenti alla fonologia, la metrica, la linguistica: «storia del parlato, scambio di vocali e collore [sic]»; «possanza è talvolta dissonanza»; «meaning of strap l'allegria»; «emette vocali: italiano»; «ortografia arbitraria genere: rappresenta il parlato». L'edizione de *I demoni*<sup>22</sup> di Dostoevskij, al contrario, non è postillata. È interessante registrare che Rosselli sceglie di leggerlo in traduzione italiana. Si tratta di un volume Einaudi del 1942 acquistato forse usato, poiché porta sul frontespizio la firma «Ferretti Roberto». Nella lettera datata 25 aprile 1954, Rosselli scrive di star leggendo dei libri di Swift e chiede al fratello di poter ricevere alcuni «classici italiani» non meglio specificati.

Sono presenti, presso il Fondo Rosselli dell'Università della Tuscia, libri di Jonathan Swift appartenuti alla poetessa, in un numero significativo e in edizione in inglese: *The battle of the books and other short pieces*<sup>23</sup> è presente in un'edizione del 1901, *Gulliver's travels. A tale of a tub. The battle of the books*<sup>24</sup> in un'edizione americana del 1931 con introduzione di Van Doren, già biografa di Swift, e ancora la raccolta *Gulliver's travels and selected writings*

<sup>17</sup> Cfr. Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 7 aprile 1954 conservata presso il Fondo Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, collocazione ROS-08-0011.

<sup>18</sup> B. Cellini, *La vita*, a cura di Marcella Gorra, Einaudi, Torino 1954, collocazione FAR 108.

<sup>19</sup> In questi anni Amelia Rosselli si firmava «Marion», con il nome della madre.

<sup>20</sup> Ad esempio, Rosselli sottolinea le parole cinquecentesche: «pappolate» (cfr. B. Cellini, *La vita*, cit., p. 190), «pugna» (*ivi*, p. 309), o ancora «aùria» (*ivi*, p. 308).

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 308.

<sup>22</sup> F. Dostoevskij, *I demoni*, trad. di A. Polledro, Einaudi, Torino 1942, collocazione FAR 300.

<sup>23</sup> J. Swift, *The battle of the books and other short pieces*, Cassell and company, London 1901, collocazione FAR 2666.

<sup>24</sup> J. Swift, C. Van Doren, *Gulliver's travels. A tale of a tub. The battle of the books*, Random House, New York 1931, collocazione FAR 89.



*in prose & verse*<sup>25</sup>. Tali dati potrebbero aprire a una ricerca sulla influenza dell'opera di Swift nella produzione di Rosselli, poiché la presenza di diversi titoli nella sua biblioteca e l'esplicita richiesta al fratello John di poter ricevere i libri dell'autore appare significativa.

## 2. La lettera dell'8 luglio 1954: un isolamento preoccupante

La lettera dell'8 luglio 1954 dichiara uno stato di preoccupante isolamento della poetessa che scrive di trascorrere molto tempo in casa e in totale solitudine, senza rispondere neanche a telefono, per non interrompere il suo «flusso dei pensieri» o perché non riesce a gestire più attività contemporaneamente. Degna di attenzione è l'espressione «interruption split me up in various pieces» che sembra rispecchiare la frammentazione dell'identità assimilabile all'oscillazione dell'io narrativo riscontrabile in diverse opere analizzate:

I stay great deal at home, without hardly ever answering the telephone so as not be interrupted in sequence of thoughts, or in pisolino<sup>26</sup>, etc. [...] can do only one thing at a time, and interruption split me up in various pieces.<sup>27</sup>

I disturbi nervosi si fanno sempre più evidenti, acuendo ulteriormente l'isolamento della poetessa che accetterà di ricoverarsi presso la clinica privata per malattie nervose Villa Maria Pia<sup>28</sup>, a Roma. Dopo un primo periodo di terapie, in cui sarà sottoposta alla cura del sonno e all'insulinoterapia, sarà trasferita, su raccomandazione di Ernst Bernhard, presso il Sanatorio Bellevue di Kreuzlingen diretta da Ludwig Binswanger fino alla fine del novembre 1955<sup>29</sup>.

Non abbiamo comunicazioni dirette di Amelia in questa prima fase del suo ricovero. Il silenzio epistolare durerà fino al 25 ottobre 1954 quando, alla lettera di aggiornamento sulle sue condizioni redatta dal dottor Heinrich Karl Fierz, sarà allegata anche una cartolina postale illustrata su cui la poetessa scriverà di suo pugno un breve testo, che riportiamo integralmente<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> J. Swift, *Gulliver's travels and selected writings in prose & verse*, edited by J. Hayward, Random House, New York 1946, collocazione FAR 2516.

<sup>26</sup> In italiano nel testo.

<sup>27</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John dell'8 luglio 1954, collocazione ROS-08-0011.

<sup>28</sup> Cfr. S. De March, S. Giovannuzzi, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. LXXI.

<sup>29</sup> Datazione evinta dalla corrispondenza conservata presso il Fondo Amelia Rosselli conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. La poetessa risulta rientrata a Roma nel dicembre del 1955.

<sup>30</sup> Cartolina postale illustrata, datata 25 ottobre, manoscritta da Amelia Rosselli con penna tipo biro con inchiostro blu e allegata a una lettera del medico H. K. Fierz. Collocazione ROS-08-0011.

### 3. *La prima comunicazione di Amelia Rosselli dal Sanatorio Bellevue*

25 October [1954]<sup>31</sup>

Dear John,

Please forgive me not having written you. Dr. Fierz tells me you might come on leave for a visit (se non incomoda!)<sup>32</sup>. Do come true whole am doing better. Hope to go back Rome soon; stop spending all this money. Best wishes for your work.

Love. Melina

Rosselli scrive su una cartolina illustrata con la foto in bianco e nero del sanatorio immerso nel verde; la didascalia recita: «Sanatorium Bellevue – Parkhaus». Scrive in inglese, con grafia tremante e incerta. L'indicazione dell'indirizzo del destinatario si conclude con il toponimo «Angleterre» in francese, sintomo dell'utilizzo prevalente dell'inglese nell'ambiente familiare con alcuni inserti in francese e talvolta in italiano, la poetessa, infatti, chiede al fratello di farle visita in clinica e aggiunge, tra parentesi e in italiano, l'esclamazione: «se non incomoda!», e soprattutto chiede di poter essere dimessa per tornare presto a Roma.

### 4. *«Thank-you for your many letters and the trouble you've gone through for me»: lettera del 12 novembre 1954*

La lettera successiva, datata 12 novembre 1954, conferma l'attenzione riservata alla sorella da John durante il periodo estivo. Il fratello le ha evidentemente scritto diverse volte senza, però, ricevere risposta e vorrebbe, probabilmente, recarsi a farle visita.

La poetessa si scusa con John anche per le preoccupazioni di cui si sente causa. La lettera presenta una grafia abbastanza chiara e leggibile, a differenza della comunicazione precedente.

<sup>31</sup> L'anno non è riportato, è stato dedotto dalla cartella in cui la cartolina è archiviata.

<sup>32</sup> In italiano nel testo.

12 novembre 1954<sup>33</sup>

Dear John,

Thank-you for your many letters and the trouble you've gone through for me this whole last summer (not to mention past years). If you wish it, it might be well to contact friends at Rome and thank theirs in turn for me: have them use the house if they need it also send me love to family in England and Italy. Glad to hear Andrea's boost-up, and that you yourself are managing. Perhaps I think a visit is much too much to be asking, considering present circumstances; your editorial work – : plus expense of trips, and bad season. Weather still good here.

So please don't interrupt your work and studies please, unless perchance there is some other reason for you be traveling.  
[...]

### *5. Le lettere del gennaio 1955: la richiesta di lasciare il Sanatorio*

È iniziato il 1955, Amelia ha trascorso anche il Natale da sola in Sanatorio. Dopo mesi di ricovero chiede al fratello di poter lasciare il luogo di cura per poter tornare a Roma o almeno far visita ai familiari in Inghilterra.

Le due lettere del gennaio 1955 sono connotate da una certa impazienza. Amelia sente di stare meglio: scrive di essere stata trasferita in una camera più confortevole e di avere maggiore libertà e possibilità di stare in compagnia.

È interessante constatare la volontà della poetessa di rimanere in contatto con l'ambiente romano e con la famiglia chiedendo al fratello di scrivere al suo posto quando non è in condizioni fisiche o umorali di farlo. La corrispondenza con John è per Amelia una sorta di aggancio con il mondo esterno.

<sup>33</sup> Lettera di Amelia Rosselli a John datata 12 novembre 1954, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco. Collocazione ROS-08-0011.

[21-1-55]<sup>34</sup>

Dear John,

you are kind to write so often.

I would however promptly mad? I more to say -but am growing a little bemused by length of stay- However it seems all goes better if not perfectly well: there was been a change of rooms, in a new house, with more freedom and company. The day fills itself out with card-playing, talk, walk and [illeggibile].

Everyone pleasant; I only somewhat bore some. Wishing to be back in Rome or with parents in England. [...].

\*\*\*

January 27 1955<sup>35</sup>  
Sanatorium Bellevue  
Kreuzlinger

Dear John,

received your letter on the breakfast tray this morning, and was somewhat cheered by it. Yours news are always good, at least, and so are Cristine's (she has written most kindly and tells me all sort of things about Andrea).

As to me am thinking to would on to myself and lead "patience" but feel just a little worn out by the exercise. Couldn't a vacation be allowed, or an interruption or something of the sort?

Couldn't I see the family in England for short while and then return?

This is not a complaint, assure you. Health is much better. Je suis simplement un peu "stufa"<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Lettera di Amelia Rosselli del 21 gennaio 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu. La grafia è ben leggibile. Collocazione ROS-08-0012. La data è stata aggiunta a matita probabilmente in fase di catalogazione in quanto «molte missive non datate sono state attribuite a un anno preciso o a un lasso di tempo ridotto da studiosi e tirocinanti che hanno lavorato sulle carte». Cfr. [https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV\\_CentroManoscritti/fonds/47390](https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47390), verificato in data 18/10/2025.

<sup>35</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 27 gennaio 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>36</sup> Eloquent esempio utile a rendere l'idea della lingua familiare di Rosselli. L'espressione è composta da una commistione di francese e italiano colloquiale, innestata su una lettera in inglese. Notiamo anche come la poetessa usi indifferentemente nelle lettere la datazione in lingua inglese, come nella lettera del 27 gennaio 1955, oppure in italiano, come nella lettera del 12 novembre 1954.

Alle lettere di Amelia segue una missiva autografa del dottor Fierz a John Rosselli datata primo febbraio 1955<sup>37</sup>. Il medico, in lingua francese, informa John dei miglioramenti di Amelia e delle attività che svolge, in particolare che lavora abitualmente nell'atelier della clinica.

#### 6. «*Sometimes we laugh*»: lettera dell'8 febbraio 1955

La lettera dell'8 febbraio 1955 è un documento che testimonia la vita interna al sanatorio: leggiamo che la poetessa compie passeggiate talvolta in compagnia di altre ragazze ricoverate provenienti dal Belgio e dalla Spagna, il che esprime eloquentemente il carattere internazionale della celebre clinica. Il tono della lettera è mesto: oltre all'impazienza di Amelia, che desidera essere dimessa, emerge anche il suo umore malinconico, il sentirsi una «non presenza» nella sua incapacità di adattamento. È interessante notare, inoltre, la richiesta di ricevere un articolo su Lawrence scritto probabilmente dal fratello, che in quegli anni lavora al *Manchester Guardian*.

8th February 1955<sup>38</sup>

[...] This makes me, I suppose, just a little unsuited for everyday life. Add to this the fact that I have grown slow-witted and melancholic, (though calm), and that gives you the general picture. When can I start off in England? Can you come and get out me around March?

Other news: growing rounder and rounder – though not very happy except now and then. Am not a bother to anyone, though; rather a non-presence! Learning to observe people, realities – a little tardively.

Taking walks with charming Spanish girl; and often in company of Belgian girl here for short while. Sometimes we laugh.

