



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture Moderne

Dottorato di ricerca in Italianistica
ciclo XXXVII

**Rappresentazione e testimonianza
dell'internamento e del disagio mentale
nella letteratura italiana
del Novecento e del post-Basaglia:
i casi di Amelia Rosselli e Alda Merini**

Tesi di dottorato di
Mara Sabia

Tutor
Prof.ssa Marina Guglielmi

Co-tutor
Prof.ssa Cecilia Bello

Anno Accademico 2023-2024

Tutti i diritti sono riservati

*Alle donne di ogni epoca
che subirono l'internamento e l'oblio.*

*A Emilio Fabio
per il suo amore e la sua biblioteca.*

A Veronica e ai miei genitori, forza e origine.

*Ad Agostino
per l'amicizia sincera e la condivisione.*

*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, *Impromptu*, 1981)

**RAPPRESENTAZIONE E TESTIMONIANZA DELL'INTERNAMENTO
E DEL DISAGIO MENTALE NELLA LETTERATURA ITALIANA
DEL NOVECENTO E DEL POST-BASAGLIA:
I CASI DI AMELIA ROSSELLI E ALDA MERINI**

Introduzione

I Parte

**Malattia mentale e luoghi di cura: una contestualizzazione
del panorama italiano dal Novecento al “post Basaglia”**

**1. La gestione della malattia mentale nell'Italia del Novecento: il contesto, le leggi,
le terapie, i protagonisti**

- 1.1 All'origine del manicomio
- 1.2 Un'istituzione immobile
- 1.3 Dalla legge Giolitti alla legge Mariotti
- 1.4 Ergoterapia, clinoterapia, idroterapia, sedazione: metodi per la gestione della malattia
- 1.5 Gli anni del fascismo: il codice Rocco e le terapie di shock
- 1.6 L'internamento femminile nell'Italia del Novecento
- 1.7 Dal secondo conflitto mondiale il seme del cambiamento
- 1.8 Condizione manicomiale e dibattito culturale
- 1.9 L'avvento dello psicofarmaco
- 1.10 Dalla riforma Mariotti alla rivoluzione psichiatrica
- 1.11 Il superamento dell'istituzione manicomiale e la legge Basaglia
- 1.12 Le critiche alla riforma basagliana
- 1.13 Terapia farmacologica: dubbi e criticità
- 1.14 Versi dall'orlo dell'abisso: i casi delle poetesse Amelia Rosselli e Alda Merini

II Parte

La malattia mentale: l'essenza rimossa dell'opera di Amelia Rosselli

Una premessa: i motivi della necessità di una biografia

**1. «Il leggero giogo della/ mia inferma mente»: biografia e malattia di Amelia
Rosselli**

- 1.1 «Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione»: la prima infanzia di
Amelia Rosselli nelle lettere di Carlo Rosselli e Amelia Pincherle

- 1.2 Un miscuglio di lingue
- 1.3 «Roma città eterna che silenziosamente di notte ti bevi il tuo splendore...»
- 1.4 «Rocco vestito di perla»
- 1.5 All'origine della scrittura di Amelia Rosselli: dall'autoanalisi alla forma poetica
- 1.6 «Je vis dans le désespoir, depuis que mon ami est mort»
- 1.7 Al Sanatorio Bellevue: un anno e mezzo nella clinica di Ludwig Binswanger
- 1.8 «A Roma non ha più nessuna possibilità di ricominciare una vita». Dalla clinica romana al ricovero al Netherne Hospital
- 1.9 «Sono stata troppo assorbita dalla “malattia” mentale e dalla ricerca in poesia»
- 1.10 «A ventinove anni mi dedicai esclusivamente alla letteratura»
- 1.11 Storia di una malattia
- 1.12 «Il mio ritorno a Roma era abbastanza fiducioso»

Il tema dell'internamento e della malattia mentale nell'opera di Amelia Rosselli

2 *Sanatorio 1954: una prosa dall'internamento*

- 2.1 Il dattiloscritto di *Sanatorio 1954*
- 2.2 La vicenda editoriale dell'opera
- 2.3 I *Primi Scritti* e la prova delle lingue
- 2.4 L'autobiografismo schermato di *Sanatorio 1954*
- 2.5 Tradurre ai limiti estremi del dicibile
 - 2.5.1 I motivi di una traduzione di *Sanatorio 1954*
 - 2.5.2 *Sanatorio 1954* – Una traduzione
- 2.6 Un'analisi di *Sanatorio 1954*
 - 2.6.1 Assenze e impossibilità
 - 2.6.2 «Les morts sortent pour nous regarder»
 - 2.6.3 Il lago, il mare, la pioggia: il tema dell'acqua in *Sanatorio 1954*
 - 2.6.4 Il viaggio come fuga e ricerca della verità: un tema mutuato da Baudelaire e Campana
 - 2.6.5 Rosselli e Campana: tracce di una “elezione” raccontata dalla biblioteca dell'autrice
 - 2.6.7 La lezione di Rimbaud
 - 2.6.8 «Quels sont les effets de l'électrochoc?»
 - 2.6.9 Il valore della prosa per Amelia Rosselli

3. *Diario Ottuso (1954-1969)*

- 3.1 Tre prose autonome, un filo rosso
- 3.2 Una ristampa con funzione “terapeutica”
- 3.3 *Prime Prose Italiane*
- 3.4 *Nota e Diario Ottuso (1968)*: due diari «psichici»

3.5 *Diario Ottuso* (1968)

3.5.1 Il dattiloscritto

3.5.2 *Diario Ottuso*: uno scritto privato

3.5.3 Una prosa per capire la vita

3.5.4 «Pensieri che più tardi alla sua morte avrebbero lei divorato»: una duplice morte

3.5.5 La frammentazione come cifra del testo

3.5.6 «S'offerse di tentare di farla impazzire»: l'ombra della malattia e della clinica

3.5.7 Dall'autoanalisi al testo

3.5.8 Il finale ad anello di *Diario Ottuso* come espressione di un'impossibilità

4. *Storia di una malattia*

4.1 Una prosa multiforme

4.2 «La malattia era la CIA»

4.3 «Si credeva in questa maniera di rendermi incapace»: cronaca di un l'annientamento e l'eco dell'elettroshock

4.4 Le voci

4.5 Una lunga richiesta d'aiuto

4.6 Un testo dalla doppia origine: patologica e politica

4.7 «I pesanti conti medici» e gli spazi ospedalieri

4.8 Ancora una ring composition

5. *Serie Ospedaliera* (1963-1965)

5.1 Una raccolta poetica dalla speciale veste tipografica

5.2 Una lunga gestazione

5.3 «Una lingua della malattia» e della ricerca

5.4 *La Libellula* (*Panegirico della libertà*) (1958)

5.4.1 *La Libellula*: un sunto della formazione poetica rosselliana rivelato nelle postille della copia appartenuta all'autrice

5.4.2 I segni di una lotta interiore

5.4.3 Il delirio, i sonniferi, l'elettroshock: «la porta della follia»

5.4.4 «Lunga notte di topi»: una zoomorfa metafora della malattia mentale

5.4.5 Ortensia, Amelia e la meccanica della solitudine

5.5 Le poesie di *Serie Ospedaliera*

5.5.1 La mente come un fiore scosso e la follia liberatrice

5.5.2 Il corpo sofferente

5.5.3 L'ombra di Scotellaro in *Serie Ospedaliera*

5.5.4 L'ospedale, i farmaci e la lingua poetica

6. Lettere dalla clinica. Il lungo ricovero di Amelia Rosselli nel Sanatorium Bellevue ricostruito attraverso le lettere inedite al fratello John ritrovate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia

- 6.1 Il Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia
- 6.2 Le lettere di Amelia Rosselli al fratello John Rosselli: un osservatorio privilegiato e inedito
- 6.3 Il ricovero di Amelia Rosselli presso il Sanatorium Bellevue ricostruito attraverso le lettere al fratello John
- 6.4 Prima del ricovero: il trauma per la morte di Rocco Scotellaro
- 6.5 La lettera dell'8 luglio 1954: un isolamento preoccupante
- 6.6 La prima comunicazione di Amelia Rosselli dal Sanatorio Bellevue
- 6.7 Lettera del 12 novembre 1954
- 6.8 Le lettere del gennaio 1955: la richiesta di lasciare il Sanatorio
- 6.9 «Sometimes we laugh»: lettera dell'8 febbraio 1955
- 6.10 «Take up music and writing»: la scelta di dedicarsi alla musica e alla scrittura
- 6.11 «I am in terribly sorry for nonna's death»: lettera dell'8 aprile 1955
- 6.12 Lettera del 24 aprile 1955
- 6.13 «I am obsessed by just one memory»: il ricordo del suicidio di Cesare Pavese
- 6.14 «Was doing, some writing, in various languages»: i riferimenti alle opere scritte in clinica
- 6.15 «This is me, more or less»: due fotografie e una lenta dimissione
- 6.16 L'ultima lettera di Amelia Rosselli a John dal Sanatorio Bellevue
- 6.17 Versi dalla clinica: due componimenti scritti durante il ricovero

III parte

Alda Merini: «letteratura per non morire»

1. Alda Merini: «letteratura per non morire»

- 1.1 «Nata il ventuno a primavera»: vita di Alda Merini
- 1.2 L'esordio letterario: «la poesia più che gli elettroshock»
- 1.3 «Fui internata a mia insaputa»
- 1.4 «L'araba fenice» di Maria Corti: il ritorno sulla scena editoriale dopo il lungo internamento
- 1.5 La «tecnica d'aedo» e una produzione letteraria «incontrollabile»
- 1.6 Una Merini sommersa: il caso delle poesie ritrovate nell'archivio di Oreste Macri e delle poesie dettate ad Alberto Casiraghi
- 1.7 Una produzione letteraria continua, eppure interrotta dall'internamento e segnata dalla malattia mentale

La rappresentazione manicomiale nella produzione letteraria di Alda Merini

2. *L'altra verità. Diario di una diversa*

- 2.1 Il titolo e la genesi dell'opera
- 2.2 «Fui internata a mia insaputa»
- 2.3 L'influsso della testimonianza dell'internata Adalgisa Conti ne *L'altra verità. Diario di una diversa*
- 2.4 Alda e Adalgisa
- 2.5 Il triste rito manicomiale della pulizia collettiva e la sua funzione spersonalizzante
- 2.6 La moltitudine degli internati
- 2.7 Le rose
- 2.8 L'inferno manicomiale
- 2.9 «Le mille metamorfosi» del manicomio
- 2.10 Il manicomio: doloroso luogo iniziatico e infinito

3. *Delirio Amoro*

- 3.1 La genesi di *Delirio amoroso*: un'opera post manicomiale
- 3.2 Il senso del delirio
- 3.3 Da *L'altra verità* a *Delirio amoroso*: l'ombra perpetua del manicomio e la critica alla psichiatria post basagliana
- 3.4 Una denuncia della realtà post manicomiale

4. *Lettere al dottor G*

- 4.1 Lettere e versi dall'internamento

5. *La Terra Santa*

- 5.1 Le carte preparatorie de *La Terra Santa* conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia
- 5.2 Il significato del verso libero ne *La Terra Santa*
- 5.3 *La Terra Santa* del manicomio: geografia dell'inaccessibilità
- 5.4 *La Terra Santa*: una lirica emblematica

6. Le carte inedite di tema manicomiale del Fondo Alda Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia: prose e poesie da una *Terra Santa* sepolta

- 6.1 Collocazione, descrizione, contestualizzazione delle carte
- 6.2 *La Terra Santa (parte seconda)*
- 6.3 *La Terra Santa, Elettrochok [sic], Ho vissuto dieci anni*
- 6.4 *La vera amicizia l'ho incontrata in manicomio*
- 6.5 Una (ulteriore) prosa manicomiale: *Una mente malata*

IV Parte

Amelia Rosselli e Alda Merini a confronto

- 1.1 Figlie della Seconda guerra mondiale
- 1.2 La musica prima del verso
- 1.3 *L'altra verità. Diario di una diversa* e *Diario Ottuso*: l'esperienza della malattia mentale e dell'internamento in due pseudo-diari
- 1.4 Rosselli legge Merini: le raccolte meriniane appartenute ad Amelia Rosselli conservate presso il Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia
- 1.5 Merini scrive Rosselli
- 1.6 Due poetesse estremamente vicine, estremamente diverse

- 1.7 La parola che salva: il valore salvifico della letteratura per Amelia Rosselli e Alda Merini
 - 1.7.1 Amelia Rosselli: scrittura contro il rischio di morte
 - 1.7.2 «O mia poesia salvami»: poesia come destino e translazione salvifica in Alda Merini

Introduzione

Il presente lavoro di ricerca nasce dalla volontà di realizzare uno studio sulla rappresentazione della malattia mentale e dell'internamento nella produzione letteraria di Amelia Rosselli e Alda Merini, tra le maggiori poetesse del Novecento entrambe segnate dalla drammatica esperienza del disturbo mentale.

Il confronto con la malattia psichica e i conseguenti ricoveri sono aspetti influenti ma poco indagati nelle opere delle due autrici che presentano esiti letterari molto differenti: per Merini l'esperienza dell'internamento, subita con ricovero coatto, e gli anni trascorsi presso il manicomio Paolo Pini di Milano diverranno materia per uno dei temi fondanti della sua intera produzione letteraria, mentre Rosselli affronterà nelle sue opere la tematica della malattia mentale in maniera sempre schermata, poco esplicita e attraverso elementi letterari di particolare originalità. Dei suoi numerosi ricoveri in cliniche, italiane ed estere, restano comunque tracce in diverse poesie e prose.

Ai fini di una corretta contestualizzazione della ricerca è stata effettuata una ricostruzione storica, legislativa e sociale della gestione della malattia mentale in Italia dagli albori del Novecento fino al periodo successivo alla legge 180 del 1970, conosciuta come "legge Basaglia". Ne è emerso un quadro in cui il Novecento si presenta come un secolo peculiare nella seconda parte per le innovazioni in ambito psichiatrico, ma dominato soprattutto dall'istituzione manicomiale che conserverà le sue caratteristiche originarie pressoché invariate fino alla rivoluzione basagliana.

Nell'ambito della prima parte della tesi è stato conferito particolare rilievo alle condizioni dell'internamento femminile, che presenta caratteristiche peculiari legate al genere, pertanto è meritevole di un'attenzione specifica. La seconda e la terza parte sono dedicate all'individuazione e all'analisi della tematica oggetto della ricerca nella produzione letteraria delle poetesse Amelia Rosselli e Alda Merini.

Trattare la rappresentazione della malattia mentale e dell'internamento nell'opera di due autrici entrambe nate all'inizio degli anni Trenta del Novecento, significa compiere un lungo percorso attraverso la loro vicenda biografica, ma anche nell'evoluzione della psichiatria italiana ed europea, affrontando tanto l'immobilità dell'istituzione manicomiale e delle leggi che la governarono fino alla fine degli anni Settanta, quanto la straordinaria rivoluzione che seguirà al movimento basagliano che scardinerà la

psichiatria tradizionale in Italia e le terapie di shock, implementando l'utilizzo dello psicofarmaco e, infine, dando accesso alle cure volontarie.

Se la storia di Alda Merini è una vicenda che si svolge quasi completamente nel capoluogo lombardo, presso l'ospedale Paolo Pini e poi, dopo la chiusura dei manicomi, nei centri d'igiene mentale presenti sul territorio, nel caso di Amelia Rosselli la questione si amplia a livello europeo: la poetessa sarà infatti curata, oltre che in Italia, anche in Svizzera, nella celebre clinica Bellevue diretta dallo psichiatra svizzero Ludwig Binswanger, e in diversi ospedali inglesi, con approcci terapeutici diversi.

In vissuti come quelli di Rosselli e Merini il tema della malattia mentale, rinvenibile nella produzione letteraria, dialoga necessariamente con la biografia che a sua volta non può prescindere dal contesto storico e culturale in cui l'autore è immerso. Amelia Rosselli e Alda Merini nascono rispettivamente nel 1930 e nel 1931, sono pertanto vittime appena fanciulle dei traumi scaturiti dagli eventi della Seconda guerra mondiale; il sorgere del loro disagio psichico si verifica in anni in cui non solo la storia della psichiatria è agli albori, ma anche la legislazione in Italia si presenta insufficiente e obsoleta, con tutte le drammatiche conseguenze del caso. Anche la successiva deistituzionalizzazione e l'ampia evoluzione, sia in termini legislativi che in termini scientifici, dell'approccio alla cura della malattia mentale, avrà una notevole influenza sul loro vissuto, ripercuotendosi anche nella produzione letteraria.

Si specifica che si è scelto di utilizzare, fin dal titolo del presente studio, il termine «internamento» in maniera ampia, intendendo con esso gli episodi di ricovero in ospedale psichiatrico o in clinica, esercitati in maniera coatta per il paziente. È corretto specificare che per Alda Merini e Amelia Rosselli non si trattò sempre di ricoveri subìti: in entrambe le biografie delle poetesse si riscontrano episodi di ricoveri e richieste di cure deliberate, così come ricoveri indotti o consigliati da terzi, come familiari o terapeuti, e pertanto da non considerarsi del tutto volontari, mentre in altri casi si trattò di vere e proprie richieste di aiuto da parte delle poetesse tormentate dalla malattia.

La ricerca è stata volta non solo all'analisi delle opere editate delle due autrici, ma anche all'individuazione e allo studio di eventuali testi ancora inediti sul tema, e di elementi utili a gettare nuova luce sull'interpretazione delle loro opere.

A tale proposito sono state effettuate ricerche in diversi archivi e biblioteche, in particolare presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, in cui si conservano fondi

documentari relativi a entrambe le poetesse, presso l'Archivio dell'Ex Ospedale psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma e presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo bibliotecario Umanistico sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo che custodisce i numerosi volumi postillati appartenuti alla poetessa. Un ulteriore volume postillato da Rosselli è stato scoperto presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Le ricerche in archivio hanno permesso di rivelare alcuni elementi nuovi contribuendo a completare e a chiarire al contempo tratti biografici che hanno sensibilmente influenzato la produzione letteraria delle autrici fornendo, inoltre, elementi utili alla contestualizzazione storica, culturale, e all'analisi e all'interpretazione delle opere di significato più oscuro.

Nella ricerca degli elementi relativi alla rappresentazione dell'internamento e del disagio mentale nell'opera delle due autrici si è resa sempre più evidente l'inscindibilità dell'elemento biografico rispetto alla produzione letteraria. Si è ricostruita, dunque, la cronologia delle biografie delle poetesse ponendo l'attenzione sulla storia della loro malattia, dei ricoveri, dei medici che le ebbero in cura, delle strutture in cui furono assistite: un'attenzione particolare al dettaglio, in questo caso, contribuisce a gettare nuova luce sull'interpretazione delle opere, alcune delle quali concepite o composte in parte proprio durante i periodi di ricovero, come *Sanatorio 1954*¹ di Amelia Rosselli o i testi di *Lettere al dottor G*² di Alda Merini.

Dopo un'attenta analisi della produzione letterarie delle due autrici, si è individuato, dunque, un *corpus* di opere che riportano chiare tracce dei temi indagati. Si è così notato che pur trattandosi di autrici prevalentemente rivolte alla produzione in versi, il tema della malattia mentale e le memorie dei luoghi di cura, risultano più vividi ed espliciti nelle produzioni in prosa; pertanto si sono selezionate, per ognuna delle due autrici, tre opere in prosa e una raccolta poetica risultate maggiormente significative ai fini della ricerca.

In merito all'opera di Rosselli si è partiti dalla prosa in lingua francese *Sanatorio 1954*, scritta prevalentemente durante il lungo periodo di ricovero presso la celebre clinica svizzera Bellevue. Si è ricostruita la storia del dattiloscritto e la vicenda editoriale

¹ 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*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 525-537.

