

AMELIA ROSSELLI: LA POESIA TRA TRAUMA E SPERIMENTAZIONE

Posted on 17 March 2026 by Massimiliano Davies

Category: Letture

Recensione a: F. Brancati, *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma, 2025, pp. 136

Pochi autori della seconda metà del novecento hanno saputo consegnare alla pagina la nudità del proprio vissuto psichico come lo ha fatto Amelia Rosselli, che ha lasciato all'affiorare epifanico del trauma individuale la restituzione di un'angoscia collettiva: quella della persecuzione politica, della guerra, del senso di oppressione verso un cielo minaccioso capace di dispensare morte e di abbandonare i sopravvissuti in «un costante stato d'assedio»[1]. Figlia dell'attivista Marion Catherine Cave e del socialista riformista Carlo Rosselli, due figure emblematiche dell'antifascismo transnazionale, Amelia eredita una vicenda familiare segnata dall'esilio e dalla perdita. Suo padre, autore di *Socialismo liberale* - opera centrale nel pensiero politico novecentesco, ripubblicata nel 2024 a cura di Danilo Breschi - nel 1937 fu assassinato in Francia, insieme al fratello Nello, da militanti della Cagoule appoggiati dal regime fascista. Questo evento si riflette profondamente nella sua poesia, in cui l'autrice mette al centro un io lirico irriducibile e onnipresente, che dà voce, in un canto franto e oscillatorio, alla condizione di sopravvissuta segnata dal trauma storico e personale.

Proprio dal trattamento rosselliano dell'io poetico nel contesto della ricerca degli anni Cinquanta e Sessanta prende le mosse l'interessante saggio *Ideale reale* di Francesco Brancati, che, a partire dal titolo, dà conto del tratto fondamentale che anima l'opera dell'autrice: la tensione costante tra la materia amorfa e magmatica del vissuto reale e l'aderenza a un ideale formale. Fin dalla prima raccolta poetica, *Variazioni Belliche*, pubblicata nel 1964, in anni in cui venivano messe in discussione le fondamenta dell'istituto lirico, Rosselli scelse strade originali, se non solitarie. Se, infatti, la neoavanguardia aveva depotenziato il soggetto riducendolo a uno degli oggetti della campitura poetica, secondo Brancati nell'opera rosselliana «l'io esibisce spesso modi esorbitanti, reclama il suo diritto all'esistenza e a una sua comprensione piena anche quando i connettivi razionali della lingua tendono ad allentarsi e la semantica si fa estrema»[2].

È noto che la costante presenza di un vissuto mai esibito narcisisticamente in forme confessionali o intimiste, ma colato nella poesia senza filtrare contraddizioni e involuzioni, unito a uno sperimentalismo linguistico straniante, hanno reso rade e talvolta fuorvianti le letture critiche emerse nel pieno dell'attività poetica dell'autrice, che si estende dalle prime prove degli anni Cinquanta fino al poemetto *Impromptu*, scritto nel 1979 in un solo giorno. Tra i travisamenti dovuti ad una riconduzione di tutta l'opera rosselliana alla nebulosa dell'inconscio possiamo annoverare la celebre lettura pasoliniana del *lapsus*, giustamente problematizzata dalle analisi di Stefano Agosti[3], di Alessandro Baldacci[4] e di Emmanuela Tandello[5], che hanno sottolineato l'intenzionalità delle invenzioni lessicali rosselliane - come 'brimato', che evoca le parole 'brina', 'brama' e 'bruma' - nelle quali più matrici fonico-semantiche si condensano parossisticamente in un unico significante. Altri, all'opposto, come rilevato da Cesare Catà, hanno parlato di iperformalità del verso rosselliano[6], forse confidando eccessivamente nella applicabilità concreta delle teorie espresse dall'autrice in *Spazi metrici*, saggio accluso quale

apparato esplicativo a *Variazioni Belliche*. Si tratta di un testo dal problematico inquadramento, se non altro già per la sua natura di apporto metacritico scritto *ex post* dall'autrice, peraltro su richiesta di un 'committente' di prestigio quale fu Pasolini. Brancati, in questo frangente, rifiuta però sia la posizione di Giovannuzzi, che ravvisa in *Spazi metrici* la presenza di un «tecnicismo ingolfato e pieno di falle»[7], in cui «è possibile cogliere qualche spezzone di senso, non certo l'insieme di un ragionamento coerente»[8], che quella opposta di Baldacci, che considera il saggio «la chiave per cogliere la nuova forma della poesia rosselliana»[9].