Read your news carefully. Why not send me the article on Lawrence?

[...]

<sup>37</sup> Lettera del Dr. Fierz a John Rosselli datata 1° febbraio 1955, in lingua francese, a mano con penna tipo stilografica con inchiostro nero su carta intestata del Sanatorio e firmata. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>38</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 8 febbraio 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco. Collocazione ROS-08-0012.

7. «*Take up music and writing*»: la scelta di dedicarsi alla musica e alla scrittura

Amelia torna a comunicare con il fratello il 12 aprile 1955, dopo più di due mesi di silenzio dall'ultima lettera. Vi è stato un peggioramento repentino delle sue condizioni di salute e della sua memoria. Sappiamo infatti che il 26 febbraio 1955 la poetessa aveva tentato il suicidio per annegamento nel vicino lago di Costanza<sup>39</sup>, l'episodio era stato riferito da Binswanger a John e ne rimane traccia anche in *Sanatorio 1954*<sup>40</sup>.

La prossima lettera acquisisce grande significato se consideriamo che contiene la pianificazione della futura vita di Amelia Rosselli che, una volta tornata a Roma, effettivamente lascerà il lavoro di traduttrice presso Olivetti per dedicarsi completamente alla musica e alla scrittura: è dunque in clinica che Rosselli compirà la scelta che determinerà il resto della sua vita.

La poetessa sta iniziando a riprendere personalmente i contatti per pianificare il ritorno a Roma: ha scritto agli amici romani e vorrebbe vendere la casa di Trastevere per trasferirsi in una casa più piccola, ma in un quartiere centrale. Racconta come trascorre il suo tempo in clinica: la maggior parte è dedicata alla lettura. Cita alcuni titoli di volumi e autori che sta leggendo o vorrebbe leggere come *Paradiso Perduto* di Milton<sup>41</sup>, Boccaccio, Dante<sup>42</sup>, alcuni poeti francesi e la Bibbia<sup>43</sup>. Scrive anche di trascorrere il pomeriggio passeggiando con altri pazienti o parlando con loro («else I chat downstairs with room neighbours', at hall seats»).

<sup>39</sup> Cfr. *supra*, pp. 24-25.

<sup>40</sup> Cfr. Lettera di Binswanger a John Rosselli dal Sanatorio Bellevue di Kreuzlingen, del settembre 1954 conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, citata in L. Barile, «Trasposizioni». *I due mestieri di Amelia Rosselli*, art. cit., p. 10.

<sup>41</sup> Si tratta probabilmente della sezione dell'opera contenuta nel volume J. Milton, *Complete poetry and selected prose of John Milton*, Random House, New York 1950, presente nella biblioteca della poetessa conservata presso il Polo Bibliotecario umanistico sociale dell'Università della Tuscia alla collocazione FAR 2762.

<sup>42</sup> Si tratta probabilmente dei volumi: D. Alighieri, *Convivio*, Rizzoli, Milano 1952, conservato con collocazione FAR 776 e D. Alighieri, *La vita nuova*, Rizzoli, Milano 1952, conservato alla collocazione FAR 129.

<sup>43</sup> La Bibbia qui citata è presente nel Fondo Rosselli di Viterbo, disponibile alla collocazione FAR 1001. Si tratta di una vecchia edizione risalente al 1937 senza alcuna postilla né sottolineatura: *The Bible: designed to be read as living literature: the Old and the New Testaments in the King James Version*, Simon and Schuster, New York 1937. L'informazione è di una certa importanza se si considera che alla poetessa era stato consigliato da Binswanger di sostituire con la Bibbia *I Ching* da cui era ossessionata. Cfr. lettera del Dr. Binswanger a John Rosselli dal Sanatorio Bellevue di Kreuzlingen, del settembre 1954 conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, citata in L. Barile, *Trasposizioni. I due mestieri di Amelia Rosselli*, art. cit., pp. 1-23, p. 10. Rosselli aveva acquisito da Ernst Bernhard l'uso dell'*I Ching* (o *I King*) è il cosiddetto "libro dei mutamenti", antico testo oracolare cinese, che l'accompagnerà nelle decisioni per tutta la vita e da cui trarrà talvolta ispirazione creativa.

12 aprile '55<sup>44</sup>

Sanatorio Binswanger, Kreuzlingen

Dear John,

I don't remember when it was I last wrote you; hoping the lapse is not great cannot really tell, [...] (what little memory, I did possess has gone).

Don't quite know what there can be to write you about: there's been a sudden pick-up to general condition quite suddenly, from Easter Friday onwards. [...]

As the plan for future: am making as little as possible. Have written about ten letters to friends in Italy, and from answers, (if these be any to the two more crucial themes of the lot) should be able to start planning. Should it be finally decided that I return to Rome, first then would be I think to sell the house al Trastevere, start paying back money to Olivetti, find a two room set somewhere in Center, look to it that the job with Olivetti (translation) is not pure charity, and then last but of course not least, take up music and writing ecc. [...]

#### 8. «*I am in terribly sorry for nonna's death*»: lettera dell'8 aprile 1955

Il 26 dicembre 1954, mentre Rosselli è ricoverata, muore a Firenze la nonna Amelia Pincherle, a cui è molto legata. La nonna l'ha sempre sostenuta e assecondata nelle sue scelte fino al suo trasferimento definitivo in Italia. Anche di questa nuova, dolorosa perdita troveremo traccia in *Sanatorio 1954*<sup>45</sup> in cui la nonna è inclusa nel novero delle ombre che dominano la prosa. Prima della lettera a John dell'8 aprile 1955 non si trova alcun riferimento alla morte della nonna, la poetessa forse è stata informata solo successivamente, oppure ricorda solo allora la notizia, infatti lamenta, anche nella seguente missiva, la perdita di memoria e l'incapacità di riconoscere immediatamente le persone: sono probabili effetti delle terapie elettroconvulsivanti e dei farmaci di cui scrive di necessitare per dormire.

La difficoltà di ricordare sarà una preoccupazione che tornerà a lungo nella vita della poetessa, lo riscontriamo anche in una lettera inviata a Pier Paolo Pasolini<sup>46</sup>, e ciò avrà un impatto importante anche nella scrit-

<sup>44</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 12 aprile 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>45</sup> Cfr. *supra*, pp. 13, 19, 37.

<sup>46</sup> Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini datata 29 ottobre 1962, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962- 1969*, cit., pp. 41-43.

tura. Una delle caratteristiche dell'opera di Rosselli è, infatti, la ricostruzione rielaborata di episodi vissuti. È un processo che si può osservare, ad esempio, in *Diario Ottuso* (1968), in cui la poetessa ricostruisce la vicenda della morte dell'amico Scotellaro con le relative conseguenze.

Tra le altre letture citate in questa missiva troviamo *Sense and sensibility* di Jane Austen. Il volume non è presente tra quelli conservati nel fondo viterbese, ma si registra la presenza di altri romanzi di Jane Austen afferenti allo stesso periodo, ovvero *Persuasion* ed *Emma*<sup>47</sup>. Possiamo affermare con una certa sicurezza che anche questi volumi fossero tra quelli che la poetessa aveva con sé in sanatorio, grazie alle annotazioni riportate sui libri stessi. Sulla pagina di guardia di *Persuasion*, infatti, è scritto a matita: «M. Rosselli '55 from John mid-april '55»<sup>48</sup>. Il secondo volume, *Emma*, oltre a riportare nella controguardia anteriore l'ex libris manoscritto a matita: «Amelia Rosselli '55», presenta annotazioni linguistiche: alcune parole sono sottolineate e ne viene chiarito il significato, anche in più lingue. Ad esempio, accanto a «evinced» (p. 395) la poetessa scrive a matita: «indecated»; accanto a «captious» (p. 370) scrive «critical»; accanto ad «acrostic» (p. 327) Rosselli annota «Poem». In particolare, su questo volume, è presente un verso in francese, dal significato oscuro, che la poetessa scrive a mano, a matita sull'ultima pagina di guardia: «il faut que nous attendons en tours cas le matin avant de prendre part au degas».

<sup>47</sup> J. Austen, *Persuasion*, Oxford University press, London-New York-Toronto 1954, collocazione FAR 1041 e J. Austen, *Emma*, J. M. Dent & sons ltd, London 1934, collocazione FAR 2553.

<sup>48</sup> L'abbreviazione «M. Rosselli» riportata indica «Marion Rosselli», poiché dopo la morte della madre la poetessa si firmava sostituendo il suo nome con quello della madre defunta. Cfr. anche p. 96, n. 19.



8 aprile [1955]<sup>49</sup>

Sanatorium Binswanger  
Kreuzlingen  
Switzerland

Dearest John,

two words to greet you and give you news. I hope you're all right and not too busy with the newspaper. This last week have "walker" up somehow: - am feeling very well indeed in excellent humour, and somehow changed (for the better, is my impression). [...] There are still-few symptoms to be got rid of, but they shall surely pass, at the rate we are going. One thing bothers me and that is almost total loss of memory: haven't any idea when and why I came here originally, and recognize former friends only after hesitation. But it seems that will pass.

Otherwise sleep is good (though with medicinal) and I manage to rest in the afternoons, which is quite a new thing for me.

Am reading "Sense and sensibility"<sup>50</sup> by Jane Austen, and enjoying it greatly. Also helping to make a carpet and digging in the garden.

[...]

I am in terribly sorry for nonna's death and would very much have liked to see her again, being very fond of her. she had always been so kind to me, and to everyone in Via Giusti. Florence will be empty without her. I hope she died easily, without too much pain.

[...]

### 9. *Lettera del 24 aprile 1955*

La lettera si presenta meno lineare delle precedenti: si tratta di un dattiloscritto con inchiostro rosso. La poetessa scrive di stare meglio, di non avere molto da dire a parte «chiacchiere egocentriche», di dormire bene grazie alle medicine, ma lamenta, come nelle lettere precedenti, una consistente perdita della memoria. La sua riflessione è continuamente tesa ai progetti sulla sua vita futura, che non appare però chiara. L'unico vero desiderio sembra essere quello di poter lasciare la clinica e poter viaggiare o tornare nei luoghi amati.

<sup>49</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu. L'indicazione dell'anno nella data è stata aggiunta a matita, probabilmente in sede di catalogazione.

<sup>50</sup> Cfr. *supra*, p. 94.

April 1955, 24<sup>th</sup> <sup>51</sup>  
Kreuzlingen

[...]

I have received various invitations: at the Frassine (might be good much later on); Tricarico (chaperoned by a friend of Rocco's). I might instead first visit three or four German cities in order to learn the language, or else Switzerland, which I find curiously wealthy, and interesting with its variety of languages. Or there's Rome, directly, with the change of house and mode of living.

[...]

# 10. «*I am obsessed by just one memory*»: il ricordo del suicidio di Cesare Pavese

Nella lettera del 4 giugno 1955 Amelia comunica che le sue condizioni sono in miglioramento. In questo periodo sta leggendo il romanzo ottocentesco *Rhoda Fleming*<sup>52</sup>. Il tono è affettuoso: coglie l'occasione per porgere gli auguri a John per il suo compleanno e chiede di salutare il fratello Andrea e tutti i parenti.

Ciò che più colpisce è, però, la sua l'ossessione per il tema del suicidio, che torna traslato nell'unico ricordo che si affaccia alla memoria provata della poetessa, ovvero la morte di Cesare Pavese, avvenuta ben cinque anni prima, il 27 agosto 1950.

Rosselli ama molto Pavese, lo ammira come traduttore e scrittore ed è impressionata dalla volontà di morte di una figura così interessante e affermata. Dalla lettera a John del 18 giugno 1955<sup>53</sup>, sappiamo che aveva chiesto di poter ricevere da «Musacchio»<sup>54</sup> «i racconti di Pavese»<sup>55</sup>, ma quasi cer-

<sup>51</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 24 aprile 1955, dattiloscritta con inchiostro rosso su foglio bianco. In verticale sul margine sinistro è riportato un post-scriptum scritto a mano con penna biro nera in cui la poetessa chiede di poter ricevere tre o quattro numeri di riviste in lettura.