² A. MERINI, *Lettere al dottor G*, Frassinelli, Milano 2008; ora in EAD., *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, a cura di G. Borsani, Mondadori, Milano 2010.

dell'opera, ponendo anche l'accento sull'autobiografismo schermato dall'autrice rinvenibile nel testo. Colpita dall'intensità della prosa e mossa dall'intenzione di offrire una più accurata analisi della stessa, ho ritenuto utile procedere alla traduzione, per la prima volta, dal francese all'italiano dell'intera prosa, facendola seguire poi dall'individuazione e dall'analisi dei temi pregnanti e delle intertestualità.

La seconda opera di Amelia Rosselli selezionata è *Diario Ottuso (1954-1969)*³. In questo caso oltre all'analisi delle tre brevi prose che costituiscono l'opera, si è posta particolare attenzione al componimento *Diario Ottuso* che dà il titolo al volume, in cui emerge l'ombra della malattia e della clinica. Degna di notevole interesse è, infine, *Storia di una malattia*⁴ pubblicata sul numero 56 della rivista *Nuovi Argomenti* del dicembre del 1977: drammatica cronaca dei disturbi che la poetessa attribuiva alle persecuzioni della CIA⁵ ai suoi danni, forse proiettando il trauma seguito all'uccisione del padre per ordine di Mussolini e le ripetute fughe esperite in giovane età per fuggire dalla guerra. Questa breve prosa si rivela essere una lunga richiesta d'aiuto che presenta una doppia scaturigine: patologica e politica. Dalla produzione poetica di Amelia Rosselli è stata individuata come emblematica, in merito al tema della malattia mentale, la raccolta *Serie Ospedaliera (1963-1965)*⁶: silloge singolare, articolata, dalla lunga gestazione, composta in una lingua poetica complessa che porta segni evidenti di una lotta interiore. Ne sono stati analizzati i temi ricorrenti, tra i quali il delirio, i sonniferi, l'elettroshock.

La sezione del lavoro dedicata ad Amelia Rosselli si completa con una serie di lettere in lingua inglese inviate dalla poetessa al fratello John durante il suo lungo periodo di ricovero presso la clinica svizzera Bellevue. Tali lettere, finora inedite, sono state ritrovate durante le ricerche effettuate presso il Fondo Amelia Rosselli conservato presso il Centro manoscritti dell'Università di Pavia e offrono un osservatorio privilegiato che ha concesso di ricostruire un periodo fino a oggi inesplorato della biografia della poetessa, eppure fondamentale poiché utile a restituire diversi aspetti interessanti, come il contesto in cui è stata concepita un'opera come *Sanatorio 1954*, le letture intraprese durante il

³ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990; poi EAD., *Diario Ottuso 1954-1968*, Empirìa, Roma 1996.

⁴ A. ROSSELLI, "Storia di una malattia", in *Nuovi Argomenti*, (1977), n. 56, pp. 185-96, ora in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 317-326.

⁵ Central Intelligence Agency: agenzia di spionaggio civile americana impiegata in attività all'estero.

⁶ A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, Il Saggiatore, Milano 1969, ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 193-305.

lungo ricovero e negli anni della formazione, che è stato possibile ricostruire individuando i volumi citati nelle lettere al fratello John tra quelli presenti nel fondo bibliotecario viterbese. Dalle missive inviate dal Sanatorio Bellevue emerge anche il momento della scelta radicale di Amelia Rosselli di dedicarsi alla poesia, oltre alla strenua resilienza di una intellettuale che cure dolorose e isolamento non fiaccano, perché continua a creare e a scrivere, come dimostrano due componimenti poetici redatti in clinica e inviati al fratello, presenti tra le carte del Fondo Rosselli e qui analizzati.

È ancora durante lo stesso ricovero, come dimostra la corrispondenza con John Rosselli, che prende sempre più piede l'idea della poetessa di realizzare una particolare macchina che possa comporre musica e parole insieme, invenzione che non solo dimostra il suo grande interesse per la musica, ma determina anche le basi della ricerca poetica rosselliana, come sarà dimostrato successivamente dal suo saggio *Spazi Metrici*⁷.

Il percorso dedicato ad Alda Merini parte anch'esso da una ricostruzione della biografia dell'autrice, già giovane poetessa riconosciuta e apprezzata dalla critica quando sperimenta un primo breve ricovero in una clinica privata milanese per la cura delle malattie mentali. Dopo diversi anni sereni Merini conoscerà lunghi periodi di internamento presso l'ospedale psichiatrico Paolo Pini, in seguito alla richiesta di ricovero da parte del marito. Sarà grazie all'aiuto della filologa Maria Corti e dell'editore Vanni Scheiwiller che riuscirà a tornare sulla scena editoriale con opere che trattano senza filtri l'esperienza manicomiale, prima fra tutte la raccolta *La Terra Santa*⁸ pubblicata nel 1984. La poetica meriniana raggiunge qui l'apice con la rappresentazione in versi dell'ospedale psichiatrico che viene rovesciato in una peculiare Terra Santa in cui gli alienati diventano profeti, figure messianiche, esseri celesti.

Specularmente a quanto attuato con la produzione rosselliana, anche dall'intera e oltremodo numerosa produzione meriniana sono state selezionate e analizzare tre opere in prosa e una raccolta di poesie in cui la rappresentazione dell'internamento e della malattia mentale risultano più evidenti: *L'altra verità. Diario di una diversa*⁹, prosa

⁷ A. ROSSELLI, *Spazi metrici* (1962), in appendice a EAD., *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964, pp. 181-186; ora in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, cit., pp. 60-67.

⁸ A. MERINI, *La Terra Santa*, introduzione di M. Corti, All'Insegna del Pesce d'oro, Milano, 1984, poi in EAD., *Vuoto d'amore*, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1991, pp. 91-130, ora anche in EAD., *Il suono dell'ombra*, cit., pp. 203-245.

⁹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, prefazione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1986; poi in EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa*, prefazione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, [III

autobiografica scritta dalla poetessa alcuni anni dopo il congedo definitivo dall'ospedale psichiatrico, *Delirio amoroso*¹⁰ in cui l'autrice esprime la consapevolezza dell'ombra perpetua del manicomio nella vita di quanti l'abbiano conosciuto e una non velata critica alla psichiatria post basagliana scaturita da un senso di abbandono che la poetessa sperimenta poiché avverte di essere ancora bisognosa di cure, ma anche di aver perso il punto di riferimento per lei rappresentato dal manicomio.

Merini, come Rosselli, anche durante i ricoveri non perse mai l'attitudine alla scrittura, come testimonia *Lettere al dottor G*, un'opera restituita al pubblico dopo trent'anni dalla stesura, che raccoglie scritti dedicati al medico Enzo Gabrici che tenne in cura la poetessa presso l'ospedale psichiatrico Paolo Pini e assecondò la sua ispirazione poetica consentendole di utilizzare la macchina da scrivere del suo studio, poiché le penne in manicomio erano vietate in quanto oggetti contundenti.

Grande attenzione, in questa ricerca, è stata riservata all'analisi della silloge *La Terra Santa*. È stato ricostruito il lavoro sulle carte preparatorie dell'opera, grazie ai documenti conservati presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, e sono stati analizzati i temi ricorrenti, lo stile e soprattutto l'interessante sistema metaforico dell'opera.

Anche per lo studio dei documenti della poetessa milanese si è proceduto a un lungo scavo d'archivio presso il Fondo Alda Merini conservato a Pavia. Sono state così ritrovate diverse poesie inedite di tema manicomiale e una prosa completa intitolata *Una mente malata* inerente al tema del disagio mentale. Tali testi non sono stati trascritti nella presente tesi a causa del diniego all'autorizzazione da parte delle eredi di Alda Merini, ma se ne riportano le collocazioni, la contestualizzazione e le descrizioni utili a futuri studi e consultazioni.

Il presente lavoro si chiude con una quarta e ultima parte contenente un confronto tra le opere e le intersezioni letterarie individuabili tra le due poetesse, che inizialmente sembravano non presentare alcun elemento di contatto.

Attraverso lo studio dei volumi della biblioteca di Amelia Rosselli, conservati presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo, si è potuto constatare, invece, come la poetessa leggesse e conoscesse

ed. accresciuta], Milano 1993; poi EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa. Nuova edizione*, Rizzoli, Milano 1997; ora anche in EAD., *Il suono dell'ombra*, cit., pp. 701-787.

¹⁰ A. MERINI, *Delirio amoroso*, con una nota di Ambrogio Borsani, Il melangolo, Genova 1989; ora anche in EAD., *Il suono dell'ombra*, cit., pp. 789-849.

l'opera di Alda Merini, così come è emerso, attraverso lo studio dell'ampia produzione meriniana, come la poetessa milanese, abbia dedicato ad Amelia Rosselli un componimento in versi e alcuni brani in prosa. Da tale confronto sono emersi numerosi punti di contatto biografici e poetici, dalle prime avvisaglie di nevrosi legate alla traumatica esperienza della Seconda guerra mondiale, fino al valore salvifico della scrittura che emerge in entrambe le autrici.

I Parte

Malattia mentale e luoghi di cura: una contestualizzazione del panorama italiano dal Novecento al “post Basaglia”

1. La gestione della malattia mentale nell'Italia del Novecento: il contesto storico, politico e sociale, le leggi, le terapie, i protagonisti

1.1 All'origine del manicomio

Studiare la storia delle istituzioni pubbliche deputate alla cura e alla custodia dei pazienti psichiatrici nel Novecento significa prendere atto di come dalla loro costituzione fino alla loro eliminazione siano state preservate intatte alcune caratteristiche fondative, sopravvissute immobili nel tempo senza subire sostanziali variazioni.

La parola manicomio è un composto delle voci greche *manìa*, ovvero pazzia, e *komeîn*, curare. L'etimologia dovrebbe evocare l'idea di un luogo di cura, più che di contenzione, eppure, dalla fondazione dell'istituzione manicomiale fino alla deistituzionalizzazione, la contenzione dei pazienti risultò sempre al primo posto tra i compiti degli infermieri, in un sistema basato principalmente sulla custodia degli alienati, complice anche l'esiguità della conoscenza delle scienze psichiatriche.

Posto sull'oscuro crinale tra ospedale e prigione, il manicomio si configura come istituzione deputata al governo del disagio psichico esercitando, con la sua stessa esistenza, una funzione rassicurante per la società. Il malato psichiatrico vivrà dunque relegato, estromesso dalla comunità, lontano anche dal solo sguardo degli individui sani e produttivi, privato di ogni avere: «degli abiti, del portafoglio, della fede nuziale, e fin dell'occhio di cristallo e dell'arto artificiale se posseduto»¹¹.

Le strutture psichiatriche del Novecento conservano ancora immutate alcune caratteristiche che Michel Foucault aveva individuato nei manicomi intesi come diretti eredi dei lebbrosari, ovvero luoghi atti a costruire uno spazio appositamente destinato

¹¹ V. P. BABINI, *In vece di una introduzione*, in EAD., *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 7.

all'esclusione. Alla fine del Cinquecento, quando la lebbra si ritira, saranno i folli ad assumere su di loro gli oscuri valori attribuiti fino a quel momento ai lebbrosi:

ciò che resterà certo più a lungo della lebbra e che si manterrà ancora in un'epoca in cui, già da molti anni, i lebbrosari saranno vuoti, sono i valori e le immagini che si erano legati al personaggio del lebbroso; è il significato di quella esclusione, l'importanza di quella immagine insistente e temibile che non viene allontanata senza aver tracciato un cerchio sacro intorno ad essa.¹²

In modo simile alla lebbra, la follia spaventa e suscita reazioni di rifiuto e bisogni di purificazione. La follia, che sarà appellata come malattia mentale solo nel corso del secolo XIX¹³, è generatrice di un modo diverso di vedere la vita e il mondo poiché «autorizza la caduta di tutte le convenzioni»¹⁴.

Nel corso del XV secolo i temi che avevano interessato l'immaginario europeo, come l'angoscia della morte, la fine dei tempi, la paura delle carestie, delle guerre e delle epidemie, subirono un cambio di riferimento: se prima era la lebbra a testimoniare con la sua presenza il senso della morte, ora questa funzione veniva attribuita alla follia. «La follia», scrive Foucault, «è l'anticipo della morte»¹⁵ e il folle è colui che ride in anticipo il riso della fine, che «presagendo il macabro l'ha già disarmato [...] la derisione della follia prende il posto della morte e della sua serietà»¹⁶.

A causa dell'influsso del pensiero cristiano, successivamente e fino al XVII secolo, la follia diventa partecipante dei poteri della miseria e dunque occasione di carità per i credenti. È il pensiero cristiano che spoglia la follia da ogni gravità drammatica e ne scongiura il potere destabilizzante: è così che essa troverà un primo posto nel mondo e non sarà più costretta a vagare¹⁷, bensì potrà essere «solidamente ancorata in mezzo alle cose e alle genti. Trattenuta e tenuta ferma. Non più barca, ma ospedale»¹⁸.

¹² M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, [1961], trad. it. *Storia della follia*, a cura di F. Ferrucci, Rizzoli, Milano 1980, p. 13.

¹³ Cfr. V. FIORINO, *Follia*, in *Lessico della storia culturale* a cura di A. M. Banti, V. Fiorino, C. Sorba, Laterza, Bari-Roma 2023, p. 110.

¹⁴ M. M. BACHTIN, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, [1965], trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, a cura di M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 298.

¹⁵ M. FOUCAULT, *Storia della follia*, cit., p. 22.

¹⁶ Ivi, p. 22-23.

¹⁷ In merito a questo aspetto Michel Foucault rievoca le celebri «navi dei folli» in uso soprattutto in Germania nel XV secolo: «i folli allora avevano spesso un'esistenza vagabonda. Le città li cacciavano volentieri dalle loro cerchie; li si lasciava scorrazzare in campagne lontane, quando non li si affidava a un gruppo di mercanti o di pellegrini. L'usanza era frequente soprattutto in Germania; [...]. Le città europee hanno spesso dovuto vedere approdare queste navi di folli». Cfr. M. FOUCAULT, *Storia della follia*, cit., pp. 16-17.

¹⁸ Ivi, p. 47.

La vera svolta verso la costituzione dei manicomi quali luoghi di contenimento specifici viene individuata da Michel Foucault alla metà del Seicento, quando le antiche prerogative della Chiesa in materia di assistenza ai poveri e agli emarginati si trasformano in misure di ordine pubblico: è «il grande internamento» derivato dal decreto del 27 aprile 1656 con cui Luigi XIV fonda a Parigi l'*Hôpital Général*. Da allora ciò che in un primo momento sembrerebbe una normale riorganizzazione amministrativa diverrà, secondo il filosofo francese, una vera categoria del pensiero classico¹⁹. In tutta Europa sorgeranno, in breve tempo, strutture simili nelle funzioni in cui verranno relegate, insieme e senza distinzioni, individui bisognosi di assistenza, compresi i malati psichiatrici.

Nel giro di qualche decennio la follia verrà ridotta a un problema di ordine pubblico e tale resterà fino al XVIII secolo: non ci sarà più, dunque, una sensibilità religiosa nei suoi riguardi, ma di ordine sociale. Decaduta dai diritti della miseria e spogliata dell'antica gloria e dalla sacra imperscrutabilità, la follia sarà ghettizzata e posta fuori dal mondo. Il folle troverà posto accanto ai poveri, ai miserabili, ai criminali, ai vagabondi: «nascerà più tardi lo stupore di aver imprigionato dei malati, di aver confuso dei folli con dei criminali. Per ora siamo di fronte a un fatto uniforme»²⁰ scrive Foucault.

I manicomi nascono, dunque, dalla congiunzione delle esigenze di assistenza e controllo: luoghi di reclusione, prima che di cura che, nei casi in cui sarà applicata nel senso di terapie mediche e non di mera assistenza, diventerà più presente solo a partire dalla seconda metà del Settecento²¹.

Sarà poi soprattutto la «teoria dell'isolamento terapeutico» di Esquirol²² a definire con precisione il nuovo funzionamento e la nuova architettura del manicomio determinando criteri rimasti in vigore, invariati, dal XIX secolo fino a metà del XX.

¹⁹ Per «età classica» viene inteso il periodo che va dalla fine del Rinascimento alla Rivoluzione. È su tale arco temporale, significativamente percepito nella cultura francese, che si concentra l'indagine storica di Michel Foucault.

²⁰ M. FOUCAULT, *Storia della follia*, cit., p. 86.

²¹ Cfr. L. ROSCIONI, *Il governo della follia. Ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. XVII.

²² In *Mémoire sur l'isolement des aliénés* (1832) – pubblicata in J. E. D. ESQUIROL, *Examen du projet de loi sur les aliénés* (Paris, 1838) – l'autore afferma: «L'isolement des aliénés consiste à soustraire l'aliéné à toutes ses habitudes, en l'éloignant des lieux qu'il habite, en le séparant de sa famille, de ses amis, de ses serviteurs; en l'entourant d'étrangers; en changeant toute sa manière de vivre». Cit. in L. MIOTTO MURET, *L'architettura e i suoi rapporti con la follia*, in A. DOLFI (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Atti del seminario, Trento, maggio 1992*, Bulzoni, Roma 1993, p. 629.

1.2 Un'istituzione immobile

Secoli di storia non apporteranno alcun mutamento alle conformazioni strutturali e alle atmosfere degli spazi destinati ai malati psichiatrici, che conserveranno le loro caratteristiche fino a oltre la metà del Novecento. Una conferma arriva dall'esame delle relazioni degli ingegneri chiamati a progettare nuovi manicomi, da cui si evince come l'ospedale psichiatrico novecentesco dovesse possedere contemporaneamente sia le caratteristiche strutturali di una prigione che quelle di un ospedale²³.

Durante uno dei suoi corsi al *Collège de France*, Michel Foucault chiarì la funzione del manicomio come istituzione a carattere prevalentemente disciplinare e non terapeutico, sottolineando come la sua costituzione avesse fornito «realità alla follia», ovvero avesse offerto alla follia uno spazio di realizzazione, omettendo, però, dai suoi scopi essenziali quello di guarire i malati:

la sua funzione sarà precisamente quella di conferire realtà alla follia, di aprire alla follia uno spazio di realizzazione. L'ospedale psichiatrico esiste affinché la follia diventi reale, mentre l'ospedale in quanto tale ha funzione di far sì che si sappia cos'è la malattia e di renderne possibile l'eliminazione. Insomma a partire dalla decisione psichiatrica concernente la realtà della follia, l'ospedale psichiatrico ha il compito di farla vivere come realtà.²⁴

Il manicomio per Foucault realizza la sua funzione grazie anche al potere psichiatrico che governa l'istituzione²⁵. È interessante notare come in questa visione l'unico elemento non

²³ Nella relazione al progetto *Ophelia* presentato nel 1906 al concorso per la costruzione del manicomio provinciale di Potenza, gli ingegneri Quaroni e Piacentini così scrivevano: «È noto che il manicomio - stabilimento di cura per dementi - deve rispondere a due concetti ben differenti tra loro: deve avere molte qualità comuni agli ospedali, in quantoché è un luogo di cura ove vivono i malati, deve avere molti altri requisiti comuni alle carceri, in quanto riguarda la sorveglianza dei ricoverati, la separazione degli uni dagli altri, le precauzioni contro l'evasione ed il suicidio». Cfr. *Bollettino della società degli Ingegneri e degli architetti Italiani*, XIV, Roma 2 dicembre 1906, n. 47-48, p. 557, cit. in G. CAPORALE, G. Quaroni- M. Piacentini: *Concorso per la costruzione del manicomio provinciale di Potenza. Le ragioni del concorso, il progetto Ophelia, la mancata realizzazione*, Il Salice, Potenza 1997, p. 24.