Brancati, invece, attribuisce il giusto rilievo alla teorizzazione rosselliana, verificando se l'impianto formale delle poesie aderisca (o meno) al proprio apparato metacritico e impiegandola come chiave per una lettura stilistica evolutiva del *corpus*. È evidente che, al netto delle contraddizioni e dell'oscurità di certi passaggi, l'autrice abbia enucleato in *Spazi metrici* un tratto fondamentale della propria ricerca formale, ossia la tensione verso una regolarità in grado di 'catturare' il ritmo del pensiero nel momento stesso del suo sorgere - come se la macchina da scrivere potesse fungere da sismografo del tumulto interiore - e che coinvolge più piani: quello della durata, per cui ciascun verso deve tendenzialmente poter essere letto entro lo stesso limite di tempo; quello dello spazio sulla pagina, mediante l'adozione di un sistema a caratteri tipografici non differenziati; nonché un piano 'numerico-semantico', per cui ciascun verso deve contenere lo stesso numero di parole-idea, stabilito dal primo verso di ciascun componimento. Sotto quest'ultimo profilo, Brancati, con l'analisi di *Contiamo infiniti morti*[10], riproducendo il testo mediante caratteri uniformi e conteggiando le parole-idea per verso, dà conferma di un'uniformità sostanziale e dunque della parziale rispondenza dei componimenti, almeno fino all'altezza di *Variazioni Belliche*, alla teorizzazione di *Spazi metrici*. Lo studioso sottolinea che Rosselli «sottopone a esperimento la tenuta di un metodo che si muove costantemente tra fattualità e idealità,

concependo la dialettica tra questi due poli come un campo di attrazione all'interno del quale le singole poesie prendono vita»[11].

Riprendendo l'intuizione di Giovannuzzi, Brancati vede nell'*I Ching* l'altra chiave per comprendere il metodo rosselliano dagli esordi alla prima raccolta. Testo classico cinese del X secolo a. C., l'*I Ching* o *Libro dei mutamenti* fornisce a Rosselli il modello tutto orientale di un procedere del discorso mediante simboli, quel «rullo chiaro nella mia immaginazione»[12] a cui l'autrice sembra alludere ancora in *Documento*, un'influenza che «si nota nell'incedere anaforico e 'per formule' in *Variazioni*, che però l'autrice rifunzionalizza a registrazione dei propri corsi psichici»[13].

La tecnica esplicitata in *Spazi metrici*, legata, in parte, alla formazione musicale dell'autrice, nonché le suggestioni dell'*I Ching*, sono elementi che si fanno via via meno evidenti nelle altre due raccolte in italiano, ovvero *Serie ospedaliera* (1969), e *Documento* (1976), opere in cui si assiste a «una progressiva diminuzione della lunghezza del verso a cui corrisponde un processo di normalizzazione del dettato»[14]. Cioè, a partire da *Serie ospedaliera* la materia incandescente e dolorosa del dato autobiografico inizia a riversarsi nel contenitore della tradizione letteraria, in un corpo a corpo serrato con le forme chiuse, elette ad argine. Va detto che modalità «cannibaliche»[15] di inglobamento del *corpus* della tradizione erano presenti già nel poemetto *La libellula*, in cui erano ripresi, come in una litania, frammenti testuali di Campana e di Montale, anche se nel caso specifico tali intertestualità hanno molto a che fare con la trasposizione in poesia del concetto di variazione musicale, da un lato, e dall'altro con l'influenza del modernismo.

In *Serie ospedaliera* e *Documento*, invece, come rilevato in *Ideale reale*, assistiamo ad un più disteso dialogo con la tradizione, con Petrarca «considerato come '*auctoritas*' fondatrice della dimensione introspettiva in poesia»[16]. Il *Canzoniere* viene visto da Rosselli come «[...] il massimo esempio di

libro di poesia che nella forma cristallizza la 'storia di un io', trasformando i moti dell'interiorità in una vicenda comunicabile all'esterno»[17]. In *Serie ospedaliera* si rinvengono palesi tessere testuali petrarchesche, come: «Rivoltàme nelle giungle dei sampietrini oppure chiare acque / e fresche ombre»[18]: Brancati evidenzia che ci troviamo di fronte a operazioni «di rifunzionalizzazione del classico accostabile [...] alle esperienze assai diverse negli esiti di Vittorio Sereni e di Andrea Zanzotto»[19]. Lo studioso inoltre osserva che «quando un modello viene ripreso in maniera così vistosa, il significato intertestuale svolge anche una funzione ironica: il suo inserimento nella poesia può darsi soltanto attraverso modi che attenuino il sentimento dell'originale in maniera tale da rendere percepibile la distanza tra la tessera letteraria allusa e l'esperienza del soggetto che il testo intende trasmettere»[20].