<sup>52</sup> Libro di George Meredith pubblicato nel 1897. Il volume non è conservato presso il Fondo Amelia Rosselli a Viterbo.

<sup>53</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 4 giugno 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco.

<sup>54</sup> «Musacchio», persona nominata più volte nelle lettere con il solo cognome, amico che invia diversi libri a Rosselli durante il lungo ricovero, potrebbe essere individuato, a mio avviso, nel sociologo Aldo Musacchio. Nato nel 1929, di origini calabresi, Musacchio collaborò per oltre trent'anni con il Formez, l'Ente che affiancava la Cassa del Mezzogiorno. Realizzò studi, progetti, programmi d'intervento nel campo della formazione e redasse anche il piano regolatore di Tricarico. Operando nel meridione e in particolare in Basilicata, Musacchio conosceva sicuramente Scotellaro, attraverso il quale potrebbe essere entrato in contatto con Amelia Rosselli.

<sup>55</sup> Si tratta, come leggiamo nella lettera datata 27 giugno 1955, manoscritta a matita, del volume C. Pavese, *Prima che il gallo canti*, Einaudi, Torino 1948, composto dai due romanzi brevi *Il carcere* e

tamente Rosselli aveva con sé in sanatorio altri libri dell'autore piemontese, come *Il mestiere di vivere*<sup>56</sup> e *Lavorare stanca*<sup>57</sup>. Del primo possiede il volume nella prima edizione del 1952, conservato presso il Fondo Rosselli viterbese<sup>58</sup>. Sulla pagina di guardia è riportato l'ex libris «Marion Rosselli '54», manoscritto con penna biro con inchiostro di colore rosa, la stessa penna usata per scrivere alcune lettere al fratello presenti nel fondo pavese. Il libro non è molto usurato, ma riporta interessanti sottolineature prevalentemente riferibili al tema della solitudine, soprattutto la poetessa segna con una crocetta tracciata a matita nella pagina 217 del volume, la seguente frase: «2 novembre 1940: chi non si salva da sé, nessuno lo può salvare».

Anche nella lettera che segue la poetessa lamenta la mancanza di memoria con queste parole: «As to me getting better (sleeping) though suffering from lack of memory and general weakness»<sup>59</sup>. Le letture che Rosselli cita qui sono *Persuasion*<sup>60</sup> di Jane Austen, le opere di Dostoevskij, e un diario tenuto dalla moglie dell'autore russo, probabilmente degli scritti di Anna Grigor'evna Dostoevskij, di cui però non troviamo traccia nel fondo viterbese.

4 giugno 1955<sup>61</sup>

Parkhouse Kreuzlinger Switzerland

[...] this is a terrible dull letter strangely enough I am obsessed by just one memory (and not a very pleasant one at that) lately. Do you know of the Italian writer called Pavese, who used to work at Torino, for Einaudi publisher. Met him just a week before he killed himself the time was anche<sup>62</sup> a blow to all of us. He was one of the most serious Italy- translated Joyce beautifully. Can't stop thinking about it. Stupid of me. Too much free time. Don't know how accept boredom. Never have.

*La casa in collina* scritti a distanza di dieci anni l'uno dall'altro, tra il 1938 e 1939 il primo, tra il 1947 e il 1948 il secondo. La poetessa scrive di aver ricevuto il libro da Musacchio e di apprezzare il linguaggio «oldstyle» di Pavese, che riconosce come un pregio dell'autore che spera avrà presto successo anche in Inghilterra.

<sup>56</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 1952, collocazione FAR 2018.

<sup>57</sup> C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1943, collocazione FAR 262.

<sup>58</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 1952, collocazione FAR 2018.

<sup>59</sup> La sonorità dell'espressione «lack of memory» riporta al verso 21 di *Cantilena*. (*Poesie per Rocco Scotellaro*) che recita: «come un lago nella memoria». Il suono è simile, il livello semantico è diverso, ma contribuisce a spiegare, a mio avviso, la costruzione della lingua poetica di Rosselli che si compone, a volte, di parole scelte dando la precedenza al suono piuttosto che al significato, da attribuirsi alla formazione musicale della poetessa che ricopre fondamentale importanza anche nella sua poetica.

<sup>60</sup> Romanzo di Jane Austen pubblicato nel 1817. Cfr. *supra*, p. 91, n. 6.

<sup>61</sup> Lettera di Amelia Rosselli a John datata 4 giugno 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>62</sup> In italiano nel testo.

11. «*Was doing, some writing, in various languages*»: i riferimenti alle opere scritte in clinica

La prossima lettera colpisce per la tristezza e la sofferenza che emana, contrastata, però, da una grande forza d'animo: la poetessa nonostante la malattia e l'isolamento, continua a lavorare, a sperimentare, a fare ricerca. In questa lettera annuncia, infatti, a John di star lavorando a un testo in più lingue, motivo per il quale chiederà di poter ricevere un vocabolario italiano-inglese, o francese-inglese o italiano<sup>63</sup>: con tutta probabilità il testo *in fieri* è la prosa *Diario in tre lingue*<sup>64</sup>. Oltre a sperimentare nella scrittura, Amelia continua le sue ricerche in campo musicale: comunica, infatti, di aver inventato una sorta di macchina da scrivere che coniuga musica e poesia.

5 July 1955 Kreuzlingen<sup>65</sup>

Dearest John,

very little for me to be saying, except that I'm not been feeling too well since you last wrote, and have been having rather strong lapsus of memory [...].

[...] Probably its having to stay indoors most of the day. [...] I am really sick of this place [...]

You couldn't get me out of here?

Was doing, some writing, in various languages. (Through for smart reason nothing shall probably be coming out of it).

What else should to say to you?

Have been working on an invention (per modo di dire)<sup>66</sup>, which would fuse music and writing, and possibly do so on the writing machine. [...]

È trascorso quasi un anno dal suo ricovero e Amelia vorrebbe poter lasciare la clinica. Chiede a gran voce al fratello di poter essere letteralmente "tirata fuori": «you couldn't get me out of here?». Nella lettera successiva,

<sup>63</sup> Cfr. lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 luglio 1955 conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

<sup>64</sup> Cfr. p. 91.

<sup>65</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 5 luglio 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco. La grafia è di difficile lettura. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>66</sup> In italiano nel testo.

datata 14 luglio 1955<sup>67</sup>, scrivendo con una grafia convulsa e poco leggibile, chiede nuovamente di poter essere dimessa: non ricorda neanche com'è arrivata al Sanatorio Bellevue, sente di non avere voce, di protestare senza essere ascoltata. Si evince molta inquietudine. La poetessa è perplessa su diverse questioni. Adduce anche motivazioni di natura economica in merito e chiede al fratello di recarsi da lei così da poter discutere la possibilità di una sua dimissione:

If you only know now just a little sick I am of this place! I don't remember what I wrote you last, but anyhow in general what is true is that there are many things as to which I am puzzled: for example, whether to stay here and obey, whether the doctors are right in their house rules (very strict), in their cures, in their opinions, what to do once and in Italy, the money we're spending, ecc. [...].<sup>68</sup>

Dalla lettera di Amelia Rosselli del 20 luglio 1955<sup>69</sup> sappiamo che i fratelli John e Andrea si recheranno successivamente a farle visita in clinica:

Dearest John,

I am pleased indeed that both you and Andrea are coming this time; it's very nice of your both.

[...] about wish I was none too happy, [...] so perhaps the cura<sup>70</sup> was "efficace".<sup>71</sup>

La lettera seguente, datata 2 agosto 1955<sup>72</sup>, fa trasparire una ritrovata fiducia: la poetessa scrive di sentirsi meglio. Sta leggendo *Emma*<sup>73</sup> di Jane Austen e scrive di essere riuscita a copiare, senza troppa fatica, alcune poesie e prose: «I have managed to copy over about ten or twelve long poems, and several pages of prosa<sup>74</sup>, without feeling in the least tired»<sup>75</sup>. Continua, inoltre, le sue letture di tema vario. Chiede a John, nella lettera del 13 agosto

<sup>67</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 14 luglio 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco. Grafia di difficile decifrazione. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 20 luglio 1955, manoscritta a matita su foglio bianco. L'indicazione dell'anno sembra essere stata aggiunta successivamente con altra grafia, forse in fase di catalogazione.

<sup>70</sup> In italiano nel testo.

<sup>71</sup> In italiano nel testo.

<sup>72</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 2 agosto 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu.

<sup>73</sup> Romanzo di Jane Austen pubblicato nel 1815. Cfr. *supra*, p. 103, n. 47.

<sup>74</sup> In italiano nel testo.

<sup>75</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 2 agosto 1955 conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Collocazione ROS-08-0012.

1955<sup>76</sup>, di poter ricevere libri di poesia inglese, francese, poesia classica e i nuovi lavori di Eliot<sup>77</sup>. Vorrebbe leggere, inoltre, *Il principe*<sup>78</sup> di Machiavelli e *La Monadologia*<sup>79</sup> di Leibniz. Sappiamo che in questo periodo sta studiando anche la «prosodia italiana» grazie a un libro inviatole da Musacchio<sup>80</sup>. Per prosodia italiana Rosselli, è ipotizzabile, intenda la prosodia latina. È presente infatti nel fondo viterbese un libro scolastico del 1948 sul tema<sup>81</sup>.

Nonostante le ripetute richieste di poter essere dimessa, dalla corrispondenza sappiamo che Amelia Rosselli a settembre è ancora ricoverata in sanatorio. Il 3 settembre 1955 scrive, infatti, al fratello una lettera in cui, dopo aver chiesto nuovamente libri di Eliot, implora di poter uscire dalla clinica con un'espressione che suona come una vivida richiesta d'aiuto: «Do come and push me out of here pleeeeeeeeeese»<sup>82</sup>.

Nonostante non sia ancora in condizione di essere dimessa, la poetessa può, però, partecipare alle visite fuoriporta che i pazienti della Bellevue talvolta compiono, sempre accompagnati dal personale. Il 9 settembre 1955, infatti, invia a John una cartolina da Schaffhausen<sup>83</sup>. Il breve testo è interessante perché è scritto, questa volta, prevalentemente in italiano, come se la lingua paterna stesse iniziando a riaffacciarsi con maggiore forza anche nella scrittura familiare. Amelia scrive: «Caro John saluti affettuosi. Siamo in gita. Having fun»<sup>84</sup>.

<sup>76</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 13 agosto 1955, lettera dattiloscritta con penna tipo biro con inchiostro nero su foglio bianco. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>77</sup> Per un'indagine sulla intertestualità dell'opera di Eliot nella poesia rosselliana si veda: C. Carpita, «At the 4 pts. of the turning world». *Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, «Per leggere», (2012), 22, pp. 103-106.

<sup>78</sup> Il volume letto dalla poetessa in questo periodo è conservato presso il Fondo Amelia Rosselli l'Università della Tuscia: N. Machiavelli, *Il principe*, Rizzoli, Milano 1950, collocazione FAR 1305. È interessante constatare come presso il fondo viterbese sia presente una seconda edizione dell'opera: si tratta di un volume più recente, molto commentata, più adatta per lo studio: N. Machiavelli, *Il principe*, con un saggio di R. Aron; cronologia e nota introduttiva di F. Melotti, note di E. Janni e con un glossario ideologico, Rizzoli, Milano 1980, collocazione FAR 619.

<sup>79</sup> L'opera appartenuta alla poetessa è presente presso il Fondo Amelia Rosselli l'Università della Tuscia: G. W. Leibniz, *La Monadologia*, introduzione e note G. De Ruggiero, Laterza, Bari 1948, collocazione 2751.

<sup>80</sup> Cfr. *supra*, p. 105, n. 54.

<sup>81</sup> L. Volpis, *Prosodia e metrica latina per le scuole medie inferiori*, Signorelli, Milano 1948.