²⁴ M. FOUCAULT, *Le pouvoir psychiatrique* [1974], trad. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, edizione stabilita da J. Lagrange, trad. di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2004, p. 227. Si veda in merito anche l'affermazione di Basaglia che riprende evidentemente Foucault: «il manicomio ha la sua ragion d'essere che è poi quella di far diventare razionale l'irrazionale. Quando qualcuno entra in manicomio smette di essere folle per trasformarlo in malato». F. BASAGLIA, *Conferenze brasiliane*, a cura di F. Ongaro Basaglia e M. G. Giannichedda, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 34.

²⁵ «Si può dire pertanto che il potere psichiatrico ha la funzione di realizzare la follia in un'istituzione la cui disciplina ha come scopo proprio quello di cancellarne tutte le violenze, tutte le crisi, al limite tutti i sintomi. L'istituzione manicomiale in sé [...] ha la funzione e l'effetto, in quanto istituzione di carattere disciplinare, di sopprimere non tanto la follia, quanto i suoi sintomi, mentre il potere psichiatrico che si

preso in considerazione sia il paziente, destinato all'esclusione come un qualsiasi altro soggetto riconosciuto come socialmente pericoloso. Testimonianza diretta di tale pratica viene fornita dal poeta Dino Campana che, internato per un periodo in Belgio, descrisse il luogo della sua contenzione come «una prigione» in cui erano internati «pazzi e non pazzi»²⁶. Campana riferisce una situazione in cui non si tiene conto delle differenze tra malati, vagabondi e delinquenti: semplicemente le persone con lui trattenute sono considerate potenzialmente pericolose per la pubblica sicurezza; successivamente, nel 1910, anche il poeta sarà ricoverato alla *Maison de santé* di Tournai per questioni di «sécurité publique», come riporta la lettera che il Sindaco di Marradi invia al Prefetto di Firenze²⁷ per avviare le pratiche di rimpatrio del poeta.

1.3 Dalla legge Giolitti alla legge Mariotti

Il Novecento italiano si apre, in materia di legislazione manicomiale, con l'avvento della cosiddetta legge Giolitti²⁸. La divulgazione sulla stampa nazionale delle drammatiche condizioni dei manicomi, resa nota attraverso i resoconti dello psichiatra Augusto Tamburini²⁹ e la pubblicazione del *reportage* dello scrittore Edmondo De Amicis *Nel giardino della follia*³⁰, uscito in rivista nel 1889 e in volume nel 1902, in cui descriveva la sua visita al manicomio di Torino, ebbero tra gli effetti la presentazione al Senato, da parte del ministro Giolitti, del disegno di legge sui manicomi e gli alienati, intitolato

esercita al suo interno, e che fissa gli individui al manicomio, ha a sua volta come funzione quella di realizzare la follia». M. FOUCAULT, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, cit., p. 277.

²⁶ «Nel viaggio di ritorno in Italia, passando nel Belgio, mi arrestarono mi tennero nella cella, per due mesi in una prigione: Saint Gilles. Erano pazzi e non pazzi. Poi fui rinchiuso a Tournay [sic] in una specie di casa di salute, perché non avevo posto fisso, avevo quella smania di instabilità. Era un ricovero per gente decaduta, una specie di manicomio. Là dentro incontrai quel russo che non volle mai dirmi il suo nome». Cfr. C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana scrittore. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, Guanda, Milano 1978, pp. 59-60.

²⁷ Cfr. C. MEZEY, "Il ritorno di Dino Campana dal Belgio: quattro documenti inediti", in *Modern Language Review*, Vol. 4, (1983), consultabile al link <https://www.campanadino.it/index.php/biografia/41-il-ritorno-di-dino-campana-dal-belgio-quattro-documenti-inediti>, verificato in data 14/04/2024.

²⁸ Per un approfondimento sulla legislazione manicomiale si veda: G. PANOZZI, *Storia delle idee e delle leggi psichiatriche*, Ed. Centro Studi Erickson, Trento 1994; R. CANOSA, *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979.

²⁹ In merito alla figura di Augusto Tamburini si rimanda a V. P. BABINI, *Augusto Tamburini (1848-1919)* in M. MAJ, F.M. FERRO (a cura di), *Anthology of italian psychiatric texts*, World Psychiatric Association, Washington 2002, pp. 145-159.

³⁰ E. DE AMICIS, "Nel giardino della follia", in *Rivista d'Italia*, vol. III, (1899), 2, pp. 581-600, poi ID., *Nel giardino della follia*, con disegni di G. G. Bruno, S. Belforte e C. Editori, Livorno 1902.

«Disposizioni sui manicomi pubblici e privati». Il progetto di legge, presentato il 6 dicembre 1902, segnava l'inizio di un'azione che i direttori dei manicomi chiedevano da oltre trent'anni, ovvero una maggiore autonomia nella gestione delle strutture loro affidate. Con la legge n°36, presentata il 12 febbraio e promulgata il 14 marzo 1904, si attribuiva loro autorità sul servizio sanitario, l'alta sorveglianza sulla gestione economica e finanziaria e il potere disciplinare, un potere che alcuni giuristi dell'epoca non esitarono a definire «sconfinato e quasi dispotico»³¹.

La legge mostrò immediatamente alcune problematiche che furono appianate solo il 16 agosto del 1909 con il «Regolamento per la esecuzione della legge 14 febbraio 1904 n° 36» che comprendeva ben novantatré articoli.

In merito ai ricoveri, la legge Giolitti stabiliva quale criterio atto all'internamento la pericolosità sociale e il pubblico scandalo affermando:

debbono essere custodite e curate nei manicomi le persone affette per qualunque causa da alienazione mentale, quando siano pericolose a sé o agli altri, e riescano di pubblico scandalo, o non siano o non possano essere convenientemente custodite e curate fuorché nei manicomi.³²

Per le ammissioni in manicomio si disponeva l'accoglienza con procedura giudiziale a esclusione dei casi urgenti, per i quali poteva autorizzare il ricovero l'autorità locale di pubblica sicurezza; a proporre il ricovero potevano essere i parenti³³. Per quanto riguardava le dimissioni, invece, si prevedeva l'autorizzazione del Regio tribunale su richiesta del direttore del manicomio, a cui venivano inoltrate le eventuali richieste dai parenti del ricoverato. Il licenziamento del paziente poteva avvenire «in via di prova», dandone comunicazione al Procuratore della Repubblica e all'autorità di pubblica sicurezza. Poteva anche essere dimesso «in via di esperimento» se durante il ricovero fosse migliorato e fosse possibile un trattamento a domicilio. Nel caso delle dimissioni, aveva un grande peso l'interesse e la disponibilità della famiglia di origine. Per alcuni pazienti l'ingresso in manicomio era definitivo, soprattutto per quanti non avessero una

³¹ Cfr. V. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p.18.

³² Art. n.1, Legge 14 febbraio 1904, n. 36. *Disposizioni sui manicomi e sugli alienati. Custodia e cura degli alienati* (pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 43 del 22 febbraio 1904) consultabile al sito https://cartedalegare.cultura.gov.it/fileadmin/redazione/Materiali/Legge_14_febbraio_1904.pdf verificato in data 29/10/2024.

³³ Cfr. *ivi*, art. n. 2, legge 14 febbraio 1904, n. 36. *Disposizioni sui manicomi e sugli alienati. Custodia e cura degli alienati* (pubblicata nella Gazzetta ufficiale n. 43 del 22 febbraio 1904).

famiglia interessata a prendersene cura. A provvedere alle spese relative ai ricoverati meno abbienti erano le Province, a cui spettava la competenza dei manicomi.

La legge del 1904 arrivava dopo una lunga vacanza legislativa che non aveva offerto alcuna disciplina alle variegate realtà assistenziali dell'epoca che erano divise in quattro tipologie diverse: «manicomi provinciali, manicomi costituiti sotto forma di opere pie più o meno soggette all'ingerenza dei corpi pubblici, sezioni di ospedali amministrate da congregazioni indipendenti e, infine, manicomi privati»³⁴, tutte accomunate dalla medesima condizione di sovraffollamento, scarsità del personale medico, personale infermieristico non adeguatamente selezionato e formato, locali fatiscenti e insufficiente alimentazione dei ricoverati.

I numeri degli internati in manicomio erano tutt'altro che esigui: fin dalla seconda metà dell'Ottocento, infatti, si nota una crescita esponenziale dei ricoveri. Lo psichiatra Augusto Tamburini, durante il Convegno internazionale di Anversa del 1902, farà notare come dai 12.210 degenti del 1874 si fosse passati nel 1898 a 36.931, la maggior parte ricoverata in manicomi pubblici, in cui la situazione si mostrava insostenibile³⁵.

Per sopperire alle carenze strutturali, la riforma del 1904 incluse anche la costruzione di nuovi manicomi; ne sorsero infatti, in breve tempo diversi in tutta Italia, definiti «sacri campi di concentrazione per gli inabili nella lotta per la vita»³⁶. È interessante soffermarsi sul termine «inabili» riportato da Tamburini per rappresentare l'eterogeneità degli individui impossibilitati a confrontarsi con il sistema produttivo e, dunque, reputati inutili allo sviluppo capitalistico: un intralcio per le famiglie che non si riconoscevano più nel modello contadino e patriarcale, i cui componenti, impegnati ora tutti sui luoghi di lavoro, non potevano assicurare l'assistenza ai congiunti bisognosi di cure. Se la famiglia ottocentesca provvedeva autonomamente alla custodia del malato psichiatrico, dal processo di modernizzazione in poi i familiari sceglieranno di affidarlo a istituti religiosi o di ricoverarlo in manicomio³⁷.

Le mutate condizioni sociali e familiari furono il motivo principale dell'incremento dei ricoveri secondo quanto riportato nell'inchiesta sull'assistenza agli alienati pubblicata nel

³⁴ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 9

³⁵ Ivi, p. 10.

³⁶ A. TAMBURINI - G. C. FERRARI - G. ANTONINI, *L'assistenza degli alienati in Italia e nelle varie nazioni*, UTET, Torino 1918, p. 202.

³⁷ Per un'analisi approfondita della famiglia italiana nel periodo d'interesse cfr. P. MELOGRANI, L. SCARAFFIA (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1988.

1918 da Augusto Tamburini, Giulio Cesare Ferrari e Giuseppe Antonini in cui si esplicitava anche che la follia poteva essere indotta dall'abuso di alcol, specialmente tra le classi meno abbienti della popolazione³⁸.

I ricoveri non riguardavano soltanto i malati psichiatrici, bensì tutti gli individui bisognosi di riguardi e assistenza che i familiari non riuscivano più a garantire. Il manicomio perse così la sua peculiarità d'istituto votato alla cura e alla custodia esclusiva dei malati di mente per diventare ricettacolo di ogni individuo bisognoso di attenzioni e rifiutato dalla società e dalla famiglia d'origine: alcolisti, epilettici, pellagrosi, paralitici, ma anche bambini con disabilità o anziani affetti da demenza senile. I «matti», ovvero le persone colpite da disturbi quali schizofrenia, psicosi maniaco-depressiva o delirio acuto, erano circa la metà dei ricoverati di tutta la penisola, come si evince dalle statistiche statali dell'epoca³⁹.

Inadeguatezza degli spazi, carenza del personale sanitario uniti all'eterogeneità dei bisogni dei degenti e alla mancanza di terapie efficaci, rendevano la condizione manicomiale dominata dalla coercizione fisica estrema, attuata anche attraverso catene e ceppi⁴⁰, tanto che la camicia di forza appariva una delle forme meno brutali di contenimento.

Tra gli adeguamenti proposti nell'inchiesta del 1918 si indicava anche una nuova conformazione strutturale dei manicomi, che avrebbero dovuto non accogliere «più di 500 a 600 alienati al massimo»⁴¹ ospitati in «piccole costruzioni di una capacità media di 50 persone»⁴² suddivisi in base al sesso e alla gravità del disturbo. I giardini, posti al centro della struttura, diventavano una componente fondamentale per garantire uno spazio esterno, ma controllato ai pazienti. Gli edifici manicomiali, simili a una vera cittadella, dovevano comprendere dormitori per i degenti tranquilli e stanze individuali

³⁸ A. TAMBURINI - G. C. FERRARI - G. ANTONINI, *L'assistenza degli alienati in Italia e nelle varie nazioni*, cit., p. 202.

³⁹ Cfr. Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio – Direzione generale della statistica, *Statistica dei ricoverati in Ospedali e in altri Istituti di Assistenza pubblici e privati nell'anno 1907*, stabilimento Tipografico G. Civelli, Roma 1909, cit. in G. L. VACCARINO, *Scrivere la follia. Matti depressi e manicomi nella letteratura del Novecento*, EGA editore, Torino 2007, p. 241.

⁴⁰ «Una quantità di malati tenuti colle catene e coi ceppi e le balze di ferro alle mani e ai piedi, sulle nude carni contuse, intormentite e sanguinose, per settimane, per mesi, per anni, senza alcuna vigilanza medica». Cfr. A. TAMBURINI, «L'inchiesta sui manicomi nella provincia di Venezia e la legge sui manicomi», in *Rivista sperimentale di freniatria*, (1902), p. 724, citato in V. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 13.

⁴¹ A. TAMBURINI - G. C. FERRARI - G. ANTONINI, *L'assistenza degli alienati in Italia e nelle varie nazioni*, cit., p. 537.

⁴² *Ibidem*.

per agitati, impulsivi e criminali, la lavanderia, i bagni, il guardaroba, le stanze per i medici. Indicazioni dettagliate venivano fornite anche in merito agli arredi e alla recinzione: una rete metallica non inferiore a due metri o, più frequentemente, un muro di cinta che impedisse le fughe⁴³. Si ribadiva, inoltre, la responsabilità generale del direttore del manicomio e l'importanza dell'opera degli infermieri che dovevano essere formati con metodo e scelti con «oculatezza»⁴⁴.

Il manicomio doveva rispondere prevalentemente a un'esigenza sociale e ciò è testimoniato anche dalle pratiche terapeutiche utilizzate, che erano per lo più incentrate sulla rieducazione del degente con lo scopo di poterlo ricondurre a comportamenti socialmente accettabili. Un esempio è dato dall'ampia diffusione dell'ergoterapia, pratica del lavoro nata con funzione riabilitativa, ma utile soprattutto a contribuire al sostentamento delle strutture manicomiali. Praticata in laboratori attrezzati e nella colonia agricola annessa all'ospedale sotto la guida di sorveglianti esperti, l'ergoterapia prevedeva la retribuzione dei degenti lavoratori non in denaro corrente, ma con una moneta interna spendibile esclusivamente presso lo spaccio del manicomio. Inesistenti o quasi erano altre terapie, a parte la clinoterapia o cura del letto che, secondo gli psichiatri di inizio secolo, consentiva il riposo del cervello. Nella maggior parte dei casi, i criteri illustrati dettagliatamente nell'inchiesta del 1918 non furono mai applicati e le condizioni manicomiali mutarono ben poco nel tempo.

Se nel 1905 nei manicomi di Como e Aversa le condizioni di sovraffollamento era inumane, tanto che a Como il reparto agitati conteneva 182 persone invece delle 80 che avrebbe dovuto ospitare e il manicomio di Aversa veniva eloquentemente definito dal commissario prefettizio un «magazzino di esseri umani»⁴⁵, negli anni successivi la situazione non si mostrava cambiata. Nel manicomio di Mantova, progettato per accogliere fino a 580 pazienti, nel 1961, e quindi diversi decenni dopo l'applicazione della legge Giolitti, i ricoverati erano 660 e «ciò comportava fino a 150 persone fossero ammassate per tutta la giornata»⁴⁶. Il sistema manicomiale del Novecento continuava a collocarsi modo continuativo sulla scia di quello Ottocentesco: un'istituzione totale

⁴³ Ivi, pp. 537-41.

⁴⁴ Ivi, p. 546.

⁴⁵ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 20.

⁴⁶ L. BENEVELLI, *Donne in manicomio, La vita quotidiana nei reparti femminili del manicomio provinciale di Mantova (1940-1980)*, Istituto di storia contemporanea di Mantova, Dipartimento di salute mentale dell'azienda ospedaliera di Mantova, Mantova 2008, pp. 16-17.

fondata sulla costrizione fisica e su terapie empiriche che spesso risultavano distruttive per la salute dei pazienti.

Nonostante l'assoluta inaccessibilità dei luoghi manicomiali, ad oggi sono molte le testimonianze che ci sono pervenute in merito alla realtà degli ospedali psichiatrici del tempo come, ad esempio, il diario di Antonio Tomasich, un cuoco ricoverato dal 1909 al 1915 nel Frenocomio San Giovanni di Trieste, uno dei più all'avanguardia del tempo, costruito dal governo austriaco secondo i più moderni criteri. Nel diario, attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Trieste⁴⁷, Tomasich descrive la vita quotidiana all'interno del frenocomio soffermandosi in particolare, con toni professionali e polemici, sull'analisi dettagliata delle diete somministrate ai degenti e narra i soprusi esercitati sui pazienti soprattutto dagli infermieri e i «sottoinfermieri» ovvero «mentecatti, i quali sotto pretesto di lavoratori o aiutanti fungono da veri infermieri e spadroneggiano a piacimento loro»⁴⁸.

La Prima guerra mondiale porterà un assottigliamento nel numero di medici e personale infermieristico nei manicomi, mentre i ricoveri aumenteranno ulteriormente, fino alla necessità di spostare i luoghi della ricerca medica sulla psicofisiologia dai manicomi e dalle sedi universitarie, alle trincee, ciò a causa dell'elevato numero dei soldati che riportavano traumi psichici dovuti agli eventi bellici e alle drammatiche condizioni di vita al fronte. Il primo conflitto mondiale rivela alla scienza l'esistenza della nevrosi traumatica che contribuirà, nel tempo, a sradicare l'idea della predisposizione ereditaria della malattia mentale. Nel 1916 Augusto Tamburrini, nominato generale medico assimilato e consulente psichiatra del Ministero della guerra, aveva fondato un sistema di reparti per far fronte alle patologie nervose molto diffuse tra i soldati e, nel 1917, padre Agostino Gemelli dava alle stampe *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*⁴⁹ in cui erano analizzati i disturbi nervosi che colpivano i soldati italiani.

⁴⁷ Cfr. il diario di Antonio Tomasich, ricoverato nel Frenocomio di San Giovanni a Trieste dal 1909 al 1915 Archivio di Stato di Trieste; collocazione: ASTS, Ospedale psichiatrico provinciale di Trieste, busta 312. Come indicato al link: <https://archiviodistatotrieste.it/doc-mos/diario-di-antonio-tomasich-ricoverato-nel-frenocomio-di-san-giovanni-a-trieste-dal-1909-al-1915/> verificato in data 8/04/2024.

⁴⁸ D. DE ROSA, *I mangiatori di pane. Il diario di Antonio Tomasich nel manicomio di Trieste (1909-1910) e altri scritti*, Sensibili alle foglie, Tivoli 1998, p. 42.

⁴⁹ A. GEMELLI, *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*, con prefazione del padre G. Semeria, Treves, Milano 1917.

Le epidemie di influenza spagnola e di encefalite letargica, misteriosa patologia infiammatoria dell'encefalo che si verificò tra il 1916 e il 1925, faranno diminuire ulteriormente le dimissioni dai manicomi.

Piuttosto che «bucolico e appetitoso», come viene descritto da Ugo Ojetti⁵⁰ dopo la visita a San Salvi a Firenze, il manicomio del ventennio fascista è più simile a quello raccontato dallo psichiatra Corrado Tumiatì nel suo romanzo *I tetti rossi*⁵¹: gravido di quadri di umanità dolente, descrizioni di famiglie che paiono sollevate nell'internare i propri congiunti⁵², cittadelle provviste di giardini, refettori, dormitori gestiti da suore, pochi medici, l'immane cappellano, scrutato da visitatori curiosi. Insignito del Premio Viareggio nel 1931, *I tetti rossi* è un'opera letteraria originata dall'esigenza di uno psichiatra di dare voce alla realtà manicomiale in cui lavorava, ma soprattutto allo sconforto del viverla quotidianamente nell'impotenza di non poter apportare alcuna significativa modifica⁵³.