Petrarca, oltre a rappresentare l'archetipo della lirica di soggetto amoroso e a fungere da modello elementale di introspezione, fornisce a Rosselli il riferimento formale per un confronto continuo e ondivago con il sonetto. Mentre l'aderenza a Petrarca sul piano dei contenuti, esplicitata espressamente dall'autrice con riguardo a *Documento*, resta parziale, costante appare «la ripresa del modello petrarchesco per quanto riguarda le forme, in particolare aleggiano nei componimenti la presenza di sonetti 'fantasma'. Cioè delle poesie che possono essere lette come dei 'sonetti' escrescenti in alcune misure oppure privati di una terzina»[21]. Da Rosselli il *Canzoniere*, ritagliato e riutilizzato come in «una cupa e angosciosa ritualizzazione mortuaria»[22], viene immerso nel nuovo caos degli anni di piombo, che nel frattempo era divenuto lo scenario di *Documento*, avendo riacceso nell'autrice «una memoria legata alle pratiche della violenza bellica»[23], che si estrinseca nella costruzione di sottofondi in cui «la tristezza è come un urlo di sirena»[24].

Come osserva Brancati, le ultime due raccolte in italiano «non rappresentano nessun ritorno all'ordine, bensì accolgono soluzioni formali

inclini a non rifiutare il concetto stesso di letteratura»[25]. In *Documento*, in particolare, le poesie si fanno più concise, la sperimentazione linguistica smussa le proprie asperità, lo spazio lirico accoglie un dialogo ininterrotto tra un io frammentato e un tu polimorfo, che assume di volta in volta le sembianze di un *alter ego*, di un amato che, fuggendo, porta via con sé frammenti di senso, o di uno scomparso verso il quale può dispiegarsi una tensione conoscitiva che resta sempre insoddisfatta. Sciami di simboli rievocano quasi 'araldicamente'[26] una stagione di rinnovata violenza e angoscia: tra «bombe lacrimogene», «giustiziati», «fracassate teste»[27], il ghigno acido delle tele di Bacon[28] sfuma talvolta in toni elegiaci: «Cara vita che mi sei andata perduta / con te avrei fatto faville se solo tu / non fosti andata perduta»[29].

Note

1 Baldacci, Alessandro, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 12.

2 Brancati, Francesco, *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma, 2025, p. 22.

3 Agosti, Stefano, *Le parole della poesia: da Leopardi ad Augusto Blotto*, Il Saggiatore, Milano, 2024, pp. 268 e ss.

4 Baldacci, op. cit., p. 57.

5 Tandello, Emmanuela, *Alle fonti del lapsus: pun, portmanteau, wordscape. Appunti sull'inglese letterario di Amelia Rosselli*, in "Trasparenze", 2003, pp. 17-19.

6 Catà, Cesare, *Il lapsus della critica rosselliana novecentesca: il caso letterario 'Amelia Rosselli'*, in "Italianistica: rivista di letteratura italiana", Vol. 38, n. 1, 2009, p. 156.

7 Giovannuzzi, Stefano, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara, 2016, p. 50.

8 Ivi, p. 28.

9 Baldacci, op. cit., p. 43.

10 Brancati, op. cit., pp. 52 e ss.

11 Ivi, p. 48.

12 Rosselli, Amelia, *Le poesie*, a cura di Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Garzanti, Milano, 1997, p. 501.

13 Ivi, p. 40.

14 Brancati, op. cit., p. 59.

15 Baldacci, op. cit., p. 45.

16 Ivi, p. 73.

17 Ivi. p. 78.

18 Rosselli, op. cit., p. 364.

19 Brancati, op. cit., p. 75.

20 Ivi, p. 73.

21 Ivi, p. 81.

22 Giovannuzzi, op. cit., pp. 104-105.

23 Baldacci, op. cit., p. 107.

24 Rosselli, op. cit., p. 472.

25 Brancati, op. cit., p. 60.

26 Baldacci, op. cit., p. 69.

27 Rosselli, op. cit., pp. 460, 466, 489.

28 Baldacci, op. cit., p. 68.

29 Ivi, p. 466.