<sup>82</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 3 settembre 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro nero su foglio bianco. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>83</sup> Cartolina postale inviata da Amelia Rosselli al fratello John datata 9 settembre 1955, conservata presso il Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

## 12. «*This is me, more or less*»<sup>85</sup>: due fotografie e una lenta dimissione

La poetessa riprende finalmente vigore; è quasi con entusiasmo che scrive a John il 21 ottobre 1955 che sta finendo di lavorare ai ferri un pullover iniziato mesi prima, in giugno, e che suona il piano regolarmente. Ha visto anche «un buon film giapponese intitolato *La porta dell'inferno*<sup>86</sup>». Ha ricevuto i *Canti* di Leopardi, sta leggendo il *Decameron*<sup>87</sup>. Ci tiene a sottolineare che non sta scrivendo in questo periodo, ma sta suonando con continuità anche il violino. A procurarglielo è stato il dottor Fierz. Scrive anche che vorrebbe chiedere a Musacchio di spedirle alcuni suoi libri che si trovano nella sua casa di Trastevere e di poter ricevere un libro di biologia.

Il 28 ottobre 1955 il dottor Fierz comunica a John, con una lettera privata dattiloscritta su carta intestata del sanatorio, che la poetessa sta finalmente meglio e potrà essere dimessa a fine novembre.

Nella lettera dattiloscritta del 4 novembre 1955, è Amelia Rosselli ad annunciare al fratello che a metà mese potrà essere dimessa e recarsi in Italia, accompagnata da lui.

A questa lettera sono allegate due piccole foto in bianco e nero che ritraggono la poetessa in primo piano: nella prima ha un'espressione seria, nella seconda è sorridente. Sul retro della prima fotografia scrive di proprio pugno a matita: «*This is me, more or less. To John with love*»<sup>88</sup>. Nella stessa lettera chiede di poter ricevere *The magic Mountain* di Thomas Mann<sup>89</sup>, di cui però non vi è traccia tra i volumi conservati a Viterbo.

## 13. *L'ultima lettera di Amelia Rosselli dal Sanatorio Bellevue*

L'ultima lettera inviata da Amelia a John Rosselli prima della sua dimissione dal sanatorio è datata 14 novembre 1955. La poetessa sta finalmente

<sup>85</sup> Frase scritta da Amelia Rosselli dietro una fotografia allegata alla lettera al fratello John inviata dal Sanatorium Bellevue in data 4 novembre 1955, conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Collocazione ROS-08-0012.

<sup>86</sup> *La porta dell'inferno* è il titolo di un film diretto da Teinosuke Kinugasa uscito nel 1953. Vinse il Festival di Cannes nel 1954 e l'Oscar come migliore film straniero.

<sup>87</sup> Nel Fondo Amelia Rosselli del polo bibliotecario dell'ateneo viterbese non si registra la presenza di alcuna copia né del *Decameron* di Boccaccio, né dei *Canti* leopardiani.

<sup>88</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 4 novembre 1955. Dattiloscritto con inchiostro nero su foglio di piccolo formato. Accompagnata da due ritratti della poetessa in bianco e nero di piccolo formato, con dedica sul retro di una delle due. Collocazione ROS-08-0012. Si tratta delle foto inedite riportate in copertina.

<sup>89</sup> Il libro non è presente tra i volumi appartenuti a Rosselli e conservati nel fondo viterbese.

pianificando il suo ritorno in Italia accompagnata dal fratello. Vorrebbe poter fare tappa, durante il viaggio verso Roma, a Milano, Torino o Firenze per cercare nuovi libri utili a perfezionare la costruzione del secondo strumento sperimentale che sta progettando<sup>90</sup>. Nel post-scriptum è annunciata una poesia allegata alla lettera che purtroppo non ci è pervenuta.

14 novembre 1955<sup>91</sup>

Dear John,

a note, just to say I'm glad everything can be arranged for our trip down in Italy. I was wondering, though, whether stopping off a day at Milano, and Torino or Florence (depends what and if I find anything in their libraries) would be too bothersome for you? If so, please express yourself! The fact is that there's nothing more for me to be reading on the particular subject touching the construction of the second instrument, in the Roman libraries, and I am still in need of certain information before speaking with the engineer.

Nothing new, except a change of room: to the upper floor.

Hoping you are well, love

Melina

Am including bad poem written today

Alla lettera è acclusa una cartolina illustrata del castello Altes Scholoss di Meersburg, è un souvenir dell'ultimo viaggio che la poetessa compie come paziente del Sanatorium Bellevue<sup>92</sup>.

Amelia viene dimessa solo a fine novembre. «John va a prenderla, e nel dicembre 1955 torna a Roma. Il ricovero è durato un anno e mezzo»<sup>93</sup>.

#### 14. *Versi dalla clinica: due componimenti scritti durante il ricovero*

Allegate a una lettera a John troviamo le uniche due poesie che ci sono pervenute tra quelle che Amelia Rosselli scrisse durante il lungo ricovero

<sup>90</sup> Si tratta del secondo organo di sua invenzione che consente di riprodurre la serie degli armonici per fare ricerca sulle scale naturali, poi realizzati su suo progetto dalla ditta Farfisa di Ancona.

<sup>91</sup> Lettera di Amelia Rosselli a John del 14 novembre 1955, dattiloscritto con inchiostro nero su carta bianca di piccolo formato. La data, la firma e il post-scriptum sono manoscritte dalla poetessa con una penna tipo biro con inchiostro blu.

<sup>92</sup> La cartolina riporta la data del 21 novembre, il che ci indica che in quella data Rosselli si trova, ancora in clinica.

<sup>93</sup> L. Barile, *Trasposizioni. I due mestieri di Amelia Rosselli*, cit., p. 1.



nella clinica svizzera<sup>94</sup>. La loro importanza risiede nel fatto che confermano la continuità della produzione in versi anche durante la degenza. I due testi non sono mai entrati in alcuna raccolta e sono da collocarsi tra le prime prove poetiche di Amelia Rosselli.

Scritti rispettivamente in lingua francese e inglese, i componimenti sono stati scoperti da Sara Sermini in corpo a una lettera dattiloscritta inviata a John Rosselli il primo ottobre 1955. Nella stessa missiva la poetessa scrive di aver ricevuto da poco il libro di poesie di Scotellaro e i sonetti del Petrarca<sup>95</sup>. È interessante constatare come, nonostante legga prevalentemente libri italiani e in traduzione italiana, le sue prove poetiche continuino ad essere in lingua inglese e francese e non in italiano, come era stato per *Cantilena (poesia per Rocco Scotellaro)*, scritta alla fine del 1953. In clinica l'italiano sembra rimanere a margine: lo troviamo solamente negli intarsi delle lettere al fratello John, tutte scritte in inglese. I due componimenti in versi ritrovati testimoniano anche il lavoro della poetessa in più lingue, processo che sarà poi amplificato in *Diario in tre lingue*, opera concepita o abbozzata, probabilmente, nello stesso periodo e completata l'anno successivo, come confermerebbe anche la corrispondenza<sup>96</sup>.

Riportiamo qui di seguito la lettera completa dei due componimenti che presentano diverse caratteristiche e temi in comune, oltre a una spiccata musicalità del verso<sup>97</sup>. Le due poesie sono porte come sostituti del corpo della lettera. La poetessa scrive, infatti, introducendoli: «ti invio due poesie invece di un discorso».

<sup>94</sup> La lettera, scoperta da Sara Sermini, è stata pubblicata integralmente in appendice al volume S. Sermini, «*E se paesani/zoppicanti sono questi versi*». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., pp. 213-214.

<sup>95</sup> Non si attestano tali volumi tra i libri del fondo viterbese.

<sup>96</sup> In una lettera di Amelia Rosselli al fratello John dell'ottobre 1956, conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia con collocazione ROS-08-0013, la poetessa scrive di aver ricopiato «a longish Diary, of very curios form».

<sup>97</sup> Nella prima poesia risulta, ad esempio, reiterata la rima; alcuni esempi sono: jouer / louer (v. 1); roi / bois (v. 4); roi / maladroit (v. 9), sorcières / endurcies (v. 5), automnal / royal (v. 5 e v. 6).

1<sup>st</sup> October [1955]<sup>98</sup>

Dearest John,  
Can't think of anything to say, excepting that I thank you for your letter and news,  
ad am well.  
Here are two little poems, in place of talk:

Matin, joueur, avec tes froides loueurs  
qui c'est t'a pris entre ses bras?  
Jête tes armes, plie ta fièrté,  
je suis le roi du bois  
automnal, avec ses sourcières endurcies  
d'envie, royale. Pale aube, tu tombe  
évanuie, et l'horizon pendant tu dort te serre si fort  
que tu meurt. Pleure donc  
aux pieds du roi, l'automne maladroit!<sup>99</sup>

-----

Patience sits on his face, listlessly  
and the lilies nod their heads  
stiffly, while booms the gong of his disgrace.  
The king sits on his throne  
cunningly, descends the steps  
restlessly, in all his pomp and grace.  
Get thee gone, cry the pall-bearers:  
here moans  
A king! a ring  
of waxing players  
do but ask  
to dance and sing.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Lettera di Amelia Rosselli al fratello John, datata 1° ottobre 1955 conservata presso il Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Dattiloscritto con inchiostro nero su foglio bianco. Firma autografa con penna tipo biro con inchiostro blu. Collocazione ROS-08-0012, carta n. 32.

<sup>99</sup> «Mattino, giocatore, con i tuoi freddi affittuari / chi ti ha preso tra le sue braccia? / Getta le tue armi, piega il tuo orgoglio, / io sono il re del bosco / autunnale, con le sue sorgenti indurite / d'invidia, regale. Pallida alba, tu cadi / svenuta, / e l'orizzonte mentre dormi ti stringe così forte / che muori. Piange allora / ai piedi del re, l'autunno maldestro!» [traduzione a cura dell'autrice].

<sup>100</sup> «La pazienza si posa sulla sua faccia, svogliatamente / e i gigli annuiscono con la testa / stancamente, mentre risuona il gong della sua disgrazia. / Il re siede sul suo trono / astutamente, discende i gradini / irrequieto, in tutto il suo sfarzo e la sua grazia. / Vattene, gridano i becchini: / qui geme / un re! Un cerchio / di suonatori crescenti / non chiedono altro / che di danzare e cantare» [traduzione a cura dell'autrice].

We descend the Rhine by boat to reach Schaffhausen<sup>101</sup>, and the trip through a little long, was fine.

Novità<sup>102</sup>: I clean my room every day, and shine its pavements till I can see my face in it. Nothing else.

Your trip in Scotland must have been worth your while, I'm sure. I hope you'll have other chances to be moving about.

Received Rocco's poems<sup>103</sup> from Musacchio, together with Petrarca. Some of them are lovely, and had me humming popular italian music all the day.

Love  
Melina

Read Keats<sup>104</sup> over again, with admiration. Are you also fond of him?  
Do you think you could send me the chinese poems, translated?

Il contenuto dei due testi è interessante e ricco di immagini: nell'*incipit* del primo componimento l'orizzonte che abbraccia l'alba fino a soffocarla, oltre che metafora di potente bellezza, evoca il sentimento di oppressione che probabilmente la poetessa avverte nei confronti del luogo di cura che è impaziente di lasciare.

Non è un caso neanche la scelta dell'*incipit* della poesia in inglese, che si apre con la parola «patience»: portare pazienza, essere paziente è l'invito che alla giovane Amelia fa continuamente il fratello, quando ella chiede di poter essere dimessa dal Sanatorio. La parola «paziente» deriva dal latino *pator*, quindi paziente è colui che soffre e sopporta. E paziente è anche colui che si sottopone alle cure, che è affidato alla cura dei medici: la paziente in ogni senso possibile, qui è proprio la poetessa. Nella poesia la citata «pazienza» viene accolta in modo svogliato, così come i gigli, in cui la voce poetica si identifica, annuiscono stancamente, mentre «il gong della sua disgrazia»

<sup>101</sup> Si tratta di uno dei brevi viaggi che i pazienti del Sanatorium Bellevue compivano accompagnati dal personale della struttura.