1.4 Ergoterapia, clinoterapia, idroterapia, sedazione: metodi per la gestione della malattia

Gli psichiatri che, come Corrado Tumiatì, operavano nei manicomi italiani si misuravano soprattutto con la frustrazione di non avere a disposizione terapie utili a contrastare le patologie dei degenti. Le sole cure applicate in quegli anni erano, a esclusione dell'ergoterapia, la clinoterapia e l'idroterapia. L'ultimo passo era la somministrazione di alcune sostanze sedative: in realtà si trattava di metodi utili a sopportare la malattia, più che a curarla.

La clinoterapia, o cura del letto, veniva utilizzata soprattutto nei casi di mania. Era attuata attraverso la coercizione del paziente a letto, sempre sotto stretta sorveglianza, accompagnata da un'alimentazione specifica e da alcune ore d'aria in cui il malato veniva esposto, sempre allettato, all'esterno o in verande. Secondo gli psichiatri il trattamento consentiva il riposo del cervello ed era solitamente la prima terapia applicata al paziente.

⁵⁰ Cfr. U. OJETTI, *In manicomio*, in ID., *Cose viste. II: 1928-1943*, Sansoni, Firenze 1951, pp. 59-66.

⁵¹ C. TUMIATI, *I tetti rossi. Ricordi di manicomio*, Treves, Milano 1931.

⁵² «La visita è terminata. Potrà restare. Il padre pare liberato da un incubo, si fa loquace, promette compensi». Ivi, p. 9.

⁵³ Cfr. V. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 76.

In seconda istanza, solitamente, si passava all'idroterapia, ovvero bagni prolungati in acqua tra i 35 e i 37 gradi, con una borsa del ghiaccio sulla testa. Il trattamento poteva prolungarsi ininterrottamente anche per ventiquattro ore.

Se anche questa opzione si fosse rivelata inefficace, si sarebbe passato alla somministrazione di sostanze sedative: «bromuri di potassio, sonniferi per iniezione, veronal, luminal, e nei casi più gravi anche scopolamina, duboisina, joscina e, non da ultimo, la morfina, il più usato degli oppiacei, nonostante il rischio di assuefazione»⁵⁴. Nei casi di depressione si somministrava arsenico, nei casi di malinconia si arrivava ad alimentare forzatamente i pazienti che rifiutavano il cibo, con emulsioni di uova, latte e farina somministrati con sonde orali, nasali o intestinali.

Tra le novità si annoverava la piretoterapia, ovvero una terapia basata sull'inoculazione di sostanze o su metodi elettrofisici al fine di indurre la febbre alta; in particolare veniva utilizzata la malarioterapia, tecnica scoperta dal neurologo austriaco Julius Wagner von Jauregg che per tale protocollo terapeutico fu insignito del premio Nobel per la medicina nel 1927. Egli aveva osservato come i pazienti colpiti da demenza a causa della sifilide migliorassero in corrispondenza di accessi febbrili. Dopo alcuni esperimenti condotti nella sua clinica notò come anche le paralisi progressive migliorassero dopo accessi febbrili con temperatura superiore ai 39° C. La febbre veniva indotta attraverso l'inoculazione di sangue malarico o infettando il paziente tramite la puntura di zanzare. Dopo un ciclo di otto o dieci accessi di febbre seguiva la somministrazione di chinino che permetteva di controllare i sintomi malarici.

La malarioterapia venne percepita come il primo vero rimedio medico per alcune patologie mentali e costituì una svolta nella ricerca di altre terapie sempre originate dall'idea che una patologia potesse scacciarne un'altra. Il concetto non è dissimile da quanto avverrà con l'induzione di attacchi epilettici per curare la schizofrenia, principio cardine dell'elettroshock messo a punto dallo psichiatra Ugo Cerletti⁵⁵.

L'ergoterapia negli anni Venti e Trenta cambia nome: si definisce aschesioterapia, in riferimento all'esercizio fisico che comporta, o anche prassiterapia con cui si intende che gli stimoli forniti al paziente sono di natura fisio-psicologici. In ogni caso si tratta di

⁵⁴ Ivi, p. 79.

⁵⁵ Per un approfondimento sulla figura di Ugo Cerletti si rimanda a R. PASSIONE, *Ugo Cerletti. Il romanzo dell'elettroshock*, Aliberti, Reggio Emilia 2007; per una raccolta significativa degli scritti di Ugo Cerletti cfr. R. PASSIONE, *Ugo Cerletti. Scritti sull'elettroshock*, Franco Angeli, Milano 2006.

attività lavorative che intendono riportare il malato a condizioni socialmente accettate, ovvero all'idea del dovere, alla pratica di divisione del lavoro, alla logica della produzione. Se non utilizzata come mera forma di sfruttamento lavorativo, ma proposta come attività che suscita nel paziente autonomia e sentimenti di rinnovamento personale, l'ergoterapia porta, in alcuni casi, a buoni risultati come ebbe modo di dimostrare durante la sua carriera professionale, Giulio Cesare Ferrari⁵⁶.

1.5 Gli anni del fascismo: il codice Rocco e le terapie di shock

In campo psichiatrico il fascismo si esprime con l'estensione del principio di pericolosità sociale avente come conseguenza l'internamento. Il risultato legislativo fu il nuovo Codice penale del 1930 conosciuto come codice Rocco⁵⁷, con il quale la legge del 1904 veniva ulteriormente inasprita con l'iscrizione al casellario giudiziario dei ricoverati in manicomio. Il nuovo obbligo accentuava ulteriormente l'assimilazione del manicomio al carcere. Con il fascismo si assiste anche a un'accelerazione della costruzione di nuove strutture manicomiali, soprattutto nell'Italia meridionale.

Il carattere interventista della politica dell'epoca si traduce anche sul piano clinico in una battaglia dichiarata: tutto è infatti basato sulle varie terapie di shock messe a punto in quegli anni. I rischi per la salute e la vita dei pazienti apportate da tali terapie erano evidenti, eppure si continuavano a sperimentare nuovi protocolli terapeutici per lo più attraverso tecniche che sembravano annientare il paziente portandolo sul crinale della morte per poi ridargli vita⁵⁸. L'insulinoterapia, messa a punto da Sakel nel 1935, consisteva in iniezioni di insulina che provocavano uno stato di coma che portava il paziente all'agonia⁵⁹.

La sperimentazione di questi anni, basata su cause organiciste, procede anche attraverso interventi di psicoturgia, come la leucotomia prefrontale con il metodo transorbitario ideato dall'italiano Adamo Mario Fiamberti, che aveva perfezionato la tecnica dell'ideatore della lobotomia Egas Moniz.

⁵⁶ Cfr. G. C. FERRARI, "Psicologia del lavoro. Un metodo originale di applicazione delle malate agitate al lavoro metodico, ma attivo" in *Rassegna di studi psichiatrici*, (1930), poi in ID., *Scritti di tecnica manicomiale e di clinica psichiatrica*, a cura di P. Soriano, Idami, Milano 1968, pp. 111-122.

⁵⁷ Dal nome del guardasigilli Alfredo Rocco da cui il codice fu varato.

⁵⁸ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 97, 102.

⁵⁹ Cfr. A. VALERIANO, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017, p. 94.

Sempre in Italia, nel 1937, Ugo Cerletti inventò l'elettroshock. La macchina fu costruita dal suo collega psichiatra e neurologo Lucio Bini, esperto in elettrotecnica, e consisteva in un apparecchio capace di regolare con estrema precisione il tempo e il voltaggio della scarica elettrica da somministrare al paziente con il fine di indurre una violenta crisi epilettica simile a quella ottenuta con la terapia di shock cardiazolico, messa a punto da Ladislav von Meduna, ma provocata dalla corrente elettrica, quindi evitando i problemi legati al dosaggio e al costo elevato dei farmaci.

Il trattamento fu messo a punto a Roma, dove Ugo Cerletti aveva aperto nel 1935 un laboratorio di sperimentazione interno al reparto per le cure somatiche dove operava.

L'11 aprile 1938, dopo una breve sperimentazione sugli animali, Cerletti e Bini praticarono per la prima volta l'elettroshock a un paziente schizofrenico cinquantenne con risultati terapeutici evidenti. Già nell'ottobre dell'anno successivo la ditta Arcioni di Milano iniziò a commercializzare il primo modello italiano di apparecchio per la terapia elettroconvulsivante. Costava 4.600 lire. Da allora l'elettroshock sarà largamente utilizzato, in Italia e all'estero, come terapia per il trattamento della schizofrenia e della psicosi maniaco depressiva⁶⁰.

Il 1938, con l'avvento in Italia delle leggi razziali, segnò un profondo cambiamento nell'assetto dell'ambiente psichiatrico del tempo. Nel 1932 si era infatti ricostituita la Società di psicoanalisi. Edoardo Weiss, allievo di Sigmund Freud, trasferitosi da Trieste a Roma, aveva fondato la «Rivista di Psicoanalisi» e nell'anno precedente aveva pubblicato presso Hoepli il volume *Elementi di psicoanalisi*⁶¹ che colmava il vuoto editoriale italiano sul tema, ma a causa delle leggi razziali fu costretto a riparare a Chicago e la Società di psicoanalisi fu chiusa. Come Weiss anche esponenti importanti della psichiatria italiana furono costretti a interrompere le loro attività: Cesare Musatti venne sospeso dall'insegnamento, Emilio Servadio emigrò in India, Silvano Arieti si stabilì negli Stati Uniti, Marco Levi Bianchini fu costretto a lasciare la direzione del manicomio di Nocera e la direzione della rivista «Archivio generale di neurologia e psichiatria» da lui fondata, che fu acquisita da padre Gemelli. Padre Agostino Gemelli fu una figura di particolare spicco nel panorama scientifico di quegli anni: a lui si deve il riconoscimento del valore della psicologia da parte dello Stato che si concluse con l'istituzione della

⁶⁰ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 109.

⁶¹ E. WEISS, *Elementi di psicoanalisi*, con prefazione di S. Freud, Hoepli, Milano 1931.

Commissione permanente per le applicazioni della psicologia (oggi Istituto di psicologia) presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche, nell'aprile del 1939.

Con l'avvento del fascismo, nuova attenzione fu data alla politica assistenziale e sanitaria. Nella comunità psichiatrica coeva si inizia a discutere della possibilità di riformare la legge del 1904, considerata ormai obsoleta e inadeguata.

Nel 1925 venne fondata, su iniziativa della Società freniatria italiana, presso il manicomio di Ancona, l'Ufficio statistico per le malattie mentali, guidato dallo psichiatra Gustavo Modena fino al primo gennaio 1939⁶², quando, a causa dell'entrata in vigore delle leggi razziali, fu costretto a lasciare l'incarico. In tre anni di ricerche fu realizzata da Modena una relazione statistico-sanitaria sugli alienanti⁶³ da cui si evinceva che il primo gennaio 1926 erano presenti in Italia complessivamente: 142 istituti per la cura dei malati di mente tra cui 60 ospedali pubblici, 5 manicomi giudiziari, 37 ricoveri per cronici, 6 istituti per deficienti, 34 case per la salute mentale per abbienti⁶⁴.

1.6 L'internamento femminile nell'Italia del Novecento

In linea con lo scopo della presente ricerca è importante considerare gli aspetti specifici dell'internamento manicomiale femminile che presenta caratteristiche peculiari e ben definite, come dimostrano le ricerche storiografiche dell'ultimo ventennio che si sono concentrate prevalentemente sulle cartelle cliniche delle pazienti⁶⁵ più che sulla istituzione. Tali studi hanno evidenziato che come tra Ottocento e Novecento si sia verificato, in materia di internamento femminile, un cambiamento importante, determinato soprattutto dalla visione organicista dominante in medicina che portava a

⁶² Cfr. V. SABBATINI, *Gustavo Modena*, in "Archivio Storico della psichiatria italiana", 2/8/2023 disponibile al link <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/996/> verificato in data 24/06/2024.

⁶³ Cfr. G. MODENA (a cura di), *Le malattie mentali in Italia. Relazione statistico-sanitaria sugli alienanti presenti nei luoghi di cura al 1° gennaio 1926*, Istituto centrale di statistica del Regno d'Italia, Tipografia operaia romana, Roma 1928.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 19.

⁶⁵ In merito si vedano almeno: V. FIORINO, *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002; A. SCARTABELLATI, *L'umanità inutile. La "questione follia" in Italia tra fine '800 e inizio '900 e il caso del manicomio provinciale di Cremona*, Franco Angeli, Milano 2001; L. ROSCIONI, *Il governo della follia. Ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, cit.; A. SALVIATO, "Melanconiche d'altri tempi. Le pazienti del manicomio di San Clemente a Venezia (1873-1904)", in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 63-90; P. BELL PESCE, "Un corpo oscuro. Storie cliniche e percorsi di ammissione al manicomio di Palermo (1890-1902)", in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 91-122; A. VALERIANO, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, cit.; C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850- 1950)*, Carocci, Roma 2018.

ricercare le cause della malattia mentale nella fisiologia della paziente: «in particolare per le donne si indaga il nesso tra utero e cervello, tra mestruazioni e frenopatie, parto e mania puerperale, tra furore uterino e lipemania con delirio, tra isteria e ninfomania»⁶⁶.

Il corpo delle donne viene, dunque, indagato per cercare una componente generativa della nevrosi: febbre, cefalea, irregolarità mestruale erano considerate possibili spie di disordini mentali, le cui cause erano spesso ricercate congiuntamente a malformazioni fisiche e tare ereditarie⁶⁷. Sono questi anche gli anni in cui la criminologia lombrosiana⁶⁸ individuerà, in presenza di caratteri degenerativi attribuiti alle prostitute, “la pazzia morale” che secondo le concezioni dell’epoca si manifestava con assenza di sentimento materno, pudore, e in generale, di buoni costumi⁶⁹.

La prassi medica, in materia di nevrosi femminile, coniuga malattia mentale, moralità e ginecologia tentando di elaborare quadri nosologici incentrati su parametri oggettivi.

Si consolida anche l’idea che la donna sia più incline alla malattia mentale, perché più facile alle emozioni e pertanto spesso inadeguata a far fronte alla crescente complessità della vita quotidiana, alle difficoltà poste dal cambiamento del suo ruolo familiare e al contesto sociale che dalla fine dell’Ottocento è in progressiva destrutturazione. L’avvento della famiglia nucleare, con l’affidamento esclusivo della cura dei figli alla madre, in un contesto privato di reti familiari e di solidarietà, determina un numero crescente di internamenti in manicomio. Alle donne viene richiesto un lavoro esclusivo, prevalentemente materno e domestico, in concomitanza e contraddizione con le trasformazioni sociali che le vedono procedere verso una crescente emancipazione⁷⁰. Livelli d’istruzione migliori, aspettative lavorative al di fuori dell’ambito familiare, speranze di poter diventare parte dell’elettorato⁷¹ in contraddizione con il ruolo tradizionalmente a loro attribuito, determinano nelle donne ulteriori smarrimenti e, in

⁶⁶ G. FIUME, “Introduzione”, in *Mania, Genesis*, (2003), , II/1, p. 6.

⁶⁷ Al fine di individuare il fattore ereditario, l’alienista procedeva a ricostruire le storie dei famiglia al fine di ricercare segni predittivi della patologia della paziente. Cfr. C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., pp. 43-44.

⁶⁸ Cfr. C. LOMBROSO, G. FERRERO, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Ed. L. Roux e C., Torino-Roma 1893.

⁶⁹ Cfr. in merito M. GIBSON, *Stato e prostituzione in Italia (1860-1915)*, Il Saggiatore, Milano 1995.

⁷⁰ G. DUBY, M. PERROT (a cura di), *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*, [1992], trad. it. *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di G. Fraisse e M. Perrot, trad. di E. Benghi, F. Cataldi Villari, C. De Nonno, V. Matera, P. Russo e G. Viano Marogna, Laterza, Roma-Bari 1995.

⁷¹ Cfr. G. BONACCHI, A. GROPPI (a cura di), *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, Laterza, Roma-Bari, 1993. A. GROPPI (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari 1996.

alcuni casi, favoriscono l'emergere del disagio mentale⁷². Scrive la storica Giovanna Fiume: «mentre nasce la “Nuova Donna”, anzi la “Donna Moderna” [...] viene inghiottita dal manicomio»⁷³.

Non è un caso se tra Ottocento e Novecento i medici iniziano a cogliere anche lo stretto legame che esiste tra anoressia e psicopatologia della vita familiare. Nel 1875, infatti, il medico bolognese Giovanni Brugnoli pubblica un articolo intitolato *Sull'anoressia*⁷⁴ in cui analizza due casi di giovani donne provenienti da famiglie benestanti che dall'adolescenza in poi avevano iniziato a rifiutare il cibo. In una società in cui la gestione del cibo per i ceti medio-alti era diventato un elemento altamente simbolico, soprattutto nell'ambito di incontri e banchetti di mondani, si può ipotizzare che il suo rifiuto fosse identificativo del rigetto di un'intera tipologia di vita⁷⁵ e delle sue aspettative.

Spesso le donne con disturbi psichici venivano relegate tra le mura domestiche per molto tempo prima di essere ricoverate in manicomio, poiché la sottomissione alla famiglia o al coniuge, prevista anche dalla legge, rendeva più agevole la gestione familiare della follia femminile.

La storica Candida Carrino, che ha condotto una ricerca sull'internamento femminile partendo dall'analisi delle cartelle cliniche delle ricoverate presso il manicomio di Aversa tra il 1850 e il 1950, nota come le famiglie ricorressero all'internamento prevalentemente quando si perdeva l'equilibrio tra le aspettative del contesto sociale e la condotta morale delle donne per cui veniva chiesto il ricovero⁷⁶.

La storica Adriana Salviato, nella sua ricerca sulle cartelle cliniche delle donne melanconiche ricoverate a San Clemente a Venezia tra il 1873 e il 1904, osserva che le donne meno abbienti spesso arrivavano in manicomio dopo ricoveri preliminari in ospedali provinciali per grave deperimento psicofisico⁷⁷, mentre le pazienti provenienti da contesti più agiati venivano ricoverate direttamente nelle strutture psichiatriche poiché maggiore era la cautela della famiglia nel rendere noto il disagio mentale di un

⁷² Cfr. A. MOLINARI, “Autobiografie della vita e della mente. Scritture femminili nelle istituzioni psichiatriche del primo Novecento”, in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 151-176: 155.

⁷³ G. FIUME, “Introduzione”, ivi, pp. 5-16: 12.

⁷⁴ G. BRUGNOLI, “Sull'anoressia. Storie e considerazioni”, in *Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, III, (1875), VI, pp. 351-360.

⁷⁵ Cfr. A. COLELLA, “Donne, nutrici e disturbi alimentari. Appunti dall'Italia borghese tra Otto e Novecento”, in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 123-150:150.

⁷⁶ Cfr. C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., p. 27.

⁷⁷ A. SALVIATO, “Melanconiche d'altri tempi”, cit., p. 69.

componente e ciò portava a custodire la congiunta tra le mura domestiche e a ritardarne il ricovero. La richiesta di discrezione coinvolgeva anche la compilazione delle cartelle cliniche che, nel caso di ricoverate provenienti da contesti più agiati, risultano meno dettagliate e spesso prive di foto⁷⁸ rispetto alle cartelle cliniche delle pazienti meno abbienti.

Le famiglie ricorrevano al ricovero in manicomio per le donne bisognose di assistenza nel tentativo di conservare l'equilibrio familiare, ma soprattutto il decoro morale. Un ruolo decisivo era svolto dal marito, agevolato anche dalla legge vigente in Italia fino al 1975, anno in cui fu abolita l'autorità maritale, che vedeva la moglie sottoposta al coniuge⁷⁹. La ricostruzione delle vicende personali di alcune internate induce a dubitare della reale necessità dei loro ricoveri. Si riscontrano infatti dalle rare lettere pervenute scritte dalle ricoverate⁸⁰ e mai recapitate, o dai racconti biografici conservati nelle cartelle cliniche, casi di donne internate in manicomio per risolvere velocemente questioni ereditarie, o perché le famiglie temevano di perdere, a causa del loro comportamento, prestigio sociale o stabilità economica⁸¹, o ancora si evincono richieste d'internamento pervenute da mariti che successivamente si risposavano in seconde nozze⁸².

Nella maggior parte dei casi, le donne ricoverate in manicomio erano provenienti da ambienti dominati dalla miseria⁸³. Soprattutto in contesti rurali, i contrasti con i familiari, in particolare tra suocere, cognate e nuore costrette a convivere⁸⁴, il controllo sociale capillare sul comportamento e sui sentimenti delle donne, i numerosi parti e aborti spontanei accompagnati dall'allattamento prolungato talvolta connesso all'attività di

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ La legge n. 144 del Codice Civile del 1942 prevedeva infatti che la donna fosse sottoposta al marito. Fu abrogata dalla legge n. 151 del 19 maggio 1975, con la Riforma del diritto di famiglia che stabiliva la parità dei coniugi. Cfr. Gazzetta Ufficiale Serie Generale n. 135 del 23/05/1975 disponibile al link <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/05/23/075U0151/sg> verificato in data 24/06/2024.

⁸⁰ Si specifica che in linea con le statistiche nazionali, la maggior parte della popolazione femminile internata era analfabeta, quindi le malate che sapevano leggere e scrivere erano una minoranza. Cfr. C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., pp. 33-35.

⁸¹ Cfr. A. MOLINARI, "Autobiografie della vita e della mente. Scritture femminili nelle istituzioni psichiatriche del primo Novecento", cit., p. 156.

⁸² Cfr. A. SALVIATO, "Malinconiche d'altri tempi", cit., pp. 77-78.

⁸³ Sul nesso tra malattia mentale e miseria in Italia si veda: M. SORCINELLI, *Miseria e malattia nel secolo XIX. I ceti popolari nell'Italia centrale fra tifo petecchiale e pellagra*, Franco Angeli, Milano 1979; A. DE BERNARDI, F. DE PERI, L. PANZERI, *Tempo e catene. Manicomio, psichiatria e classi subalterne. Il caso milanese*, Franco Angeli, Milano 1980; A. DE BERNARDI (a cura di), *Follia, psichiatria e società*, Franco Angeli, Milano 1982; A. DE BERNARDI, *Il mal della rosa. Denutrizione e pellagra nelle campagne italiane fra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano 1984.

⁸⁴ Cfr. F. ZANOLLA, "Suocere, nuore e cognate nel primo '900 a P. nel Friuli, in "Parto e maternità momenti della biografia femminile", in *Quaderni storici*, XV, (1980), 44, pp. 429-450.

baliatico⁸⁵, sfociavano in disagi psichici che si andavano a unire all'annichilimento fisico provocato dallo stato di denutrizione cronica⁸⁶.

Molti erano, inoltre, tra le ricoverate, i casi di donne vittime di violenza sessuale. Nella ricerca della storica Adriana Salviato si evidenziano soprattutto casi di giovani domestiche abusate da membri delle famiglie presso cui lavoravano, o più raramente di maestre, di estrazione borghese o piccolo borghese che, recatesi per motivi di lavoro in contesti esterni alla famiglia e lontani dal luogo di origine, subivano la violenza di una società riluttante all'emancipazione femminile. In questi casi, il trauma della violenza subita, unita alla vergogna e alla convinzione, talvolta, di essere meritevoli di punizione divina, erano spesso causa di deliri depressivi con tendenze suicide⁸⁷.

Le donne non sposate o vedove o provenienti da altri contesti geografici, o non inserite all'interno di un ambito familiare con rapporti riconosciuti, erano molto vulnerabili e più esposte alla possibilità di ricovero in manicomio, poiché con il pretesto della condotta morale potevano essere internate su segnalazione dalla comunità⁸⁸. La legislazione coeva aveva reso la polizia, il braccio operativo dei medici alienisti, il che riduceva ulteriormente la malattia mentale a un problema di ordine pubblico⁸⁹.

Come sottolinea la storica Vinzia Fiorino nel suo volume *Matti, indemoniate e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, nella maggior parte dei ricoveri interveniva la polizia, soprattutto nelle procedure «d'urgenza»⁹⁰ che necessitavano di pratiche per l'internamento sulla base della contravvenzione dell'ordine pubblico. In particolare, e soprattutto nei piccoli centri, a fungere da ufficiali di pubblica sicurezza erano i sindaci, che potevano avviare le procedure di ricovero qualora ritenessero che un malato turbasse la tranquillità sociale⁹¹. In alcuni casi, su disposizione

⁸⁵ L'attività di balia era spesso utilizzata sia per contribuire al bilancio familiare delle classi meno abbienti e come rudimentale, quanto inutile, mezzo di controllo delle nascite. Cfr. A. SALVIATO, "Melanconiche d'altri tempi", cit., p. 74.

⁸⁶ Cfr. A. DE BERNARDI, *Malattia mentale e trasformazioni sociali. La storia dei folli*, in ID., *Follia, psichiatria e società. Istituzioni manicomiali, scienza psichiatrica e classi sociali nell'Italia moderna e contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1982, pp. 11-32.

⁸⁷ Ivi, p. 81.

⁸⁸ C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., pp. 32-33.

⁸⁹ G. FIUME, "Introduzione", cit., pp. 6-7.

⁹⁰ Cfr. V. FIORINO, *Matti, indemoniate e vagabondi*, cit., p. 49.

⁹¹ Cfr. C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., p. 29.

dei sindaci, furono inviate nei manicomi addirittura gruppi di donne considerate pazze o immorali, scortate da guardie di pubblica sicurezza, con procedura d'urgenza⁹².

Il ruolo dei medici, in materia di internamento, non è da sottovalutare: dalle storie cliniche delle donne internate in manicomio si nota come in alcuni casi fossero proprio i medici operanti sul territorio, generici, alienisti o condotti, a persuadere le famiglie dell'opportunità dei ricoveri⁹³.

Introdotte a partire dalla seconda metà del XIX secolo, le cartelle cliniche attestano un'importante novità nella storia del manicomio, poiché ne affermano la funzione di luogo specifico per il trattamento della follia, più che di reclusorio generico⁹⁴. Sono fonti documentarie preziose non solo per la funzione di schedatura del paziente, l'annotazione di sintomi e di evoluzione della malattia, le vicende biografiche e i ricordi, ma anche perché rappresentano il primo terreno d'incontro tra medico e paziente, ognuno portatore delle proprie peculiarità: «il primo con il suo apparato teorico, pronto a inserire le manifestazioni del malato all'interno di una precisa categoria nosografica; il secondo con il suo linguaggio, le sue metafore per esprimere la sofferenza e il suo modello di spiegazione della malattia stessa»⁹⁵.

Una volta in manicomio le pazienti riconoscevano nel medico che le aveva in cura una sorta di spiraglio verso il mondo esterno. Dal raro materiale autobiografico conservato negli archivi manicomiali si evince che le ricoverate più istruite, talvolta, scrivessero lettere al medico confidandogli episodi privati, ergendolo a giudice imparziale a cui dichiarano le prove della propria guarigione, tra le quali in molti casi, l'amore provato per i figli, poiché la dote della maternità era ritenuta di grande importanza nella valutazione tra normalità e devianza⁹⁶. Nei casi di pazienti poco istruite e provenienti da contesti umili, la vicinanza con l'alienista era spesso motivo di paura e poteva sfociare talvolta in tentativi di aggressione, soprattutto perché, all'epoca, le uniche donne

⁹² Cfr. P. BELL PESCE, "Un corpo oscuro. Storie cliniche e percorsi di ammissione al manicomio di Palermo (1890-1902)", cit., p. 97.

⁹³ C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., p. 29.

⁹⁴ Cfr. V. FIORINO, "La fiaba e la follia. Rappresentazioni della malattia mentale (1850-1915)", in *Mascolinità, Genesis*, (2003), II/2, pp. 179-205: 181. Si veda anche M. FOUCAULT, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* [1963], trad. it. *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinico*, traduzione e cura di A. Fontana, Einaudi, Torino 1998.

⁹⁵ V. FIORINO, "La fiaba e la follia. Rappresentazioni della malattia mentale (1850-1915)", cit., p. 183.

⁹⁶ Cfr. A. MOLINARI, "Autobiografie della vita e della mente. Scritture femminili nelle istituzioni psichiatriche del primo Novecento", cit., pp. 163-165.

sottoposte per obbligo ai controlli medici erano le prostitute, quindi l'attenzione medica era spesso vissuta in chiave degradante⁹⁷.

Tra i motivi per i quali veniva richiesto l'internamento delle donne si riscontrano nelle cartelle cliniche, con grande ricorrenza, comportamenti riconducibili all'ostinazione e la disobbedienza. Accanto alla formula più attestata «violenta contro sé o altri», si trovano spesso motivi relativi a testardaggine, atteggiamenti riprovevoli in ambito sessuale, oppure uno stato di necessità economica⁹⁸. In manicomio venivano internate giovanissime epilettiche ricoverate dalle famiglie⁹⁹, o donne con importanti inabilità fisiche, quindi bisognose di costante accudimento o, ancora, coloro che non avevano possibilità di provvedere economicamente a se stesse e la cui famiglia si rifiutava di farsi carico della sussistenza¹⁰⁰. Non era raro trovare anche donne provenienti dalle carceri, nel caso in cui fossero ritenute incapaci d'intendere nel compimento dell'azione delittuosa o perché durante la detenzione avevano mostrato segni di alienazione¹⁰¹.

Il paradigma tradizionale della follia femminile era ricondotto, inoltre, all'incapacità di controllare la passione amorosa, pertanto abbandoni, tradimenti e delusioni erano considerati alla base dello scatenarsi di molti disturbi mentali. In alcuni casi si pensava che anche lo studio, la scrittura e le attività intellettuali in genere non rispondenti ai comuni lavori femminili, potevano favorire l'insorgere della malinconia o un'affezione monomaniacale¹⁰².

I sintomi delle pazienti, in molti casi, sorgono in concomitanza di lutti o distacchi dal coniuge o da altre figure familiari di riferimento. Nell'ultimo ventennio del XX secolo vengono internate nel solo manicomio di Roma 500 vedove¹⁰³. Tale fenomeno si acuisce in corrispondenza delle due guerre mondiali e coinvolge per lo più madri, sorelle, fidanzate che non avevano retto la separazione o la perdita di figli, mariti, fidanzati chiamati alle armi. Molte delle donne ricoverate in manicomio tra il 1915 e il 1918 presentavano patologie riconducibili alle conseguenze della guerra. Le pazienti venivano etichettate prevalentemente come persone incapaci di sopportare il peso degli eventi e

⁹⁷ Cfr. G. POMATA, "Madri illegittime fra Ottocento e Novecento: storie cliniche e storie di vita", in *Quaderni storici*, 44, (1980), p. 510.

⁹⁸ C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., p. 39.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 57.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 27.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ivi*, p. 43.

¹⁰³ Cfr. G. FIUME, "Introduzione", cit., p. 9.

pertanto bisognose di cure. Nelle loro cartelle cliniche viene indicata una medicalizzazione della sfera dei sentimenti: emotività, paura, rifiuto, manifestazioni depressive che portavano prevalentemente all'apatia¹⁰⁴. Non è un caso che Sigmund Freud abbia messo a fuoco per la prima volta, in un celebre saggio di questi anni, l'essenza della malinconia negli animi femminili¹⁰⁵. Le cartelle cliniche delle ricoverate in manicomio in questo periodo fotografano soprattutto uno smarrimento dell'identità che portava anche i reduci a constatare un cambiamento radicale nei comportamenti e nell'umore delle donne che avevano lasciato per recarsi al fronte e a giustificare così l'internamento in manicomio¹⁰⁶.

I meccanismi di controllo messi in atto dal regime fascista fanno assumere ulteriore importanza anche alla classificazione del corpo delle donne: per la prima volta nel 1926 viene introdotta nelle cartelle cliniche delle ricoverate in manicomio una scheda per annotare l'andamento del ciclo mestruale¹⁰⁷. Il regime voleva donne sane che fossero future procreatrici, perfettamente innestate nel progetto di eugenetica in vigore e quindi era necessario che fin dalla fanciullezza fossero evitate tutte le condizioni che potessero rendere la donna disadatta alla missione materna.

Il manicomio divenne un ulteriore strumento di controllo sociale, politico e morale durante il regime fascista¹⁰⁸. Ad essere ricoverate non furono soltanto donne «pericolose per se stesse o per gli altri» come prevedeva la legge sui manicomi del 1904, o psichicamente instabili, contrassegnate da anomalie del temperamento e da manifestazioni umorali, ma anche le fanciulle «in pericolo morale», vittime dell'abbandono genitoriale, della cattiva educazione, di fragile costituzione e pertanto

¹⁰⁴ A. VALERIANO, *Malacarne*, cit., p. 65.

¹⁰⁵ Cfr. S. FREUD, *Lutto e malinconia*, in ID., *Metapsychologie*, [1915], trad. it. *Metapsicologia*, trad. di R. Coloni, Bollati Boringhieri, Torino 1978.

¹⁰⁶ Cfr. A. VALERIANO, *Malacarne*, cit., pp. 65-71.

¹⁰⁷ A. MOLINARI, "Autobiografie della vita e della mente. Scritture femminili nelle istituzioni psichiatriche del primo Novecento", cit., p. 165.

¹⁰⁸ I manicomi furono utilizzati, in alcuni casi, anche come reclusori per persone avverse al fascismo o che potevano influenzare negativamente l'opinione pubblica. Si veda in merito la vicenda di Ida Dalser, compagna di Benito Mussolini e madre del suo primo figlio Benito Albino, che fu fatta internare nel manicomio di Pergine Valsugana e poi nel nosocomio San Clemente di Venezia, poiché rivendicava diritti per sé e per il figlio. Cfr. in merito: A. PIERONI, *Il figlio segreto del Duce. La storia di Benito Albino Mussolini e di sua madre, Ida Dalser*, Garzanti, Milano 2006. Si consideri anche la vicenda di Camilla Restellini, internata nel manicomio giudiziario di Aversa poiché impegnata in azioni antifasciste, così come suo marito Giovanni Bassanesi, anch'egli internato nel manicomio di Montelupo Fiorentino, dove morirà. Camilla Restellini riuscì a uscire dal manicomio e a ricongiungersi ai figli grazie all'interessamento di Marion Cave, la madre di Amelia Rosselli. La sua storia è stata ricostruita in dettaglio da Candida Carrino. Cfr. C. CARRINO, *La storia di Camilla*, in EAD., *Luride, agitate, criminali*, cit., pp. 115-132.

esposte, secondo il regime, al rischio di diventare delinquenti o criminali, oppure donne vittime di violenza carnale o di altri eventi traumatici.

La donna sposata doveva rispondere all'ideale dell'“angelo del focolare” e dunque non erano rari i ricoveri richiesti dai mariti, soprattutto se il comportamento delle coniugi non veniva ritenuto socialmente accettabile¹⁰⁹. Sfaticate, ribelli, isteriche, appassionate, oscene, sudice: queste alcune delle classificazioni che venivano attribuite soventemente nelle cartelle cliniche alle donne che esulavano dalla norma. Scrive Annacarla Valeriano:

nel frasario che descriveva le donne approdate in manicomio è possibile scorgere, in controluce, gli stereotipi sul femminile che alimentavano queste figure della normalità e su cui convergevano pregiudizi e giudizi morali. Fra le carte che scandivano il periodo della degenza emergevano personalità che avevano sviluppato troppo la propria intelligenza, che non avevano saputo mimetizzare abbastanza i loro desideri, che alla passività della sfera domestica avevano preferito un'eccessiva visibilità sulle strade, che con i loro modi di fare si erano opposti al modello di femminilità condiviso dalla cultura positivista e fascista.¹¹⁰

Alla psichiatria il fascismo chiese di occuparsi non solo delle patologie mentali in senso stretto, ma di governare tutto ciò che era considerato devianza dalla norma. Per questa ragione furono fatte oggetto di medicalizzazione anche le condotte insubordinate e i sentimenti eccessivi, manifestazione di una corruzione morale percepita come una minaccia per la tenuta dei valori stabiliti. La patologia femminile assunse le forme di un'incapacità di assolvere ruoli e funzioni obbligate; pertanto, venivano internate in manicomio soprattutto le donne che avevano trasgredito ai loro doveri in senso ampio, o che si erano sottratte alla loro missione materno-riproduttiva su cui era strutturata anche la loro identità sociale¹¹¹.

Tra i trattamenti terapeutici praticati, il primo era il manicomio stesso che, secondo il modello ottocentesco, puntava alla rieducazione delle pazienti attraverso un riequilibrio morale. All'ingresso in manicomio, preceduto da un periodo di osservazione di massimo trenta giorni¹¹², le pazienti erano lavate e cambiavano i loro abiti con l'uniforme manicomiale. Nei manicomi in cui era prevista una sezione per dozzinanti, ovvero per degenti a pagamento, era concesso di poter vestire i propri abiti. Tra i trattamenti più

¹⁰⁹ «Le intemperanze pubbliche – il mostrare a tutta la comunità di sottrarsi alle imposizioni del capofamiglia – determinavano [...] la decisione della famiglia di rinchiudere in manicomio la moglie, la madre, la figlia». C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., p. 26.

¹¹⁰ A. VALERIANO, *Malacarne*, cit., p. 121.

¹¹¹ Cfr. Ivi, pp. 123-124.

¹¹² C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., p. 54.

utilizzati vi era l'idroterapia, con prolungati bagni caldi o freddi. Per le pazienti più deperate o che rifiutavano il cibo si procedeva alla somministrazione regolare e talvolta forzata dei pasti. L'alimentazione artificiale veniva attraverso una narice con una sonda flessibile. L'operazione talvolta danneggiava irrimediabilmente le pazienti, poiché potevano verificarsi perforazione dell'esofago o soffocamenti¹¹³.

Il cardine della riabilitazione delle internate consisteva nell'ergoterapia: la capacità di lavorare era spesso considerata come sintomo di guarigione, secondo un'ideologia manicomiale volta alla riabilitazione alla norma sociale e all'etica del lavoro.

Il connubio tra norma sociale e sapere scientifico risulta evidente anche negli studi sulla sessualità femminile da cui emerge l'elaborazione di una condotta coerente con una donna dotata naturalmente d'istinto materno, pudore, passività e frigidità; in caso contrario si era in presenza di caratteristiche femminili inclini alla prostituzione¹¹⁴. L'applicazione in manicomio di tali principi portò a una feroce repressione di ogni pulsione sessuale e autoerotica fino a sconfinare nel divieto assoluto per le donne di attività lette come un eccesso di vanità, come ad esempio specchiarsi nei vetri, sorridere, cantare, mostrarsi in atteggiamenti considerati civettuoli¹¹⁵. Condotte morali non accettate, presunte devianze sessuali erano altresì possibile motivo d'internamento, anche su richiesta dei genitori che intendevano intervenire sulla correzione del comportamento delle giovani donne¹¹⁶.

Le dimissioni avvenivano per lo più grazie all'interesse della famiglia, ma talvolta non erano concesse dai medici che davano parere negativo all'uscita. In alcuni casi i ricoveri in manicomio si concludevano con trasferimenti in cronicari che accoglievano le donne reputate incurabili, gravemente ammalate o prive di assistenza familiare, destinate a concludere i propri giorni in manicomio¹¹⁷.