<sup>102</sup> In italiano nel testo.

<sup>103</sup> Si tratta della prima edizione del libro R. Scotellaro, *È fatto giorno (1940 – 1953)*, Mondadori, Milano 1954 (I edizione) con le poesie di Scotellaro pubblicate postume con la curatela di Carlo Levi. Il libro è presente nella biblioteca della poetessa conservata presso il Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Toscana. Collocazione, FAR 2531. Si presenta usurato, ma non si rileva alcuna annotazione né sottolineatura, nessun ex libris. Si riscontra soltanto una piega alla pagina 155 in corrispondenza della poesia *Due eroi*. La poesia ricorda la morte ingiusta per motivi politici di due giovani lucani avvenuta a Napoli: Quinto (Giovanni Quinto), ucciso il 14 luglio 1948, e Luigi La Vista, fucilato al Largo Carità cent'anni prima, il 15 maggio 1848. Alla poetessa può darsi abbia ispirato corrispondenze tra tali figure e quelle di Carlo e Nello Rosselli.

<sup>104</sup> Non sono attestate nel Fondo Amelia Rosselli del Polo bibliotecario dell'Università della Toscana edizioni di opere di John Keats pubblicate nel periodo di riferimento o precedenti.

scandisce il tempo, come a indicare la difficoltà di Rosselli ad accettare la sua permanenza in clinica, segnata da un tempo cadenzato e inesorabile.

In comune le due poesie presentano anche il tema del re: nel primo componimento il nome «roi» è ripetuto identicamente al terzo e all'ottavo verso, mentre al sesto verso leggiamo l'aggettivo «royale»; nel secondo componimento il nome «king» è ripetuto due volte a breve distanza, con la sola differenza dell'articolo determinativo: «the king» (v. 4) e indeterminativo «a king» (v. 9). È difficile determinare chi o cosa voglia indicare il citato «re»; è ipotizzabile che possa essere la malattia, che domina la poetessa, oppure il medico che si impone con le terapie o, ancora, la poetessa stessa dominata dalla malattia. Sicuramente il re è una figura ricorrente nella poesia di Rosselli: è uno degli elementi testuali presenti anche nel *Diario in tre lingue*, infatti nella sezione VIII dell'opera leggiamo: «le Roi et son éventail / La nuit et ses yeux gonflés / Poulèdre aux paupières abaissées / le gémissement de la lune qui s'élève / droit su la Tour Eiffel 'efet»<sup>105</sup>. Il riferimento al re, basato sul suono della pronuncia inglese «king», potrebbe essere anche a *I Ching*, anche detto *Yi Jing* o *I King*, l'antichissimo libro cinese composto da esagrammi divinatori che Amelia interrogava ossessivamente e il cui uso aveva appreso da Bernhard, ma che le era precluso in Sanatorio<sup>106</sup>. Non è improbabile pensare che i due termini si sovrappongano nella poesia della Rosselli, poiché sappiamo che è una sua cifra stilistica la “variazione” non solo anaforica, ma anche variata sul senso.

Il tema del re appare anche nella raccolta *Variazioni belliche* in cui leggiamo «Lui era il mio re debolissimo io la sua regina imbrattata/ di sangue. Tu sei il mio re debolissimo imbrattato di porpora!»<sup>107</sup>. Qui la figura appare inserita nell'espressione completa «seguire il servizio di un re» e, in un caso, è Rosselli stessa a segnalarcelo e a sciogliere il senso dell'oscura espressione. In una nota del *Glossarietto* allegato a *Variazioni belliche*, infatti, leggiamo: «pag. 83: seguire / il servizio d'un re (frase tipica dall'I King; libro divinatorio pre-taoista cinese)»<sup>108</sup>. Chiara Carpita osserva che il detto tema «funziona come motivo ricorrente che sarà ripreso e variato (come accade sempre in *Variazioni belliche* per il meccanismo musicale “tema e variazione” che caratterizza la struttura formale della raccolta) in diversi componimenti»<sup>109</sup>. Secondo l'interpretazione di Carpita «il re» sarebbe «il principio maschile, il Padre, cioè Dio:

<sup>105</sup> A. Rosselli, *Diario in tre lingue*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., pp. 630-631.

<sup>106</sup> Cfr. p. 102, n. 43.

<sup>107</sup> Cfr. A. Rosselli, *Stesa a terra*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 44, vv. 11-12.

<sup>108</sup> A. Rosselli, *Glossarietto esplicativo per «Variazioni belliche»*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., p. 71.

<sup>109</sup> Cfr. C. Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*, in «Allegoria», cit., p. 170.

il tema mistico domina infatti la raccolta, tanto che può essere considerato il centro organizzatore attorno al quale si strutturano i vari componimenti. Un'ulteriore conferma potrebbe arrivare dal significato che in alchimia ha l'*operare regi*, "rendere servizio al re" ovvero "non solo saggezza, ma anche salvezza". Nell'interpretazione junghiana di questa formula alchemica "seguire il re" vuol dire ascoltare il grido dell'inconscio, permettere all'inconscio di parlare alla coscienza. Abbiamo forti ragioni per credere che Amelia Rosselli conoscesse *Psicologia e alchimia*, testo molto amato sia da Bazlen che da Bernhard.<sup>110</sup>

In questa ottica, dunque, il re citato da Rosselli nei due componimenti scritti in clinica, potrebbe essere l'inconscio. Sara Sermini vede, invece, nel riproporsi della figura ricorrente del re da «detronizzare», presente già nel componimento inedito in inglese in cui il sovrano viene mandato via a gran voce dai *pall-bearer*<sup>111</sup>, la necessità della poetessa di accettare la propria misera condizione, collegandosi direttamente al tema della povertà che ricorre, pervasa da un certo misticismo, nella scrittura rosselliana<sup>112</sup>. Il re da spodestare è anche l'io poetico che si trasforma in un ossimoro: l'«imperatore povero» che sarà citato in *Documento*<sup>113</sup>.

Concludendo: lo stile, i temi, le metafore, il processo di variazione e le ricorrenze tipiche della futura poetica rosselliana sono indubbiamente già presenti in questi due componimenti, scritti in clinica nel 1955 e mai entrati in volume, appartenenti, dunque, alla lunga catena di produzioni che la poetessa non riteneva opportuno divulgare e pertanto destinate alla distruzione<sup>114</sup>. È solo grazie alla lungimiranza di John Rosselli e alla custodia di Maria Corti che sono giunte fino a noi e possono testimoniare come la poesia sia stata sempre presente nella vita della poetessa, costituendone un'espressione privilegiata e un salvifico sostegno anche nell'ostilità e nella solitudine di una clinica per malattie psichiatriche.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> Tradotto letteralmente: «portatori di bara».

<sup>112</sup> Cfr. S. Sermini, «E se paesani/zoppicanti sono questi versi». Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli, cit., p. 190.

<sup>113</sup> Cfr. anche i versi: «me stessa travisata da imperatore povero / che mi guadagnavo a fatica un posto / dove vivere», A. Rosselli, *Fermi a un destino sempre semovente*, in Ead., *L'opera poetica*, cit., p. 420, vv. 7-9.

<sup>114</sup> A Giacinto Spagnoletti che le chiedeva se avesse scartato nei suoi libri poesie di cui non fosse sicura, la poetessa rispondeva: «Naturalmente. Specie quelle dove mancava l'autenticità dell'ispirazione o dello slancio. Per me i libri sono in un certo senso fatti estremi, sintetici». Cfr. G. Spagnoletti (a cura di), *Intervista ad Amelia Rosselli a cura di Giacinto Spagnoletti*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 299.



## BIBLIOGRAFIA

AMELIA ROSSELLI

### Opere poetiche

- (1963), *La Libellula (frammento)*, in «il verri», 8, pp. 93-95.
- (1964), *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano.
- (1964), *Cantilena. Prime Prose Italiane*, in «Galleria», XIV, n. 1, pp. 21-23.
- (1966), *La Libellula (1958)*, in «Nuovi Argomenti», 1, pp. 146-165.
- (1969), *Serie Ospedaliera*, il Saggiatore, Milano.
- (1976), *Documento (1966-1973)*, Garzanti, Milano.
- (1980), *Primi Scritti 1952-1963*, Guanda, Milano.
- (1981), *Impromptu*, con uno scritto di G. Giudici, San Marco dei Giustiniani, Genova.
- (1983), *Appunti Sparsi e Persi (1966-1977)*, prefazione di A. Rosselli, Ælia Lælia, Reggio Emilia.
- (1985), *La Libellula*, Studio Editoriale, Milano.
- (1987), *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, con un saggio di G. Giudici, Garzanti, Milano.
- (1993), *Impromptu*, Carlo Mancosu, Roma.
- (1995a), *Variazioni belliche*, P. Perilli (cura di), prefazione di P. P. Pasolini, Fondazione Marino Piazzolla, Roma.
- (1995b) *Pavone/ prigione*, in «La terra vista dalla luna», I, p. 123.
- (1997), *Le poesie*, E. Tandello (a cura di), prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano.
- (2007), *Tre inediti*, a cura di C. Carpita, in «Allegoria», XIX, 55, pp. 135-145.
- (2012), *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (a cura di), Mondadori, Meridiani, Milano.

## Opere in prosa

- (1964), *Cantilena. Prime Prose Italiane*, in «Galleria», XIV, n. 1, pp. 172-174.
- (1970), *Sanatorio 1954*, in «Carte Segrete», 13, pp. 147-158.
- (1979), *Nota*, in «Autobus», 1, pp. 37-45.
- (1980), *Diario Ottuso*, in «Braci», 7, pp. 44-64.
- (2004), *Storia di una malattia*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (a cura di), Interlinea, Novara, pp. 317-326.
- (1990), *Diario Ottuso (1954-1968)*, prefazione di A. Berardinelli, Istituto Bibliografico Napoleone, Roma.
- (1996), *Diario Ottuso*, prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empiria, Roma.
- (2012), *Sanatorio 1954*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (a cura di), Mondadori, I Meridiani, Milano, pp. 525-537.

## Interventi critici, interviste e conversazioni

- (1968), *Alla ricerca dell'adolescenza*, in «La Fiera letteraria», XLIII, 30, pp. 16-17.
- (1983), *Un'opera inedita di Lorenzo Calogero e la sua corrispondenza letteraria*, in «La Provincia di Catanzaro», p. 67.
- (1996), *Esperimenti Narrativi*, in A. Rosselli, *Diario Ottuso*, prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empiria, Roma, pp. 54-55.
- (2003), *Amelia Rosselli dice Amelia Rosselli*, CD audio, San Marco dei Giustiniani, Genova.
- (2004), *Armonia di gravitazione*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara, pp. 27-33.
- (2004), *Introduzione a "Spazi metrici"*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara, pp. 59-61.
- (2004), *La serie degli armonici*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara, pp. 45-57.
- (2004), *Spazi metrici*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 63-67.
- (2008), *Nota per l'editore*, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, pp. 49-50.
- (2010), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze.



- (2012), *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, (sbobinatura della lezione tenuta il 28 aprile 1988 al Laboratorio della poesia «Primavera 88» diretto a E. Pagliarani) in A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (a cura di), I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 1239-1260.

## Corrispondenza

- (2003), [*Carissimo Elio*] – *lettere da Londra a Elio Pecora*, in «Trasparenze», 17-19, pp. 91-101.
- (2008), *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova.
- (2015), *Due parole per chiederti notizie. Lettere inedite a David Tudor*, a cura di R. Gigliucci, introduzione di E. Tandello, San Marco de' Giustiniani, Genova.
- (2024), *Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960). Con una lettera di Trevi ad Amelia e due lettere tra Trevi e John Rosselli*, M. Manara (a cura di), in «Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», XXXIX – N. 165, pp. 331-402.