Il manicomio del secondo Novecento eredita sostanzialmente le caratteristiche di un'istituzione immobile che vede la donna ancora in una condizione di subalternità:

una minorità sociale, culturale, sessuale e affettiva che veniva normalizzata e introiettata dentro un regime di doppia esclusione: l'impossibilità di un legame sociale e familiare riconosciuto da

¹¹³ A. SALVIATO, "Melanconiche d'altri tempi. Le pazienti del manicomio di San Clemente a Venezia (1873-1904)", cit., p. 86.

¹¹⁴ Cfr. V. P. BABINI, *Il lato femminile della criminalità*, in V. P. BABINI, F. MINUZ, A. TAGLIAVINI, *La donna nelle scienze dell'uomo*, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 25-77.

¹¹⁵ Cfr. A. SALVIATO, "Melanconiche d'altri tempi. Le pazienti del manicomio di San Clemente a Venezia (1873-1904)", cit., p. 88.

¹¹⁶ Cfr. C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., pp. 64-65.

¹¹⁷ Cfr. Ivi, pp. 53-54.

un lato, e dall'altro una debolezza e una inferiorità che l'ordine maschile del discorso medico e psichiatrico aveva secolarmente connaturato nella natura biologica femminile.¹¹⁸

Tiziana Jervis Comba, parte dell'equipe basagliana che lavorava nella innovativa comunità dell'ospedale psichiatrico di Gorizia, nota come anche l'apertura dei reparti femminili sia risultata più complessa rispetto ad altri, sia per le degenti che per il personale infermieristico impiegato. Nel suo contributo *C donne: l'ultimo reparto chiuso* nota che la responsabilità di tali resistenze risiede proprio nella condizione di subalternità femminile: «sommare l'esclusione della donna all'esclusione del malato di mente ha dato come prodotto vistoso, l'arretratezza dei reparti femminili rispetto a quelli maschili»¹¹⁹. La presa di coscienza che il binomio donna/malata psichiatrica include una doppia condanna all'esclusione, sfocerà nel dibattito sociale, politico e culturale degli anni Settanta. Nell'equipe basagliana, che lavorava alla deistituzionalizzazione, sarà uno dei punti cardine, come si evince da diversi scritti e contributi¹²⁰.

Nonostante le innovazioni che da più parti iniziano a emergere, la ricerca che Lieta Harrison svolge nel 1975 presso l'ospedale psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma svela la realtà di un manicomio in piena attività. Dalle cartelle cliniche delle degenti si evince che le donne ricoverate sono per lo più rinchiusi per punizione, che per motivi patologici. Si tratta di donne spesso considerate ribelli perché non si occupano in maniera adeguata della famiglia, della casa, perché spendono sconsideratamente il denaro affidato loro dai mariti, perché hanno esibito comportamenti inadeguati in campo sessuale, o ancora perché, nel caso delle più giovani, si sono allontanate dall'abitazione o dal posto di lavoro per «unirsi con i “capelloni”»¹²¹.

¹¹⁸ M. SETARO, *Franco Basaglia, Uno, nessuno e centomila* in F. BASAGLIA, *Fare l'impossibile. Ragionando di psichiatria e potere*, a cura di M. Setaro, Donzelli, Roma 2024, p. 47.

¹¹⁹ L. JERVIS COMBA, *C donne: l'ultimo reparto chiuso*, in F. BASAGLIA (a cura di), *L'istituzione negata. Rapporto di un ospedale psichiatrico*, nota introduttiva di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 1968, p. 245.

¹²⁰ In particolare si veda F. ONGARO BASAGLIA, *Introduzione* in P. J. MOEBIUS, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, [1900], trad. it. *L'inferiorità mentale della donna*, trad. di U. Cerletti, Einaudi, Torino 1978; L. JERVIS COMBA, *C donne: l'ultimo reparto chiuso* in F. BASAGLIA (a cura di) *L'istituzione negata*, cit. pp. 229-273; si veda anche il recente intervento ritrovato da Marica Setaro pubblicato in F. BASAGLIA, *Donne, psichiatria, potere* in ID., *Fare l'impossibile*, cit., pp. 127-142.

¹²¹ L. HARRISON, *Donne, povere matte. Inchiesta nell'Ospedale psichiatrico di Roma*, Edizioni delle Donne, Roma 1976, pp. 42-54.

Molte delle cartelle cliniche risalenti agli anni Settanta non sono ancora consultabili, per motivi legati alla legge sulla privacy¹²², ma potrebbero in futuro rivelare ulteriori interessanti aspetti.

1.7 Dal secondo conflitto mondiale il seme del cambiamento

Le distruzioni e gli sconvolgimenti della Seconda guerra mondiale non risparmiarono i manicomi che subirono bombardamenti o la conversione in ospedali militari con conseguente spostamento dei ricoverati che subirono, così, ulteriori destabilizzazioni psichiche¹²³. La fame e l'abbandono dei malati porteranno a un'ulteriore condizione di drammatica precarietà: le morti tra i pazienti, soprattutto al Meridione, saranno moltissime¹²⁴. Medici ebrei e antifascisti furono costretti a lasciare le loro sedi, come lo psichiatra Silvano Arieti¹²⁵ che, a causa delle leggi razziali, lasciò l'Università di Pisa per fuggire negli Stati Uniti dove continuerà i suoi studi e pubblicherà nel 1955 *L'interpretazione della schizofrenia*¹²⁶, o Luisa Levi¹²⁷, sorella del medico e scrittore Carlo Levi, una delle poche donne psichiatre italiane, che fu costretta nel 1939 a interrompere la sua attività presso l'ospedale psichiatrico di Torino. Alcuni direttori di manicomio entrarono nella Resistenza, come Mario Tobino ad esempio, che entrato nella resistenza viareggina, mise a disposizione il manicomio di Maggiano per curare i feriti e offrire riparo ai partigiani¹²⁸ o Carlo Angela, psichiatra e antifascista fin

¹²² Il riferimento in particolare è al Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 41 Capo III, in particolare l'art. 122 b che, salvo particolari autorizzazioni regolamentate dall'articolo n. 123 dello stesso decreto legislativo, fissa il termine di riservatezza della consultazione delle cartelle cliniche in settanta anni, in quanto «dati idonei a rivelare lo stato di salute, la vita sessuale o rapporti riservati di tipo familiare». Cfr. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 45 del 24 febbraio 2004 - Supplemento Ordinario n. 28, consultabile al link https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1226395624032_Codice2004.pdf verificato in data 26/06/2024.

¹²³ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 115.

¹²⁴ Ivi, pp. 115-117.

¹²⁵ Per un approfondimento sulla figura di Silvano Arieti si veda: R. PASSIONE, *La forza delle idee. Silvano Arieti: una biografia 1914-1981*, Mimesis, Milano 2020.

¹²⁶ S. ARIETI, *Interpretation of Schizophrenia*, [1955], trad. it. *Interpretazione della schizofrenia*, Feltrinelli, Milano 1963.

¹²⁷ Cfr. V. P. BABINI, *Luisa Levi*, in *Scienza a due voci* sito che raccoglie profili di scienziate italiane dal 1700 all'epoca contemporanea, consultabile al link <https://scienzaa2voci.unibo.it/biografie/1160-levi-luisa> consultato in data 16/06/2024.

¹²⁸ V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 118.

dall'insediamento del regime, ospitò e nascose presso la clinica psichiatrica che dirigeva a San Maurizio Canavese, antifascisti, ebrei e renitenti¹²⁹.

Il secondo conflitto mondiale rese ancora più evidente la connessione tra la guerra e i disturbi psichici causati dai traumi, ma dagli scritti degli psichiatri italiani non emerge la malattia mentale quale conseguenza delle emozioni distruttive provate, ma sempre come causa scatenante di un disturbo latente, continuando ad aderire alla tradizione neurologica e anatomo-patologica¹³⁰. Solo raramente appaiono scritti scientifici che si pongono controcorrente, riconoscendo gli eventi bellici tra le cause dell'insorgere della malattia mentale¹³¹. Dopo la Seconda guerra mondiale, a differenza di Stati Uniti e Inghilterra, che già si muovevano nell'ambito di una connessione tra psicoanalisi e psichiatria tradizionale, l'Italia era ancora arroccata su posizioni strettamente organiciste, complici anche l'opposizione della Chiesa e del fascismo che avevano bloccato i primi sviluppi degli studi psicoanalitici¹³².

Nel 1946 era uscita su la «Fiera Letteraria» un'inchiesta sulla psicoanalisi in cui si evidenziava il disinteresse e il disconoscimento della psicologia da parte dell'ambiente medico italiano. A sostenerlo era soprattutto il galiziano Joachim Flescher¹³³, allievo di Edoardo Weiss, che lavorava in quegli anni al fianco di Ugo Cerletti presso la clinica universitaria romana¹³⁴. Tra le poche realtà culturale pioneristiche, che contrapponevano alla tradizione un'apertura verso la fenomenologia, vi era sicuramente la casa editrice l'Astrolabio che, sotto la direzione di Ernst Bernhard, iniziava a pubblicare in questi anni le opere di Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Alfred Adler¹³⁵.

In Italia la situazione manicomiale restava immobile, mentre in Gran Bretagna e Olanda erano stati introdotti reparti *open-door* in cui l'isolamento e la contenzione dei pazienti erano limitati, venivano previsti *day-hospital* per i pazienti psicotici e in Inghilterra

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., pp. 118-9.

¹³¹ Cfr. in merito G. PADOVANI, "Esperienze e considerazioni neuropsichiatriche di guerra e di prigionia", in *Rassegna di studi psichiatrici*, (1948), pp. 50-61.

¹³² Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., pp. 130-132.

¹³³ Joachim Flescher, ebreo polacco rifugiatosi in Italia, divenne discepolo di Edoardo Weiss e nel 1944 pubblicò il primo libro di psicoanalisi del dopoguerra italiano: *La dottrina psicoanalitica degli istinti*. Fondò nel 1945 la rivista «Psicoanalisi», organo ufficiale della Società italiana di psicoanalisi, su cui scrivevano tra gli altri Nicola Perrotti, Cesare Musatti, Emilio Servadio. Dal 1946 al 1949 intrattenne una corrispondenza a tema psicanalitico con lo scrittore Umberto Saba, paziente di Weiss. Cfr. U. SABA, *Lettere sulla psicoanalisi. Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949*, a cura di A. Stara, SE, Milano 1991.

¹³⁴ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 133.

¹³⁵ *Ivi*, p. 132.

iniziavano a essere adoperate terapie collettive e le prime esperienze di comunità terapeutiche¹³⁶. Gli psichiatri David Cooper¹³⁷ e Ronald Laing¹³⁸, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, avevano dato vita a esperimenti estremamente innovativi, come la cosiddetta «stanza dei giochi» (*rumpus room*) per le donne schizofreniche ideata da Laing e sperimentata con successo in un manicomio scozzese: un ambiente sereno e tranquillizzante, a differenza degli spartani reparti, dove le pazienti più gravi potevano dare sfogo alle loro crisi¹³⁹.

1.8 Condizione manicomiale e dibattito culturale

Uno slancio alla riflessione sulla situazione manicomiale italiana giunse da un ambito lontano da quello scientifico, ovvero dalla proiezione in apertura del Festival del Cinema di Venezia del 1949 di un film¹⁴⁰ americano diretto da Anatole Litvak e insignito del Premio Oscar: *La fossa dei serpenti*, tratto dal romanzo omonimo di Mary Jane Ward tradotto in Italia due anni prima da Bompiani¹⁴¹. Il film denunciava la condizione degradante dei malati psichiatrici nelle istituzioni americane raccontando la storia di Virginia Stuart, una donna ricoverata in ospedale psichiatrico senza saperne la ragione e senza ricordare nulla della propria identità e della sua guarigione attraverso la psicoanalisi freudiana. La proiezione portò a un dibattito pubblico a cui partecipò anche l'inventore dell'elettroshock Ugo Cerletti, favorevole alla circolazione della pellicola a differenza di altri esponenti della comunità psichiatrica italiana¹⁴². Cerletti in un articolo pubblicato sulla rivista «Il Ponte», fondata e diretta da Piero Calamandrei, auspicava che il film

¹³⁶ Ivi, p. 136.

¹³⁷ David Cooper, psichiatra di origine sudafricana, diresse dal 1962 al 1990 un reparto sperimentale in una struttura psichiatrica nella periferia di Londra. L'innovativa esperienza fu raccontata nel suo celebre volume *Psichiatria e antipsichiatria*, testo cardine del movimento antipsichiatrico fondato da Cooper. Cfr. D. COOPER, *Psychiatry and Anti-Psychiatry* [1967], trad. it. *Psichiatria e antipsichiatria*, trad. G. Acuti, Armando editore, 1969 Roma.

¹³⁸ Ronald David Laing, psichiatra e psicoanalista a indirizzo fenomenologico-esistenziale fu, con David Cooper, tra i primi a proporre interventi innovativi in ambito psichiatrico lavorando per la deistituzionalizzazione, l'inclusione, la guarigione dei malati. Nel 1965 fondò la Philadelphia Association, che si occupava di comprendere e lenire la sofferenza mentale. Il suo libro più importante è R. LAING, *The divided self* [1955], trad. it. *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, pref. di L. Jervis Comba; trad. D. Mezzacapa, Einaudi, Torino 1969.

¹³⁹ Cfr. J. FOOT, *La "Repubblica dei Matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 28.

¹⁴⁰ A. LITVAK, *La fossa dei serpenti* [*The snake pit*], Twentieth Century Fox, Stati Uniti 1948.

¹⁴¹ M. J. WARD, *La fossa dei serpenti*, Bompiani, Milano 1947.

¹⁴² Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 137.

americano potesse essere il primo passo per poter finalmente informare, attraverso i media, l'opinione pubblica delle reali condizioni manicomiali; paragonava inoltre i manicomi alle prigioni¹⁴³ per il loro carattere d'inaccessibilità e notava che se luoghi come carceri e lager erano tra le concause dell'insorgenza di psicopatologie, spazi con caratteristiche analoghe non potevano certo favorire le guarigioni che contribuivano a sviluppare. Con il paragone tra prigionia e manicomio Ugo Cerletti anticipa di fatto i temi che saranno portati alla ribalta nel 1966 dal giornalista Angelo Del Boca con il suo libro *Manicomi come lager*¹⁴⁴, il cui titolo fu ispirato da un discorso pronunciato il 20 settembre 1965 dal ministro alla salute dell'epoca Luigi Mariotti¹⁴⁵.

Negli anni Quaranta va inoltre formandosi il concetto di *Art Brut*¹⁴⁶ che sarà sviluppato in Italia alla metà degli anni Cinquanta aprendo le porte anche alla psicopatologia dell'espressione in cui anche il disegno dei malati psichiatrici è utilizzato come mezzo espressivo con utilità diagnostica. Così *atelier* di pittura o scultura iniziano a prendere piede anche in Italia¹⁴⁷. È il caso dell'ospedale psichiatrico Lolli di Imola in cui, nel 1952, il pittore Germano Sartelli, marito della psichiatra Graziana Albinetti, dà vita a un *atelier* di pittura a cui seguirà l'ospedale psichiatrico di Verona con un'esperienza di pittura e scultura ideata dallo scozzese Michael Noble¹⁴⁸. Le due realtà terapeutiche saranno

¹⁴³ U. CERLETTI, "La fossa dei serpenti", *Il Ponte*, 5, (1949), 2, pp. 1371-1378.

¹⁴⁴ Tra il 1965 e il 1966 il giornalista Angelo Del Boca compie un viaggio in cinque ospedali psichiatrici fra Torino e Roma raccontandolo in diversi articoli sul quotidiano torinese «La Gazzetta del popolo». La raccolta di tali scritti sarà pubblicata in volume nel 1966. Cfr. A. DEL BOCA, *Manicomi come lager*, Edizioni dell'Albero, Torino 1966.

¹⁴⁵ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 207; M. CIAMPA, "Storia d'Italia attraverso i sentimenti (2) / Manicomio. 'In noi la follia esiste ed è presente'", in *Doppiozero*, 4 novembre 2020, consultabile al link <https://www.doppiozero.com/manicomio-in-noi-la-follia-esiste-ed-e-presente> verificato in data 13/06/2024.

¹⁴⁶ Era stato il pittore e scultore francese Jean Dubuffet a intuire la valenza artistica delle opere create da persone senza formazione, né alcuna velleità artistica, dettate da un forte spinta interiore e a coniare per identificare tale movimento artistico il nome di *Art Brut*, ovvero "arte grezza", spontanea. Dubuffet nel 1947 fonda *La compagnia dell'Art Brut* insieme André Breton, Charles Ratton, mercante di arte primitiva, Michel Tapié, Jean Paulhan e Henri-Pierre Roché, con l'obiettivo di organizzare annualmente una grande mostra delle opere che vanno via via ricercando, facendo anche appello ai medici psichiatri di donare le opere realizzate dai pazienti ricoverati in manicomio.

¹⁴⁷ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., pp. 166-167.

¹⁴⁸ Nel dopoguerra giunse a Milano l'artista scozzese Michael Noble (1919-1993), allora in veste di agente segreto del governo alleato con l'incarico di riorganizzare i sistemi di informazione del nord Italia. Conobbe Dino Buzzati a cui chiese di unirsi come giornalista nella redazione del quotidiano *Il Corriere Lombardo* che aveva sostituito il *Corriere della Sera*, chiuso dopo il 25 aprile 1945 dal Comitato di Liberazione Nazionale con l'accusa di aver supportato la repubblica di Salò. Nel 1957, in seguito a uno dei primi esperimenti di arte terapia avviato su iniziativa di Noble nel Manicomio provinciale di Verona, i due si incontrarono nuovamente in occasione dell'esposizione, in una galleria di Milano dei lavori di pittura dei malati di mente realizzati nell'atelier fondato da Noble. Buzzati curò l'introduzione del catalogo della

oggetto di un documentario del 1961 intitolato *La ripetizione*¹⁴⁹ girato da Giorgio Ponti e commentato da Dino Buzzati con la voce di Arnoldo Foà. L'atelier del San Giacomo la tomba di Verona sarà poi seguito da Vittorino Andreoli, prima come giovane medico, poi come conduttore. In questo ambiente si sviluppò il talento di Carlo Zinelli, uno dei più importanti pittori di *Art Brut*, di cui Vittorino Andreoli scrive nel suo libro *I giardini della miseria*¹⁵⁰. I laboratori artistici furono replicati anche nel manicomio di San Salvi, poi denominato Chiarugi, di Firenze dove si sviluppò l'atelier, ancora esistente, La Tinaia¹⁵¹ entrata anche nei cataloghi di *Art Brut*, e dallo psichiatra Sergio Piro che nel 1961 aprì un atelier di arte psicopatologica all'ospedale psichiatrico Materdomini di Nocera Superiore¹⁵².

Nel 1955 uscì un libro autobiografico dello scrittore bolognese Amilcare Marescalchi intitolato *Cinque anni in manicomio. Ricordi autobiografici*¹⁵³. Marescalchi aveva scelto di rendere nota, con la sua scrittura, la condizione manicomiale vissuta da paziente, in contrapposizione a un altro libro, uscito nel 1949 a firma dello psichiatra Rosario Ruggeri, *Fra malati di mente*¹⁵⁴ la cui copertina pubblicizzava: «nel misterioso mondo della follia con la guida di un illustre psichiatra». L'intenzione di Marescalchi era di denunciare quanto fosse superficiale il rapporto tra i medici e i pazienti, che venivano visitati brevemente, solo una volta al mese e prevalentemente con motivazione burocratica, ovvero per adempiere alla compilazione delle cartelle cliniche, fornendo, quindi, nel suo volume, la visione di uno psichiatra simile a un burocrate responsabile di una grande istituzione, più che di un medico interessato al benessere dei propri pazienti. Marescalchi

mostra intitolata «Sono veri artisti». Quello fu l'inizio della collaborazione che portò anche alla realizzazione del documentario del 1961 *La ripetizione*, che riprendeva l'esposizione delle opere degli internati dei laboratori di arte terapia dei manicomi di Verona e di Imola.

¹⁴⁹ G. PONTI, *La ripetizione*, Corona cinematografica, Italia 1961.

¹⁵⁰ V. ANDREOLI, *I giardini della miseria e altre storie*, Rizzoli, Milano 2002.

¹⁵¹ La 'prima Tinaia' viene fondata tra il 1963 e il 1970 presso il manicomio San Salvi di Firenze, come esperimento che poneva al centro il linguaggio estetico e l'espressività nel disegno, la pittura e la lavorazione della creta, come vie di uscita dall'emarginazione e dall'isolamento dai pazienti psichiatrici. Nel febbraio del 1975 all'interno dell'ospedale psichiatrico, intitolato ora a V. Chiarugi di Firenze presso i locali di una casa colonica posta a ridosso delle mura dell'ospedale psichiatrico nasce La Tinaia, promossa da un gruppo di operatori sanitari in rottura con la logica repressiva dell'istituzione totale, come spazio di libera attività creativa per i degenti dell'ospedale. Lo spessore estetico delle opere prodotte da La Tinaia ha permesso, fin dall'esordio, la vendita e l'esposizione delle opere in mostre e fiere, ben prima di ottenere una collocazione entro il filone *Art Brut*. Oggi è attiva e persegue gli stessi obiettivi della fondazione come associazione Onlus. Cfr. «Uno spazio aperto alla creazione», in *La Tinaia*, reperibile al link: <https://www.lanuovatinaia.org/lab/> verificato in data 09/05/2024.

¹⁵² Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 171.

¹⁵³ A. MARESCALCHI, *Cinque anni in manicomio. Ricordi autobiografici*, La navicella, Roma 1955.

¹⁵⁴ R. RUGGERI, *Fra malati di mente*, Garzanti, Milano 1949.

portava inoltre, nel suo libro, l'attenzione sull'insufficienza alimentare e sulle condizioni generali di violenza morale che i ricoverati in manicomio si trovavano a subire, sperando di richiamare l'attenzione degli psichiatri *in primis*¹⁵⁵.

Un punto di vista diverso dimostra di averlo Mario Tobino, direttore dell'ospedale psichiatrico di Magliano dal 1941, quando nel 1953 pubblica *Le libere donne di Magliano*¹⁵⁶: egli dichiara di scrivere per far entrare il manicomio «nel popolo», come annota nel suo diario¹⁵⁷. È forse attraverso l'immediato successo di pubblico e di critica del libro che il tema del manicomiale arriva a coinvolgere anche i non addetti ai lavori¹⁵⁸. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta iniziano, infatti, a comparire in Italia le prime inchieste giornalistiche corredate da foto come quelle scattate da Michele Prisco¹⁵⁹ nei manicomi di Aversa e Pozzuoli e da Francesco Jovane¹⁶⁰ nel manicomio di Nocera Inferiore.

1.9 L'avvento dello psicofarmaco

Dalla Francia, nella primavera del 1952, arriva una novità destinata a rivoluzionare le terapie psichiatriche: lo psicofarmaco. Pierre Deniker e Jean Delay, operanti nell'ospedale psichiatrico Sainte-Anne di Parigi, presentano alla comunità scientifica internazionale i risultati positivi della sperimentazione del trattamento con clorpromazina su quaranta pazienti, ovvero del farmaco messo in commercio con il nome di Largactil¹⁶¹.

Il successo portò a un rapido avanzamento nella ricerca in campo farmacologico, così dal 1954 si mise a punto l'uso della reserpina come ansiolitico e nel 1958 fu scoperto l'alloperidolo commercializzato con il nome di Serenase.

In Italia gli psicofarmaci vennero utilizzati già a partire dal 1954 e la loro introduzione determinò una vera rivoluzione nell'ambito degli ospedali psichiatrici. Scrive la storica Valeria Paola Babini:

¹⁵⁵ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., pp. 143-45.

¹⁵⁶ M. TOBINO, *Le libere donne di Magliano*, Vallecchi, Firenze 1953.

¹⁵⁷ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 146.

¹⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 145-148.

¹⁵⁹ Tra le prime inchieste sul tema troviamo quelle del giornalista Michele Prisco del 1957. Cfr. M. PRISCO, "Lo spaventapasseri in camice bianco", in *L'Europeo*, 30 giugno 1957, n. 611, pp. 20-25; ID., "Invecchiano in un ex convento tranquille come collegiali", in *L'Europeo*, 7 luglio (1957), n. 612, pp. 20-24.

¹⁶⁰ F. JOVANE, C. VENTRA, "Casa Cuorinfranto", in *Le Ore*, VII, n. 300, 7 febbraio 1959.

¹⁶¹ V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 153.

il manicomio cambiava totalmente atmosfera: calava in un silenzio prima sconosciuto dove ci si aspettava facessero finalmente la loro comparsa le parole dei pazienti. Le mansioni degli infermieri, e dunque il loro ruolo, andavano mutati radicalmente: non più custodi, non più energici e nerboruti controllori, avrebbero presto dovuto acquisire una nuova formazione, avvicinarsi ruolo di assistenti o educatori. Anche per loro, dunque si apriva un nuovo percorso, così come si imponeva per gli psichiatri una svolta pratica e teorica: trovandosi improvvisamente nella condizione di poter tentare cure psicoterapeutiche a cui non erano neppure preparati.¹⁶²

Il malato non era ora più soltanto una persona da controllare e reprimere, ma finalmente si potevano tentare trattamenti con psicoterapia e socioterapia che, però, in ambito italiano restavano sempre affiancate alle cure tradizionali, in *primis* le terapie di shock.

La psichiatria italiana degli anni Cinquanta sarà sempre molto cauta nei confronti della psicanalisi¹⁶³, praticata quasi esclusivamente in strutture private¹⁶⁴ e lentamente affiancata alle nuove terapie farmacologiche¹⁶⁵.

Nel 1959 viene istituita a Milano la prima cattedra specialistica di psichiatria italiana¹⁶⁶. Fino ad allora, secondo la riforma Gentile, la clinica psichiatrica e neurologica erano unite nella clinica delle malattie nervose e mentali. I giovani psichiatri italiani iniziano a varcare i confini per formarsi anche all'estero: è il caso di Sergio Piro che nel 1954 si recherà in Inghilterra e conoscerà il pensiero di Maxwell Jones che aveva fondato le prime comunità terapeutiche¹⁶⁷ o di Fabrizio Napolitani che alla fine del 1957 si trasferisce presso il celebre Sanatorium Bellevue diretto da Ludwig Binswanger¹⁶⁸ in Svizzera, in cui fonderà una comunità terapeutica europea per psicotici che diventerà in breve tempo un punto di riferimento per la formazione di molti psichiatri italiani tra i quali Enzo

¹⁶² Ivi, p. 157-58.

¹⁶³ Complice, probabilmente, la chiusura da parte della Chiesa, una prima riconciliazione tra psicoanalisi e pensiero cattolico si avrà solo nel 1963, quando l'allievo di padre Agostino Gemelli, Leonardo Ancona, pubblicherà un compendio delle teorie freudiane dal titolo *La psicoanalisi*. Cfr. L. ANCONA, *La psicoanalisi*, La Scuola, Brescia 1963.

¹⁶⁴ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 163.

¹⁶⁵ Cfr. ivi, p. 159.

¹⁶⁶ Ivi, p. 174.

¹⁶⁷ Ivi, p. 175.

¹⁶⁸ Fondata nel marzo del 1857 da Ludwig Binswanger (1820-1880), la celebre e lussuosa clinica per malattie nervose Bellevue fu diretta per cinque generazioni dalla famiglia Binswanger. Dopo la morte improvvisa del secondo direttore, Robert Binswanger (1850-1910), la direzione fu assunta dal figlio Ludwig, non ancora trentenne, che la rese un modello di avanguardia europeo. Cfr. C. MARAZIA, "L'internamento dei grandi: Ludwig Binswanger e la clinica Bellevue", in *Medicina e storia*, (2005), 10, pp. 75-92.

Codignola che lasciò la clinica delle malattie nervose di Genova per formarsi presso il Sanatorio Bellevue e intraprenderà a Zurigo la sua formazione psicanalitica¹⁶⁹.

Dagli anni Sessanta in poi anche la psichiatria italiana inizierà gradualmente ad aprirsi alla psicoanalisi e alle scienze umane con interesse alla comunicazione, alla sociologia, alla linguistica. Nel 1964 viene finalmente tradotto in Italia *Psicopatologia generale*¹⁷⁰ di Karl Jaspers, uscito nel 1913, testo innovativo nell'approccio alla malattia mentale in cui la soggettività e la totalità delle esperienze del malato vengono poste al centro della formulazione della diagnosi¹⁷¹. L'approccio fenomenologico inizia così ad approdare anche nei manicomi italiani in opposizione all'impostazione tradizionalmente organicistica¹⁷².

1.10 Dalla riforma Mariotti alla rivoluzione psichiatrica

L'introduzione degli psicofarmaci ha come conseguenza una progressiva flessione della durata dei ricoveri manicomiali. Lo storico e magistrato Romano Canosa, analizzando le statistiche, nota che il numero complessivo delle giornate di degenza dei pazienti «dopo aver raggiunto il picco nel 1964, mostra una tendenza a scendere, fino ad arrivare alla punta più bassa nel 1974. All'inizio degli anni Sessanta il trattamento tradizionale della follia, tutto incentrato sul manicomio, appare a quasi tutti gli addetti ai lavori obsoleto»¹⁷³. Tuttavia, a differenza dei principali Paesi europei, fino al 1967 in Italia non vi è traccia di una riforma del sistema psichiatrico, che restava ancorato alla legge 36 del 14 febbraio 1904 e anche gli addetti ai lavori «se da un lato auspicano una modifica del modo tradizionale del funzionamento dell'OP, dall'altro sono assai poco propensi a farne a meno»¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., pp. 174-76.

¹⁷⁰ K. JASPERS, *Allgemeine Psychopathologie* [1913-1959], *Psicopatologia generale*, trad. di R. Priori, saggio introduttivo di U. Galimberti, Il pensiero scientifico, Roma [1964], 2000.

¹⁷¹ «L'uomo ha sempre un passato dietro di sé. Ogni evento somatico, ogni malattia lasciano tracce dietro di sé. [...] Noi siamo sempre il risultato della nostra vita vissuta fino allora». Ivi, p. 743.

¹⁷² V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 179.

¹⁷³ Cfr. R. CANOSA, *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, cit., p. 171.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

Lo psichiatra Franco Basaglia¹⁷⁵ dal 16 novembre 1961 conduceva la sua pionieristica esperienza di rinnovamento nell'ospedale psichiatrico di Gorizia. Ne era diventato il direttore dopo diversi anni trascorsi nell'ambiente universitario padovano. L'ingresso nella struttura lo sconvolgerà violentemente, poiché sentirà il manicomio immediatamente analogo alla prigione che aveva conosciuto per sei mesi perché antifascista. Nelle *Conferenze brasiliane* infatti ricorderà:

quando sono entrato per la prima volta in un carcere ero studente di medicina. Lottavo contro il fascismo e sono stato incarcerato. Mi ricordo della situazione allucinante che mi sono trovato a vivere. [...] C'era un odore terribile, un odore di morte. Mi ricordo di aver avuto la sensazione di essere in una sala di anatomia dove si dissezionano i cadaveri. Tredici anni dopo la laurea sono diventato direttore di un manicomio e quando vi sono entrato per la prima volta ho avuto quella stessa sensazione. [...] Ho avuto la certezza che quella era un'istituzione completamente assurda, che serviva solo alla psichiatria che ci lavorava per avere lo stipendio a fine mese. A questa logica assurda, infame del manicomio noi abbiamo detto no.¹⁷⁶

Sarà la spinta emotiva personale a dare inizio a quel percorso rivoluzionario che vedrà il medico veneziano in prima linea per l'eliminazione dell'istituzione manicomiale.

Nel 1967 Basaglia definì apertamente inaccettabile la situazione legislativa italiana che non aveva «neppure tentato di mascherare l'atteggiamento fondamentale della società nei confronti di questo problema»¹⁷⁷. La questione della malattia mentale, infatti, veniva ancora trattata principalmente come un problema di ordine pubblico più che sanitario, con conseguente stigma ed emarginazione dei malati psichiatrici.

Negli stessi anni per i minori con disturbi mentali la situazione manicomiale era la medesima che per gli adulti. Lo psichiatra Massimo Ammaniti così descrive il Padiglione 8, quello riservato ai bambini nel grande manicomio Santa Maria della Pietà di Roma, nel 1966:

mi trovai di fronte a uno spettacolo sconvolgente: in uno stanzone squallido privo di arredamento, un groviglio di bambini e ragazzi con indosso solo dei camici a righe azzurre si muoveva in modo caotico, strillando o piangendo; due infermiere cercavano di metterli a sedere su una lunga panca, davanti a un tavolone di formica verde. L'odore di feci e urine era al limite del sopportabile. Rimasi immobile, sconvolto. Senza proferire parola, continuavo a guardare esterrefatto quello spettacolo nauseante. [...] le urla di una ragazzina legata con delle fascette a un termosifone mi

¹⁷⁵ Per un approfondimento storico sulla figura di Franco Basaglia si veda almeno: F. P. PELOSO, *Franco Basaglia, un profilo*, Carocci, Roma 2023; J. FOOT, *La "Repubblica dei Matti"*, cit.; M. COLUCCI, P. DI VITTORIO, *Franco Basaglia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

¹⁷⁶ F. BASAGLIA, *Conferenze brasiliane*, cit., p. 49.

¹⁷⁷ Cfr. G. F. MINGUZZI, F. BASAGLIA, F. ONGARO BASAGLIA, *Exclusion, programmation et intégration*, in *Recherches*, vol. 5, (1967), pp. 75-84, ora in F. BASAGLIA, *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 403-413: 406.

lasciarono senza parole. Forse intuendo il mio turbamento, la suora si sentì in dovere di spiegarmi che l'avevano bloccata perché si comportava in modo violento con le più piccole spingendole a terra. Era difficile sopportare quella vista. Notai due infermiere dalla sorveglianza dall'area stanca e rassegnata appoggiate al muro: l'immagine dell'impotenza. Ma che fare in una situazione del genere?¹⁷⁸

A partire dalla seconda metà del 1967 la politica italiana si rese protagonista di un primo e inedito passo nel lungo percorso di riforma del sistema di assistenza psichiatrica: il 20 settembre 1967 venne infatti depositato al Senato il Disegno di legge n. 2422 sull'«assistenza psichiatrica e sanità mentale»¹⁷⁹ avente come primo firmatario il Ministro della Sanità, il socialista Luigi Mariotti¹⁸⁰, che in più occasioni aveva definito i manicomi italiani come dei moderni lager¹⁸¹. Mariotti fu il protagonista di un'importante riforma ospedaliera culminata nella legge 132 del 12 febbraio 1968¹⁸², che estese a tutti i cittadini il diritto all'assistenza ospedaliera, compresa quella psichiatrica. In particolare, il disegno di legge dedicato all'assistenza psichiatrica, composto da 59 articoli, si poneva l'obiettivo di elevare lo standard italiano a quello delle assistenze europee più moderne, prendendo atto dei singoli tentativi rivoluzionari portati avanti da poche realtà che stavano sperimentando azioni quali l'abbattimento delle barriere interne ai reparti e i primi tentativi di osmosi tra gli ospedali psichiatrici e il territorio.

«Se volete vedere una realtà dove si elabora un sapere pratico andate a Gorizia» affermava il filosofo Jean-Paul Sartre¹⁸³ facendo riferimento alla prassi basagliana che si stava costituendo come punto di riferimento del movimento che aveva posto al centro la critica all'istituzione manicomiale.

Ai fini di una realizzazione vicina alle idee basagliane, il Ddl Mariotti avanzava una nuova concezione della struttura manicomiale che fosse ridimensionata e assimilata nel funzionamento a quello delle Comunità terapeutiche inglesi, alla quale si affiancava la teorizzazione di una rete di strutture territoriali esterne ai manicomi. Nei mesi seguenti,

¹⁷⁸ M. AMMANITI, *Passoscuro. I miei anni tra i bambini del Padiglione 8*, Bompiani, Milano 2022, pp. 43-44.

¹⁷⁹ Archivio Storico del Senato della Repubblica, Senato della Repubblica, Servizio dell'Assemblea, Disegno di legge *Assistenza psichiatrica e sanità mentale*, Legislatura IV, 1963-1968, Atto Senato n. 2422.

¹⁸⁰ Luigi Mariotti fu ministro della Sanità dal 1964 al 1968. A lui si deve l'istituzione del Servizio sanitario nazionale. Per un approfondimento si veda: S. LUZZI, *Salute e sanità pubblica nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Roma 2004, pp. 223-286.

¹⁸¹ Cfr. A. DEL BOCA, *Manicomi come lager*, cit., p. 9.

¹⁸² Il testo completo è consultabile al link: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1968/03/12/068U0132/sg> verificato in data 12/04/2024.

¹⁸³ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 178.

la discussione del Ddl n. 2422 presso le commissioni del Senato prima e undicesima, rispettivamente quella degli Affari della Presidenza del Consiglio e dell'Interno e di Igiene e Sanità, ebbe come risultato lo stralcio del disegno di legge. Ridotto a soli dieci articoli, il nuovo Ddl n. 2422-bis, venne approvato dalle Commissioni riunite del Senato il 28 febbraio 1968 e convertito in legge il 18 marzo 1968 (l. n. 431/1968), con il titolo «Provvidenze per l'assistenza psichiatrica» pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana del 20 aprile 1968¹⁸⁴. Il primo articolo poneva l'attenzione sulle dimensioni degli ospedali psichiatrici prevedendo che fossero costituiti «dalle due alle cinque divisioni, ognuna con massimo 125 posti letto»¹⁸⁵. A ciò si aggiunse la possibilità dell'«ammissione volontaria» nella struttura psichiatrica «su richiesta del malato, per accertamento diagnostico e cura»¹⁸⁶. Ciò sanciva una netta differenza con quanto riportato al primo articolo dalla legge Giolitti in cui si indicava che l'ammissione ai manicomi era prevista per le persone «affette per qualunque causa da alienazione mentale, quando siano pericolose a sé o agli altri o riescano di pubblico scandalo o non siano e non possano essere convenientemente custodite e curate fuorché nei manicomi»¹⁸⁷ intendendo con ciò che il ricovero esulava dalla volontarietà del malato, ma faceva riferimento alla richiesta di ricovero porta da parenti o tutori¹⁸⁸.

Tra le novità più rilevanti della nuova legge vi era anche l'abrogazione dell'obbligo di annotazione del ricovero negli ospedali psichiatrici civili delle persone affette da malattie mentali e la revoca di esse dal casellario giudiziario, permettendo finalmente di eliminare sia la schedatura giudiziaria del malato, in qualità di persona socialmente pericolosa, che il futuro passaggio presso il Tribunale civile per le nuove persone ricoverate, rompendo così il pregiudizio della pericolosità dell'internato e ponendo le basi per il processo di reinserimento del paziente psichiatrico nella società, partendo dall'idea di restituire ai pazienti psichiatrici la condizione esclusiva di ammalato e non di soggetto potenzialmente pericoloso per la società.

¹⁸⁴ Il testo integrale è leggibile qui: https://cartedalegare.cultura.gov.it/fileadmin/redazione/Notizie/2017-2021/Legge_431_1968.pdf. Link verificato in data 25/03/2024.

¹⁸⁵ Cfr. legge n. 431 del 18 marzo 1968, art. 1.