## Bibliografia critica

- Addamo C. (2010), *La persecuzione del nome Rosselli*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 99-101.
- Agosti S. (1996), *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano.
- Ammirati M. P. (2010), *Non si può diventare poeti forzati*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 157-166.
- Anedda A. (2002), *Una musica diversa*, in F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia*, Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione», Università di Cassino, Dipartimento di Linguistica e Letterature Compare, Cassino 22-24 marzo 2001, Marcos y Marcos, Milano.
- Angrisani A. (2010), *Amelia e Rocco*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 5-8.
- Attanasio D. (1996), *Nota*, in A. Rosselli, *Diario Ottuso*, Empiria, Roma, pp. 57-60.
- Attanasio D. (1997), *Ad Apertura*, in Attanasio D., Tandello M. (a cura di), in «Galleria», XXXXVIII, 1-2, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, pp. 6-7.

- Baldacci A. (2006), *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino.
- Baldacci A. (2007), *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari.
- Barile L. (1999a), *Amelia Rosselli*, in C. Segre, C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, Ottocento-Novecento, III vol., Einaudi, Torino, pp. 1629-1642.
- Barile L. (1999b), *Note filologiche e bio-bibliografiche*, in C. Segre, C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. III Ottocento-Novecento, Einaudi, Torino, pp. 1872-1874.
- Barile L. (2015), *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pacini editore, Pisa.
- Barile L. (2018), "Trasposizioni". *I due mestieri di Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», VIII, n. 1, pp. 1-23.
- Bello Minciocchi C. (2017), *Amelia Rosselli*, in «Antologia Vieusseux», XXIII, n. 69, pp. 85-92.
- Berardinelli A. (1996), *Prefazione*, in A. Rosselli, *Diario Ottuso*, Empiria, Roma, pp. 5-9.
- Blanchot M. (1955), *L'Espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris; trad. it. di F. Ardenghi (2018), *Lo spazio letterario*, Il Saggiatore, Milano.
- Borio M. (2016, a cura di), *Amelia Rosselli*, «Nuovi Argomenti», numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, n. 74.
- Borrelli F. (2010), *Partitura in versi*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 142-146.
- Camboni A. (2010), *È molto difficile essere semplici*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 41-57.
- Cambria A. (2010), *Un armadio tutto per sé*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 58-61.
- Campi E. (2016), (a cura di), *Il colpo di coda di Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, Marco Saya Edizioni, Milano.
- Caporali M. (2007), *Donne che traducono donne, Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, in A. Cortellessa (2007, a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze, pp. 242-244.
- Caputo F. (2004), *Appendice. Storia di una malattia*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Francesca Caputo (a cura di), Interlinea, Novara, p. 346.
- Carbognin F. (2007), *Inediti e varianti*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze, pp. 196-200.
- Carbognin F. (2008), *Le armoniose dissonanze "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Gedit edizioni, Bologna.

- Carbognin F. (2012), *Variazioni belliche. Notizie sui testi*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (a cura di), I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 1269-1310.
- Carpita C., (2012), «*At the 4 pts. of the turning world*». *Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Per leggere», n. 22, pp. 103-106.
- Carpita C., (A. A. 2013-2014), *Amelia Rosselli, Primi scritti (1952-1963) edizione e commento*, Tesi di dottorato di ricerca in "L'interpretazione. Letteratura italiana, tecniche d'analisi e teorie dell'interpretazione", direttore L. Leonardi, Università di Siena.
- Carpita C. (2017), *Per una poetica dell'inclinazione: scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Carte italiane», vol. 11, pp. 21-42.
- Carpita C. (2012), *Primi Scritti. Notizie sui testi*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (a cura di), I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 1379-1414.
- Carpita C. (2007), *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*, in «Allegoria», XIX, 55, pp. 146-179.
- Carpita C. (2019), *Nella biblioteca di Amelia Rosselli: un inedito in dialogo con un inedito in dialogo con Alibi di Elsa Morante*, in «Archivi letterari del '900, parte II: gli archivi femminili, Quaderni del '900», XIX, pp. 75-96.
- Chiesa A. (2010), *La misteriosa interprete*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 3-4.
- Corsa R. *Amelia Rosselli*, contributo pubblicato sul portale della Società Psicoanalitica Italiana, reperibile al link <https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cultura/amelia-rosselli/>, verificato in data 07/09/2013.
- Cortellessa A. (2007 a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, con il DVD *Amelia Rosselli...l'assillo è rima* di R. Lo Russo e S. Savino e un CD con la lettura integrale della *Libellula* di R. L. Russo, Le Lettere, Firenze
- Cortellessa A. (2006), *Amelia Rosselli, una vicinanza al tremendo*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi editore, Roma, pp. 317-339.
- Cortellessa A. (2024), *Con l'ascia dietro alle nostre spalle. Amelia Rosselli*, Electa, Milano.
- Cortellessa A. (2007), *Figlia della guerra*, in «Se dalle tue labbra uscisse la verità». *Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, Atti del Convegno del Circolo Rosselli, dell'8-9 giugno 2006, a cura di S. Giovannuzzi, in «Quaderni del Circolo Rosselli», XXVII, n. 3.
- Cortellessa A. (2007), *Una vita esposta*, in Id. (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze, pp. V-XII.
- Corti M. (1996), *Amelia che rubò il tempo e fu sconfitta*, in «la Repubblica», 11 marzo, p. 25.

- Costantini V. (2010), *La poesia è il centro della mia vita*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 122-124.
- Crocco C. (2015), *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma.
- De March S. (2006), *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli.
- De March S., Giovannuzzi S. (2012), *Cronologia* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (a cura di), I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. XLII-CXLIII.
- Deriu P. (2010), *Ho scritto abbastanza*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 172-180.
- Di Costanzo G. (2010), *Non profetizzo il futuro, analizzo il presente*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 35-37.
- Di Gianvito S. (A. A. 2020-2021), *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli: il plurilinguismo dei Primi scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*, Tesi di dottorato, Supervisore A. Baldacci, Uniwersytet Warszawski Wydział Neofilologii Katedra Italianistyki.
- Di Stefano P. (2010), *Tradurre se stessi*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 154-156.
- Dolce A. (2010), *Poesia non necessariamente ascientifica*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, p. 102-111.
- Ferroni G. (1997), *Un' "altra" vita perduta*, in «Galleria», XXXXVIII, n. 1-2, pp. 15-24.
- Fischer C. (2010), *La pretesa della verità*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 74-75.
- Fusco F. (2007), *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo.
- Galeno F., Converso O. (2010), *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 191-222.
- Garrera G., Triulzi S. (2022), *Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, Aras edizioni, Fano.
- Gentili S. (2023), *Una chiave per «La Libellula» di Amelia Rosselli*, in *Poesia e musiche. Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi*, A. Avallone e E. Franceschetti (a cura di), Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 99-115.
- Giovannuzzi S. (2003), *Amelia Rosselli e la funzione di Campana*, in «Trasparenze», n. 17-19, pp. 133-154.

- Giovannuzzi S. (2007), *15 disegni e acquerelli di Amelia Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dall'autrice*, A. Cortellessa (a cura di), Le Lettere, Firenze, pp. 127-128.
- Giovannuzzi S. (2008), *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, S. Giovannuzzi (a cura di), San Marco dei Giustiniani, Genova, pp. 122-143.
- Giovannuzzi S. (2012a), *Notizie sui testi. Documento.*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (a cura di), Mondadori, I Meridiani, Milano, pp. 1345-1377.
- Giovannuzzi S. (2012b), *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 1311-1344.
- Giovannuzzi S. (2016a), *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara.
- Giovannuzzi S. (2016b), *Biografia e letteratura*, in «Nuovi Argomenti», n. 74, pp. 34-38.
- Giovannuzzi S. (2023), *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Carocci, Roma.
- Giudici G. (1987), *Per Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, Garzanti, Milano, pp. 5-11.
- Giudici G. (1997), *L'ora infinita*, in A. Rosselli, *Le poesie*, E. Tandelio (a cura di), prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano, pp. VII-XIII.
- La Penna D. (2000), *Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli, Arthur Rimbaud*, in «Trasparenze», n. 9, pp. 23-33.
- La Penna D. (2013), *«La promessa d'un semplice linguaggio». Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma.
- Marazia C. (2005), *L'internamento dei grandi: Ludwig Binswanger e la clinica Bellevue*, in «Medicina e storia», X, n. 25, pp. 75-92.
- Mengaldo P. V. (1990), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano.
- Minore R. (2010), *Il dolore in una stanza*, A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 62-67.
- Palli Baroni G. (2003a), *Amelia Rosselli assetata d'amore: colloquio con Aldo Rosselli*, in «Trasparenze», n. 17-19, pp. 59-64.
- Palli Baroni G. (2003b), *La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia*, «Trasparenze», n. 17-19, pp. 343-352.
- Paris R. (1970), *Nota introduttiva*, in A. Rosselli, *Sanatorio 1954*, in «Carte segrete», n. 13, p. 147.
- Paris R. (2020), *Miss Rosselli*, Neri Pozza, Vicenza.
- Pasolini P. P. (2008), *Notizia su Amelia Rosselli*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, W. Siti, S. De Laude (a cura di), con un saggio di C. Segre, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 2416-2417.

- Pasolini P.P. (1996), *Nota su Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *La Libellula*, con uno scritto di Pasolini, Studio Editoriale, Milano, pp. 101-105.
- Pecora E. (1997), *Un incontro con Amelia Rosselli*, in D. Attanasio, E. Tandello (a cura di), in «Galleria», numero speciale, XXXXVIII, n. 1/2, p. 150.
- Pecora E. (2003), *Nota alle lettere da Londra di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», n. 17-19, pp. 103-105.
- Pecora E. (2008), *Introito*, in C. Verbaro (a cura di), *Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo. Per Amelia Rosselli*, Atti del Convegno Università della Calabria 13 dicembre 2006, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 11-12.
- Pecora E. (2010), *Scienza e istinto*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 18-22.
- Perilli P. (2010), *Tra le lingue*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 167-171.
- Perrella S. (2010), *Per fuggire gli addii*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 95-98.
- Pesce U. (2016), *Contadini del sud*, S. Sciandivasci (a cura di), in «Nuovi Argomenti», 74, pp. 116-120.
- Petrignani S. (2010), *Perduta in un bosco*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 23-26.
- Pintor R. (2010), *Cosa voleva dire la parola «assassinio»*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 258-260.
- Porta A. (1979), *Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano.
- Privitera M. (2008), *I suoni di Amelia*, in C. Verbaro (a cura di), «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 87-98.
- Raboni G. (1987), *Poeti del secondo Novecento*, in *Il Novecento*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, vol. II.
- Re L. (1993), *Variazioni su Amelia Rosselli*, in «il verri», IX serie, n. 3-4, pp. 131-150.
- Re L. (2013), *Melina morde la mela: il linguaggio affamato di Amelia Rosselli*, in C. Carpita, E. Tandello (a cura di), *Quadrati, cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli*, in «Moderna», XV, n. 2, pp. 43-57.
- Risset J. (1980), *Nota in quarta di copertina*, in A. Rosselli, *Primi Scritti 1952-1963*, Guanda, Milano.



- Rosselli A., Vincentini I. (2010), *L'immagine del mondo fuori luogo* (1988), in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 247-253.
- Sabia M. (2023), *Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro: tracce di un ininterrotto dialogo poetico*, in «Studi (e testi) italiani», vol. 50, pp. 147-183.
- Salaris Banegas F. (2020), *Neurosis y defensa de la palabra en Storia di una malattia de Amelia Rosselli*, in «Zibaldone Estudios italianos», VIII, n.1-2, pp. 184-195.
- Savettieri C. (2007), *Immagini e memorabilità nella Libellula*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze, pp. 48-59.
- Scaffai N. (2003), *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma.
- Scotellaro R. (2003), *Un lago nella memoria*, F. Vitelli (a cura di), in «Trasparenze», n. 17-19, pp. 77-89.
- Sermini S. (2017), «*With a slip of the pen you*». *Amelia Rosselli e Boris Pasternak*, in «Versants», n. 64, 2, fascicolo italiano, pp. 123-132.
- Sermini S. (2019), «*E se paesani/zoppicanti sono questi versi*». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Leo S. Olschki, Firenze.
- Spavicchia S. (2007, a cura di), *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze, pp. XIII-XX.
- Spagnoletti G. (2004, a cura di), *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara, pp. 293-303.
- Spagnoletti G. (2010), *Fatti estremi*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 79-90.
- Tandello E. (2007), *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma.
- Tandello E. (2012), *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con un saggio introduttivo di E. Tandello, I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. XI-XLII.
- Venturini C. (2016), «*A mother dead is any body dead*». *Madre e materno in Amelia Rosselli*, in «Nuovi Argomenti», n. 74, pp. 45-50.
- Verbaro C. (2008, a cura di), «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, Atti del convegno Università della Calabria 13 dicembre 2006, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ).
- Verbaro C. (2019), «*Il gorgo interno chiama chiama*». *Amelia Rosselli e la psicoanalisi*, in Alfano G., Carrai S. (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Carocci, Roma, pp. 167-186.
- Vitelli F. (2003), *Amelia Rosselli e Scotellaro*, in «Trasparenze», n. 17-19, pp. 65-75.

- Zacometti P. (2010), *Figli della guerra*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini e S. De March (2010 a cura di), prefazione di L. Barile, Le Lettere, Firenze, pp. 116-118.
- Zanzotto A. (1994), *Amelia Rosselli: Documento*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, pp. 127-129.
- Zorat A. (A. A. 2007/2008), *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, Tesi di dottorato in cotutela, Université Paris IV Sorbonne, Università degli studi di Trieste, relatori: Prof. François Livi, Prof. ssa Cristina Benussi.

## Opere di altri autori

- Aleramo S., Campana D. (2000), *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, Feltrinelli, Milano.
- Baudelaire C. (1847), *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris; trad. it. di A Bertolucci (2015), *I fiori del male*, introduzione di G. Macchia, versione in prosa, con una nota di G. Raboni, Garzanti, Milano.
- Baudelaire C. (1996), *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- Campana D. (1942a), *Canti Orfici e altri testi*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze.
- Campana D. (1942b), *Inediti*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze.
- Campana D. (1952), *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze.
- Campana D. (1978), *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di G. C. Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano.
- Campana D. (1985), *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.
- Campana D. (2004), *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di N. Bonifazi, Rizzoli, Milano.
- Dickinson E. (1997), *Tutte le poesie*, a cura di e con un saggio introduttivo di M. Bulgheroni, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- Freud S. (1895), *Studien über Hysterie*; trad. it. C. Musatti (1977, a cura di), *Studi sull'isteria e altri scritti*, in Freud S., *Opere complete*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. 1.
- Freud S. (1917), *Trauer und Melancholie*, in «International Journal of Medical Psychoanalysis», vol. 4, n. 6, pp. 288-301; trad. it. di R. Colorni (1978), *Lutto e malinconia*, in S. Freud, *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud S. (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich; trad. it. di A. M. Marietti e R. Colorni (1975), *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino.



- Jung C. G. (1935), *Über Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Eranos Jahrbuch, Zurigo; trad. it. e prefazione di A. Vitolo (1980), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in C. G. Jung, *Opere 9/1*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Jung C. G. (2009), *Das Rote Buch - Liber Novus*, edited and introduced by S. Shamdasani, W. W. Norton & Company, New York; trad. it. di G. Schiavoni, M. Anna Massimello, G. Sorge (2010), *Il Libro Rosso. Liber Novus*, a cura di S. Shamdasani, Bollati Boringhieri, Torino.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. (1964), *Saturn and Melancholy: studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Basic Books, New York, trad. it. R. Federici (1990), *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione, arte*, Einaudi, Torino.
- (2008), *La Bibbia di Gerusalemme*, EBD, Bologna
- Pariani C. (1938), *Vite non romanzate di Dino Campana e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze.
- Pariani C. (1978), *Vita non romanzata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, Guanda, Milano.
- Rimbaud A. (1873), *Une saison en enfer*, Alliance typographique (M. J. Poot & Cie), Bruxelles.
- Rimbaud A. (1975), *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- Scotellaro R. (1954a), *Contadini del sud*, Laterza, Roma-Bari.
- Scotellaro R. (1954b), *È fatto giorno (1940-1953)*, Mondadori, Milano.
- Scotellaro R. (2019), *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Mondadori, Milano.

## Bibliografia generale

- Attanasio D. (2004), *L'incidenza della follia nell'opera di Amelia Rosselli e Alda Merini*, in «Poeti e poesia», n. 2.
- Bachelard G. (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris
- Bernhard E. (1969), *Mitobiografia*; trad. di G. Bemporad, a cura di H. Erba-Tissot, Adelphi, Milano.
- Binswanger L. (1944), *The case of Ellen West*; trad. it. di C. Mainoldi (2011), *Il caso Ellen West*, a cura di S. Mistura, Einaudi, Torino.
- Binswanger L. (1954), *Le rêve et l'existence*; trad. it. di L. Corradini, (2015), *Sogno ed esistenza*, introduzione di M. Foucault, Studio Editoriale, Milano
- Binswanger L. (1960), *Melancholie und Manie*; trad. it. di M. Marzotto, (2015), *Malinconia e mania. Studi fenomenologici*, a cura di E. Borgna, Bollati Boringhieri, Milano.

- Binswanger L. (1956), *Drei Formen missglückten Daseins*; trad. it. di E. Filippini, (2017), *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Studio Editoriale, Milano.
- Binswanger L. (1946-1958), *Über die daseinsanalytische Forschungsrichtung in der Psychiatrie Daseinsanalyse*; trad. it. di A. Molaro (2018), *Psichiatria Psicologia*, postfazione di G. Stanghellini, Raffaello Cortina, Milano.
- Binswanger L. (1942), *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*; trad. it di D. Discipio (2020), *Forme fondamentali e conoscenza dell'essere umano. Amore e amicizia come forme della vita autentica*, Tab edizioni, Roma.
- Binswanger L. Warburg A. (2021), *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, trad. it di C. Marazia e D. Stimilli (2021), a cura di D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza.
- Carrino C. (2018), *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Carocci, Roma.
- Ceserani R. Domenichelli M., Fasano P. (2007, a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Vol. I e II, Utet, Torino.
- Ciuffoletti Z. (1997 a cura di), *I Rosselli. Epistolario familiare di Carlo, Nello e Amelia Rosselli 1914-1937*, Mondadori, Milano.
- Corti M. (1997), *Ombre dal Fondo*, Einaudi, Torino.
- Dell'Aquila G. (2019), *Notizie biografiche*, in R. Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Mondadori, Milano, pp. XVII-XX.
- Di Lieto C. (2015), *La scrittura e la malattia. Il «male oscuro» della letteratura*, prefazione di C. Toscani, Marsilio, Venezia.
- Fiori G. (2022), *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Laterza, Bari-Roma.
- Fiorino V. (2002), *Matti indemoniate e vagabondi. Pratiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia.
- Fiorino V. (2003), *La fiaba e la follia. Rappresentazioni della malattia mentale (1850-1915)*, in *Mascolinità*, «Genesis», II/2, pp. 179-205.
- Fiorino V. (2023), *Follia*, in A. M. Banti, V. Fiorino, C. Sorba (a cura di), *Lessico della storia culturale*, Laterza, Bari-Roma.
- Fortini L. (2007), *Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano*, in P. Bono, L. Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne*, Iacobelli, Pavona, pp. 32-56.
- Foucault M. (1954), *Maladie mentale et psychologie*; trad. di F. Polidori (1997), *Malattia mentale e psicologia*, Raffaello Cortina, Milano.
- Foucault M. (1961), *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*; trad. it. di F. Ferrucci (1980), *Storia della follia*, Rizzoli, Milano.

- Foucault M. (1974), *Le pouvoir psychiatrique*; trad. it. di M. Bertani (2004), *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, edizione stabilita da J. Lagrange, Feltrinelli, Milano.
- Foucault M. (1977) *La vie des hommes infames*; trad. it. di G. Zattoni Nesi (2009), *La vita degli uomini infami*, prefazione di R. Bodei, Il Mulino, Bologna.
- Foucault M. (1963), *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*; trad. it. di A. Fontana (1998), *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinico*, Einaudi, Torino.
- Foucault M. (1975), *Surveiller et punir: Naissance de la prison*; trad. it. di A. Tarchetti (2014), *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.
- Garosci A. (1973), *Vita di Carlo Rosselli*, Vallecchi, Firenze.
- Gatto M. (2023), *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*, Carocci, Roma.
- Goffman E. (1961), *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*; trad. it. di F. Ongaro Basaglia (2020), *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, pref. di A. Del Lago, postfazione di Franco e Franca Basaglia, Einaudi, Torino.
- Goffman E. (1963), *Stigma: Notes on the Management of a spoiled identity*; trad. di R. Giammanco (2003), *Stigma. L'identità negata*, Ombre Corte, Verona.
- Lazzarin S. (2007), *Angoscia*, in Ceserani, R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Vol. I, Utet, Torino, pp. 86-92.
- Lejeune P. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Edition du Seuil, Paris; trad. it. di F. Santini (1986), *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna.
- Màdera R. (1996 a cura di), *Maestri scomodi. Ernst Bernhard, Buber e Jung*, *Rivista di psicologia analitica*, 2, 54.
- Marazia C. (2005), *L'internamento dei grandi: Ludwig Binswanger e la clinica Bellevue*, in «Medicina e storia», n. 10, pp. 75-92.
- Marinangeli L. (2015), *I Ching di Ernst Bernhard, Una lettura dell'antico libro divinatorio cinese*, La lepre, Roma.
- Marini P., Pontesilli M. G., Tavoloni L. (2024, a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e Apparati catalografici*, Leo S. Olschki editore, Firenze.
- Menechella G. (2000), *Scrittrici e lettrici "malate di nervi" nell'Ottocento e nel Novecento*, in «Forum Italicum», 34, 2, pp. 372-401.
- Minois G. (2003), *Histoire du mal de vivre: De la mélancolie à la dépression*; trad. it. di M. Carbone (2005), *Storia del mal di vivere: dalla malinconia alla depressione*, Dedalo, Bari.
- Molinari A. (2003), *Autobiografie della vita e della mente. Scritture femminili nelle istituzioni psichiatriche del primo Novecento*, in Mania, «Genesis», II/1, pp. 151-176.
- Pasolini P. P. (2008), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, I Meridiani, Mondadori, Milano, Vol. I

- Rosselli A. (2001), *Memorie*, a cura di M. Calloni, Il Mulino, Bologna.
- Rosselli A. (2000), *Prove tecniche di follia*, Empiria, Roma.
- Rosselli C. (1944), *Scritti politici e autobiografici*, Polis Editrice, Napoli.
- Rosselli C. (1973), *Socialismo liberale e altri scritti*, a cura di J. Rosselli, Einaudi, Torino.
- Rosselli C. (1967), *Oggi in Spagna domani in Italia*, con la prefazione di G. Salvemini alla prima edizione, introduzione di A. Garosci, Einaudi, Torino.
- Rosselli C. (1997), *Dall'esilio. Lettere alla moglie 1929-1937*, a cura di C. Casucci, prefazione di J. Rosselli, Passigli, Firenze.
- Spila D. (2007), *Gatto*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Utet, Torino, pp. 964-965, vol. II.
- Scotellaro R. (2015), *Lettere a Tommaso Pedio*, a cura di R. Nigro, Osanna, Venosa.
- Valeriano A. (2017), *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma.

## SITOGRAFIA

- Borio M. (2016), *Amelia Rosselli e la Nuova Vocalità*, in «Nuovi Argomenti», n. 3, reperibile al link [http://www.nuoviargomenti.net/poesie/amelia-rosselli-e-la-nuova-vocalita/#\\_ftn1](http://www.nuoviargomenti.net/poesie/amelia-rosselli-e-la-nuova-vocalita/#_ftn1), verificato in data 22/10/2025.
- Cecchini I. (2016), *La poesia e la prosa in Diario Ottuso di Amelia Rosselli*, in «Formavera», reperibile al link: [https://formavera.com/2016/12/05/irene-cecchini-la-poesia-e-la-prosa-in-diario-ottuso-di-amelia-rosselli/#\\_ftn8](https://formavera.com/2016/12/05/irene-cecchini-la-poesia-e-la-prosa-in-diario-ottuso-di-amelia-rosselli/#_ftn8), verificato in data 22/10/2025.
- Cortellessa A. (2013), *Andrea Cortellessa racconta Amelia Rosselli*, Wikiradio, Radiotre, reperibile al seguente link: <https://www.raiplaysound.it/audio/2013/03/Amelia-Rosselli-raccontata-da-Andrea-Cortellessa-8bb0bfb1-fd7e-4a80-ae3f-890032a43573.html>, verificato in data 22/10/2025.
- Deidier R. (2000), *Jaqueline Risset*, Enciclopedia Italiana, VI Appendice, Treccani, consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/jacqueline-risset\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jacqueline-risset_%28Enciclopedia-Italiana%29/), verificato in data 22/10/2025.
- Langella G. (2022) *Amelia Rosselli, tra poesia e musica*, in «Folio.Net», a. IX, 4, disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=OqP9zaAZKiW>, verificato in data 22/10/2025.
- Magrelli V., Augias C. (2000), *Amelia Rosselli*, in «La poesia italiana. Strofe rime versi da Dante a Pasolini», reperibile al link: [youtube.com/watch?v=8QWN9GTmERM](https://www.youtube.com/watch?v=8QWN9GTmERM), verificato in data 22/10/2025.
- Maini R. (1996), «*Signor Campana mi permetta di presentarmi*», *biografia di Carlo Pariani medico psichiatra*, in Copyright, 1991-1996, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, attualmente reperibile al link <https://www.campanadino>.

- it/index.php/biografia/52-roberto-maini-signor-campana-mi-permetta-di-presentarmi, verificato in data 22/10/2025.
- Marinangeli L. (2023), *Ernst Bernhard*, Archivio storico della psicologia italiana. Le scienze della mente on line, disponibile al link <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/46/>, verificato in data 22/10/2025.
- Mezey C. (1983), *Il ritorno di Dino Campana dal Belgio: quattro documenti inediti*, in «Modern Language Review», Vol. 4, consultabile al link <https://www.campanadino.it/index.php/biografia/41-il-ritorno-di-dino-campana-dal-belgio-quattro-documenti-inediti>, verificato in data 22/10/2025.
- Petrignani S. (2012), *Ricordo di Amelia Rosselli*, in «Il Foglio», 27 ottobre 2012, reperibile sul sito dell'autrice al link <http://www.sandrapetrignani.it/?p=2266>, verificato il 22/10/2025.
- Russel G. (2006), *Peter John Dally*, in *Psychiatric Bulletin*, XXX, 5, pp. 197-198, reperibile al link: <https://www.cambridge.org/core/journals/psychiatric-bulletin/article/peter-johndally/EC5340B9D4441080688F50E2746FA8F3>, verificato in data 22/10/2025.
- Scarabichchi F. (2012), *Scipione. Luce ferita*, in «Le parole e le cose», 14/10/2012, reperibile al link: <https://www.leparoleele cose.it/?p=7048>, verificato in data 30/10/2025.
- Tandello E. *Lezione su Amelia Rosselli*, reperibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=dqQf8eWXmps>, verificato in data 22/10/2025.
- Triulzi S. *Storia di una malattia'. Per una ricerca futura su Amelia Rosselli*, in «Diacritica», IX, (2019), 29, reperibile al link <https://diacritica.it/letture-critiche/storia-di-una-mia-malattia-per-una-ricerca-futura-su-amelia-rosselli.html>, verificato in data 22/10/2025.
- Zungri A. (A. A. 2018/2019), *Il corpo insonne. Ritmi e visioni nella poesia in inglese di Amelia Rosselli*, tesi di perfezionamento in Letterature e Filologie Moderne, Scuola Normale di Pisa, Relatrice N. Fusini, correlatrice E. Tandello, tutor M. Stella, reperibile al link <https://ricerca.sns.it/retrieve/handle/11384/86093/37716/versione-definitiva-tesi-Zungri.pdf>, verificato in data 22/10/2025.
- «Intervista alla direttrice del polo bibliotecario umanistico sociale dell'Unitus Giovanna Pontesilli: "una biblioteca è tale solo se riesce a trasmettere conoscenza a chiunque ne fa richiesta"», in *TusciaWeb*, 9/01/2024, reperibile al link <https://www.tusciaweb.eu/2024/01/giovanna-pontesilli-una-biblioteca-e-tale-solo-se-riesce-a-trasmettere-conoscenza-a-chiunque-ne-fa-richiesta/>, verificato in data 22/10/2025.

## FILMOGRAFIA

Donati. G. F. (1985), *Blu cobalto*, Network international, Italia.



## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio di cuore la professoressa Marina Guglielmi senza la quale questo progetto non avrebbe visto la luce, il personale del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, in modo particolare il Direttore Prof. Giuseppe Antonelli per la concessione dei materiali e delle foto inedite, la dottoressa Nicoletta Trotta e la dottoressa Chiara Andreatta; la Direttrice del Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo dottoressa Maria Giovanna Pontesilli, il Direttore dell'Archivio dell'ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma Dr. Pompeo Martelli e la dottoressa Vera Fusco; la dottoressa Eleonora Cardinale, responsabile degli Archivi e Biblioteche Letterarie Contemporanee della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Riccardo Duranti, Dino Ignani, Antonio Martino, Elio Pecora, Ulderico Pesce che attraverso le loro parole e i loro ricordi mi hanno offerto una idea 'viva' di Amelia Rosselli.

Emilio per il suo amore e la sua biblioteca.





## INDICE

|  |    |
|--|----|
| Prefazione<br><i>Marina Guglielmi</i>  | 7  |
| Introduzione<br>La malattia mentale: l'essenza rimossa dell'opera di Amelia Rosselli     | 11 |
| I. <i>Sanatorio 1954</i>   | 19 |
| 1. Il dattiloscritto di <i>Sanatorio 1954</i>  | 20 |
| 2. L'autobiografismo schermato di <i>Sanatorio 1954</i>                                  | 21 |
| 3. Un'analisi di <i>Sanatorio 1954</i> : assenze molteplici e impossibilità              | 25 |
| 4. «Les morts sortent pour nous regarder»  | 27 |
| 5. Il lago, il mare, la pioggia: il tema dell'acqua in <i>Sanatorio 1954</i>             | 30 |
| 6. Il viaggio come fuga e ricerca della verità: un tema mutuato da Baudelaire e Campana  | 34 |
| 7. Rosselli e Campana: tracce di una "elezione" raccontata dalla biblioteca dell'autrice | 38 |
| 8. La lezione di Rimbaud   | 40 |
| 9. «Quels sont les effets de l'électrochoc?»   | 42 |
| 10. Il valore della prosa per Amelia Rosselli  | 43 |
| II. <i>Diario Ottuso (1954-1969)</i>   | 47 |
| 1. Tre prose autonome, un filo rosso   | 47 |
| 2. Una ristampa con funzione "terapeutica"   | 48 |
| 3. <i>Prime Prose Italiane</i>   | 49 |
| 4. <i>Nota e Diario Ottuso (1968)</i> : due diari «psichici»                             | 51 |

|   |     |
|---|-----|
| 5. <i>Diario Ottuso</i> (1968)  | 55  |
| 5.1 Il dattiloscritto   | 55  |
| 5.2 <i>Diario Ottuso</i> : uno scritto privato  | 56  |
| 5.3 Una prosa per capire la vita  | 59  |
| 5.4 «Pensieri che più tardi alla sua morte avrebbero lei divorato»:<br>una duplice morte                            | 62  |
| 5.5 La frammentazione come cifra del testo  | 64  |
| 5.6 «S'offerse di tentare di farla impazzire»: l'ombra della malattia<br>e della clinica                            | 65  |
| 5.7 Dall'autoanalisi al testo   | 66  |
| 5.8 Il finale di <i>Diario Ottuso</i> come espressione di un'impossibilità  | 68  |
| III. <i>Storia di una malattia</i>  | 71  |
| 1. Una prosa multiforme   | 71  |
| 2. «La malattia era la CIA»   | 73  |
| 3. «Si credeva in questa maniera di rendermi incapace»: cronaca di un<br>annientamento e l'eco dell'elettroshock    | 77  |
| 4. Le voci  | 79  |
| 5. Una lunga richiesta d'aiuto  | 80  |
| 6. Un testo dalla doppia origine: patologica e politica   | 82  |
| 7. «I pesanti conti medici» e gli spazi ospedalieri   | 83  |
| 8. Ancora una <i>ring composition</i>   | 85  |
| IV. Lettere dalla clinica.  |     |
| Il ricovero di Amelia Rosselli al Sanatorium Bellevue ricostruito<br>attraverso le lettere inedite al fratello John | 89  |
| 1. Prima del ricovero: il trauma per la morte di Rocco Scotellaro   | 93  |
| 2. La lettera dell'8 luglio 1954: un isolamento preoccupante  | 97  |
| 3. La prima comunicazione di Amelia Rosselli dal Sanatorio<br>Bellevue  | 98  |
| 4. «Thank-you for your many letters and the trouble you've gone<br>through for me»: lettera del 12 novembre 1954    | 98  |
| 5. Le lettere del gennaio 1955: la richiesta di lasciare il Sanatorio   | 99  |
| 6. «Sometimes we laugh»: lettera dell'8 febbraio 1955   | 101 |
| 7. «Take up music and writing»: la scelta di dedicarsi alla musica<br>e alla scrittura                              | 102 |
| 8. «I am in terribly sorry for nonna's death»: lettera dell'8 aprile<br>1955  | 103 |
| 9. Lettera del 24 aprile 1955   | 105 |
| 10. «I am obsessed by just one memory»: il ricordo del suicidio<br>di Cesare Pavese                                 | 106 |

|   |         |
|---|---------|
| 11. «Was doing, some writing, in various languages»: i riferimenti<br>alle opere scritte in clinica | 108     |
| 12. «This is me, more or less»: due fotografie e una lenta dimissione                               | 111     |
| 13. L'ultima lettera di Amelia Rosselli dal Sanatorio Bellevue                                      | 111     |
| 14. Versi dalla clinica: due componimenti scritti durante il ricovero                               | 112     |
| <br>Bibliografia  | <br>119 |
| <br>Ringraziamenti  | <br>135 |



Società italiana per lo studio  
della modernità letteraria

---

LA MODERNITÀ LETTERARIA

*in open acces*

L'elenco completo delle pubblicazioni è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

<https://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=MOD%20La%20modernita%27%20letteraria%20in%20open%20access>



---

## Pubblicazioni recenti

7. MARA SABIA, *Lettere dalla clinica. Il tema della malattia mentale e dell'internamento nell'opera in prosa di Amelia Rosselli e nelle lettere inedite al fratello John*, 2026, pp. 140.
6. FILOMENA D'ALTO, ELENA PORCIANI [a cura di], *Il lavoro femminile in Campania. Rappresentazioni tra diritto, letteratura e audiovisivi (1945-2025)*, 2025, pp. 172.
5. NICCOLÒ AMELII, *La città che avanza. Forme, funzioni e rappresentazioni urbane nel romanzo italiano del Novecento*, 2025, pp. 508.
4. ANTONIO ROSARIO DANIELE [a cura di], *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, 2025, pp. 1186.
3. ALBERTO CARLI, ANTONIO DI SILVESTRO [a cura di], *L'alfabeto del vero e la modernità di Verga*, 2024, pp. 260.
2. SILVIA ACOCCELLA, CONCETTA MARIA PAGLIUCA, MICHELE PARAGLIOLA [a cura di], *Fatti e finzioni*, 2024, pp. 994.
1. ELISA GAMBARO, STEFANO GHIDINELLI, GIOVANNA ROSA [a cura di], *Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria*, 2025, pp. 188.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di gennaio 2026