¹⁸⁶ Ivi, art. 4.

¹⁸⁷ Legge 36 del 14 febbraio 1904, Disposizioni sui manicomi e sugli alienati. La legge integrale è disponibile al seguente link verificato in data 25/03/2024: https://cartedalegare.cultura.gov.it/fileadmin/redazione/Materiali/1904_legge_Giolitti.pdf

¹⁸⁸ Cfr. ivi, art. 2.

La soluzione ritenuta più efficace dal legislatore italiano per superare le criticità del sistema di assistenza psichiatrica in vigore fu individuata nell'imitazione dei modelli europei, con particolare attenzione alle comunità terapeutiche inglesi di Maxwell Jones, che Basaglia aveva visitato tra il 1961 e il 1962¹⁸⁹ e da cui aveva mutuato l'idea delle assemblee tra personale dell'ospedale psichiatrico e pazienti¹⁹⁰.

In questo modo la legge 431/1968 pose in secondo piano la negazione del manicomio in quanto istituzione totalizzante, percorrendo invece il tentativo riformistico: i tempi non erano, probabilmente, ancora maturi per l'abolizione dell'istituzione manicomiale, ma un primo importante cambiamento era stato attuato.

Non a caso il 1968 è l'anno della pubblicazione de *l'Istituzione negata*¹⁹¹ una raccolta di scritti a cura di Franco Basaglia destinata a segnare un punto di svolta nella storia dell'istituzione manicomiale mostrando a tutta la società italiana la reale situazione dell'assistenza psichiatrica italiana, inaccettabilmente ancorata al principio del ricovero coatto e alla custodia in manicomio, soprattutto per i pazienti meno abbienti e quindi non in grado di pagare le spese necessarie per curarsi in una clinica privata.

1.11 Il superamento dell'istituzione manicomiale e la legge Basaglia

Il 1968 ha segnato uno dei momenti più alti del rinnovamento sociopolitico su scala internazionale, comprese le mosse verso una trasformazione in ambito psichiatrico che culminerà, dopo dieci anni, nella promulgazione in Italia della legge 180.

Il grande percorso italiano di rinnovamento si riassume tradizionalmente con il nome dello psichiatra Franco Basaglia che aprì il manicomio al territorio e alla società, istituendo le comunità terapeutiche e promuovendo un largo dibattito attraverso partecipate assemblee proprio all'interno di quella istituzione da sempre considerata inaccessibile¹⁹². Per la prima volta il rapporto società-manicomio si ribaltava: il luogo più alieno alla società invitava i cittadini a porre piede tra sue mura. Non i folli in libertà, cosa

¹⁸⁹ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 201.

¹⁹⁰ Cfr. F. BASAGLIA, *Conferenze brasiliane*, cit., p. 107

¹⁹¹ F. BASAGLIA (a cura di), *L'istituzione negata. Rapporto di un ospedale psichiatrico*, cit.

¹⁹² Sulla nascita della comunità terapeutica all'ospedale psichiatrico di Gorizia e sul funzionamento delle assemblee si veda J. FOOT, *La "Repubblica dei matti"*, cit.; M. SETARO, *The Gorizia Experiment. Genesis of the Therapeutic Practices in Basaglia's Psychiatric Community (1962-68)*, in G. GAHLEN, H. VOELKER, V. HESS, M. SCARFONE (a cura di), *Doing Psychiatry in Postwar Europe: Practices, Routines and Experiences*, Manchester University Press, Manchester 2024.

inconcepibile quanto illegale, ma una costruttiva apertura di quei cancelli rimasti inaccessibili per molto tempo, azione che sarebbe stata solo l'inizio di una riforma inedita. Franco Basaglia è stato l'espressione italiana del movimento rivoluzionario europeo che ha inizio con la psichiatria di origine fenomenologica, fondata nella riflessione filosofica di Edmund Husserl e Martin Heidegger. Fu lo psichiatra svizzero Ludwig Binswanger, attraverso il suo costante confronto con esponenti del mondo filosofico, *in primis* con Sigmund Freud, Edmund Husserl e Martin Heidegger, a formulare per primo l'idea che la schizofrenia non fosse nient'altro che una forma di esistere-nel-mondo dotata di senso, rendendo così il baratro della follia uno stato con cui si potesse in qualche modo comunicare. L'alienato, secondo la visione di Binswanger, non è fuori dal mondo, ma trova nell'alienazione il suo personale modo di essere-nel-mondo. Da questo principio Binswanger elaborerà la *Daseisanalyse*¹⁹³ (letteralmente “analisi dell'esserci”, “della presenza”) la cui peculiarità è l'evitamento di definizioni dogmatiche e impostazioni riduttive dei fenomeni psichici. L'essere dell'uomo nel mondo viene recepito così come progetto trascendentale, indistintamente dal fatto che si tratti di un individuo malato o sano di mente, senza ricorrere a classificazioni in base a categorie nosografiche, ma prendendo in considerazione ogni singola esistenza. L'analisi proposta da Binswanger si basava sulla comunicazione e l'incontro con il paziente inteso come persona, come esistenza storicamente definita e non causale evento di natura. In questo quadro lo psichiatra smette di essere una sorta di mero sorvegliante del paziente, ma si abilita a entrare in sintonia con lui, immedesimandosi fino a cogliere il significato della sua vita e dei suoi atteggiamenti apparentemente incomprensibili. Da ciò emerge il concetto che nei sintomi del paziente psichiatrico non tutto sia da considerarsi irrazionalità, ma che la razionalità sia, nei soggetti alienati, quiescente e sia possibile risvegliarla attraverso stimoli esterni. La celebre clinica Bellevue diretta da Ludwig Binswanger non si configurava solo come struttura terapeutica, ma come un centro di ricerca e iniziativa culturale; divenne meta di molti pionieri della psicanalisi che qui si formarono ed ebbe

¹⁹³ In merito alla *Daseisanalyse* e all'opera di Ludwig Binswanger si vedano almeno: L. BINSWANGER, *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* [1942], trad. it. *Forme fondamentali e conoscenza dell'esserci umano. Amore e amicizia come forme della vita autentica*, trad. D. Discipio, Tab edizioni, Roma 2020. Si vedano anche i saggi e gli interventi tradotti in italiano e raccolti nei volumi L. BINSWANGER, *Daseisanalyse Psichiatria Psicologia*, a cura di A. Molaro, postfazione di G. Stanghellini, Raffaello Cortina, Milano 2018; ID., *Per un'antropologia fenomenologica. Saggi e conferenze psichiatriche*, ed. a cura di F. Giacanelli, Feltrinelli, Milano 2007.

tra i pazienti diversi intellettuali tra i quali anche Aby Warburg¹⁹⁴ e Amelia Rosselli. All'attività clinica, Binswanger affiancava anche un'intensa produzione scientifica: dai primi anni Venti fino alla sua morte, avvenuta nel 1966, diede alle stampe una serie di volumi e contributi considerati tra i classici della letteratura psichiatrica del Novecento¹⁹⁵. La proposta di Basaglia s'innesta, dunque, in un panorama più ampio: nel resto d'Europa erano in corso alcune innovazioni psichiatriche, ad esempio in Francia con la psichiatria di settore che anticipava la creazione di strutture d'igiene mentale sparse sul territorio e in Inghilterra con le piccole comunità terapeutiche di Maxwell Jones, realtà operative in cui i malati erano assistiti da operatori psichiatrici, che si ponevano in un'ottica di alternativa ai tradizionali manicomi.

Negli anni Sessanta furono, inoltre, pubblicati alcuni libri fondamentali che denunciavano il carattere oppressivo e violento della psichiatria come *Asylums* di Erving Goffman¹⁹⁶, che fu tradotto in Italia da Franca Ongaro Basaglia¹⁹⁷, *Il mito della malattia mentale* di Thomas S. Szasz¹⁹⁸, *Psichiatria e Antipsichiatria* di David Cooper¹⁹⁹, *I dannati della terra* di Frantz Fanon²⁰⁰. Fondamentali in questo periodo furono anche le ricerche dell'antropologo e sociologo Gregory Bateson²⁰¹ sulla schizofrenia, del sociologo Herbert

¹⁹⁴ Sul ricovero di Aby Warburg e il rapporto con Ludwig Binswanger si veda L. BINSWANGER, A. WARBURG, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, trad. di C. Marazia, D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2021.

¹⁹⁵ Tra le altre opere importanti di Ludwig Binswanger, che ebbero anche un'influenza sul panorama psichiatrico italiano ricordiamo: L. BINSWANGER, *Le rêve et l'existence* [1954], *Sogno ed esistenza*, introduzione di M. Foucault, trad. di L. Corradini, SE, Milano 2015; ID., *Drei Formen missglückten Daseins* [1956], *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, trad. E. Filippini, SE, Milano 2017; ID., *Melancholie und Manie* [1960], *Malinconia e mania. Studi fenomenologici*, a cura di E. Borgna, trad. di M. Marzotto, Bollati Boringhieri, Milano 2015 e la raccolta di casi clinici *Schizophrenie* [1957], che comprende anche il celebre caso di Ellen West, cfr. L. BINSWANGER, *Il caso Ellen West*, a cura di S. Mistura, trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 2011.

¹⁹⁶ E. GOFFMAN, *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates* [1961], trad. it. *Asylums; le istituzioni totali: la condizione sociale dei malati di mente e di altri internati*, introduzione di Franco e Franca Basaglia, trad. di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 1968.

¹⁹⁷ Per un profilo sulla figura e l'operato di Franca Ongaro Basaglia si vedano A. VALERIANO, *Contro tutti i muri. La vita e il pensiero di Franca Ongaro Basaglia*, Donzelli, Roma 2022; M. G. GIANNICCHEDDA, *La voce di Franca Ongaro Basaglia*, in F. Ongaro Basaglia, *Salute/malattia. Le parole della medicina*, a cura di M. N. Giannichedda, AlphaBeta Verlag, Merano 2012 (I ed. 1982).

¹⁹⁸ T. S. SZASZ, *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct* [1961], trad. it. *Il mito della malattia mentale: fondamenti per una teoria del comportamento individuale*, trad. di F. Saba Sardi, Il Saggiatore, Milano 1966.

¹⁹⁹ D. COOPER, *Psychiatry and Anti-Psychiatry* [1967], trad. it. *Psichiatria e antipsichiatria*, cit.

²⁰⁰ F. FANON, *Les Damnés de la Terre*, [1961], trad. it. *I dannati della terra*, prefazione di J. P. Sartre, a cura di L. Ellena, Einaudi, Torino 2007.

²⁰¹ J. RUESCH, G. BATESON, *Communication. The Social Matrix of Psychiatry* [1951], trad. it. *La matrice sociale della psichiatria*, Il Mulino, Bologna 1976; ID., *Steps to an Ecology of Mind*, [1972], trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, trad. G. Longo, Adelphi, Milano 2000.

Marcuse²⁰² e del filosofo e sociologo Michel Foucault²⁰³, che costituirono un punto di riferimento fondamentale per i rinnovatori della psichiatria.

Convegni internazionali, documentari fotografici e televisivi portarono via via alla ribalta la condizione manicomiale. Nel 1964 Franco Basaglia propose ai medici riuniti al Congresso di Psichiatria Sociale di Londra il superamento dell'ospedale psichiatrico²⁰⁴, istituzione, a suo parere, inutile e inadatta alla cura del malato di mente. La sanità mentale era, secondo Basaglia, riacquistabile esclusivamente in condizioni di libertà, mentre l'internamento manicomiale impediva di fatto al paziente di compiere il faticoso processo di liberazione dalle proprie ossessioni per ritrovare se stesso: «l'uomo potrà essere spinto alla ricerca di se stesso, alla riconquista della propria individualità soltanto dal possesso della propria libertà, se non si vuole che egli continui ad identificare il suo vuoto interno con lo spazio limitato e incombente del manicomio»²⁰⁵ sosteneva Basaglia.

L'impegno dello psichiatra veneziano non fu soltanto pratico, ma egli procedette sistematicamente alla messa in crisi delle fondamenta teoriche dell'istituzione manicomiale anche attraverso la narrazione del processo che stava compiendo, soprattutto con la pubblicazione d'importanti volumi tra i quali *Che cos'è la psichiatria*²⁰⁶, edito per la prima volta nel 1967 dall'amministrazione provinciale di Parma e *L'istituzione negata*²⁰⁷ pubblicato da Einaudi l'anno successivo: un vero best seller con più di 50.000 copie vendute tra il 1968 e il 1972, vincitore del premio Viareggio per la saggistica e immediatamente tradotto in più lingue²⁰⁸.

²⁰² H. MARCUSE, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* [1955], trad. it. *Eros e civiltà*, introduzione di G. Jervis, trad. di L. Bassi, Einaudi, Torino 2001; ID., *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* [1964], trad. it. *L'uomo a una dimensione*, trad. di L. Gallino, Einaudi, Torino 1999.

²⁰³ Tra i libri più rilevanti sul tema di Michel Foucault si vedano almeno: M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], trad. it., *Storia della follia*, cit.; ID., *Maladie mentale et psychologie* [1954], trad. it. *Malattia mentale e psicologia*, trad. di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 1997; ID., *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* [1963], trad. it. *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinico*, traduzione e cura di A. Fontana, Einaudi, Torino 1998; ID., *Surveiller et punir: Naissance de la prison* [1975], trad. it. *Sorvegliare e punire*, trad. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976; ID., *La vie des hommes infâmes* [1977], trad. it. *La vita degli uomini infami*, trad. di G. Zattoni Nesi, prefazione di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 2009.

²⁰⁴ Cfr. V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 196-97.

²⁰⁵ F. BASAGLIA, *La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione*, in ID., *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 2005, p. 20.

²⁰⁶ F. BASAGLIA, *Che cos'è la psichiatria*, prefazione di F. Ongaro, Baldini & Castoldi, Milano 1997.

²⁰⁷ F. BASAGLIA (a cura di), *L'istituzione negata*, cit.

²⁰⁸ M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati, Firenze 2019, p. 41.

Se inizialmente la riforma della psichiatria interessava soltanto un gruppo di intellettuali, medici, politici o alcuni accademici, dal 1968 in poi il movimento antistituzionale, che faceva riferimento a Franco Basaglia, conobbe una grande espansione richiamando studenti, operai, giornalisti. Molti giovani psicologi e medici volontari parteciparono al movimento opponendosi con forza all'istituzione del manicomio, alle terapie più degradanti e dolorose qui applicate, come la lobotomia e l'elettroshock che sarebbero divenute i simboli dell'aberrazione degli ospedali psichiatrici, e soprattutto rifiutando le etichette applicate fino ad allora ai pazienti che manifestavano alcuni sintomi e caratteristiche²⁰⁹. Gli psichiatri radicali opponevano a tali questioni soltanto la proposta di sostituire le strutture psichiatriche esistenti con nuove istituzioni e percorsi terapeutici alternativi, mentre l'idea basagliana era incardinata sulla totale eliminazione di strutture segreganti²¹⁰.

Se il 1961 segna l'inizio della rivoluzione basagliana, furono necessari circa vent'anni di lavoro collettivo composto da articoli, volumi, assemblee, interviste, manifestazioni, colloqui con politici, sindacalisti e addetti del settore psichiatrico per arrivare alla legge 180, una legge così rivoluzionaria da essere considerata un *unicum* mondiale.

Il dibattito sul futuro del manicomio entrò nel vivo dal 1964 con una serie di incontri, riunioni di gruppi di lavoro, le prime assemblee generali a Gorizia e l'applicazione di riforme realizzate non solo da Basaglia nel nord Italia, ma anche da Sergio Piro nel meridione e contemporaneamente con l'affermazione di una nuova generazione di politici per la quale la riforma manicomiale divenne una priorità; infine, nel biennio 1967-1968 il movimento era pronto per diffondersi anche tra gli artisti, gli intellettuali, i collettivi studenteschi, realtà mosse da una forte spinta alla deistituzionalizzazione in vari campi.

Dopo il Sessantotto molti nomi noti del giornalismo italiano visitarono il manicomio di Gorizia; nel 1968 vi entrarono anche le telecamere della RAI insieme al giornalista Sergio Zavoli che per la prima volta portò nelle case degli italiani un mondo ai più sconosciuto. *I giardini di Abele*²¹¹, documentario dedicato al manicomio e a Basaglia, fu trasmesso per la prima volta il 3 gennaio 1969 sul primo canale della televisione nazionale²¹². Con la

²⁰⁹ J. FOOT, *La "Repubblica dei matti"*, cit., p. 44.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ S. ZAVOLI, *I giardini di Abele*, RAI, Italia 1969.

Il documentario è reperibile integralmente sul sito RAI: <https://www.raiplay.it/video/2018/04/Franco-Basaglia---I-giardini-di-Abele-9d9ca7ee-d60a-4123-80b0-10b6311633d8.html>

²¹² M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio*, cit., pp. 50-51.

proiezione in prima serata Zavoli raggiunse un pubblico ampio, eterogeneo e di scala nazionale, a cui fu mostrato un prodotto decisamente impegnato a favore del progetto basagliano. Anche la modalità di realizzazione del documentario risultava innovativa: Zavoli non riportava, infatti, le canoniche immagini del manicomio, ma portava all'attenzione dello spettatore soprattutto una serie di interviste ai ricoverati utili a rendere l'idea che il malato psichiatrico non fosse dissimile da ogni altro comune cittadino. Tra le interviste realizzate nel manicomio di Gorizia vi era anche quella a Franco Basaglia che colse l'occasione per sottolineare con forza l'importanza della libera comunicazione fra il medico e il malato. Il pregio dell'operazione di Zavoli fu di riuscire a raggiungere un pubblico molto ampio attraverso il mezzo televisivo e fare così da apripista alle numerose produzioni televisive e cinematografiche che furono realizzate sul tema manicomiale negli anni Settanta²¹³.

Dopo pochi mesi dall'uscita del documentario *I giardini da Abele* fu, infatti, realizzato il fotolibro *Morire di classe*²¹⁴. Uscito nella Serie politica Einaudi nel maggio del 1969, il progetto fotografico ebbe grande risonanza. Il libro si presenta come una dichiarazione d'intenti già dalla copertina che ritrae una donna che sembra quasi essere assorbita dallo sfondo realizzando così «la visualizzazione di uno dei concetti cardine del pensiero di Basaglia: i luoghi manicomiali annullano i corpi e le identità»²¹⁵. Nella iconica prefazione a cura di Franco e Franca Ongaro Basaglia che, come in altre occasioni, lavorano insieme alla cura del volume, i coniugi sottolineano l'oggettivazione a cui va incontro il paziente istituzionalizzato. Le foto di Cerati e Berengo Gardin non sono accompagnate da didascalie, ma da alcune citazioni da testi plurali e disomogenei: vi si mescolano voci di scrittori e di studiosi di tematiche manicomiali, testi di degenti, citazioni dagli scritti di Basaglia. Nulla nel fotolibro è lasciato al caso. John Foot ha sottolineato come si tratti effettivamente di una costruzione, o di una narrazione della situazione iniziale trovata da Basaglia a Gorizia, quindi ben lontana dalle reali condizioni presenti nel 1969, utilizzata per fini «politici e di propaganda»²¹⁶. Con tale progetto

²¹³ Per un'esauriente trattazione del tema si rimanda a M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio*, cit.

²¹⁴ C. CERATI, G. BERENGO GARDIN, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. e F. Basaglia, Einaudi, Torino 1969. Attualmente ripubblicato nella sua integrità con prefazione di Alberta Basaglia e Luca Formenton, cfr.: C. CERATI, G. BERENGO GARDIN, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. e F. Basaglia, Il Saggiatore, Milano 2024.

²¹⁵ M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio*, cit., p. 69.

²¹⁶ Cfr. J. FOOT, *La "Repubblica dei Matti"*, cit., p.172.

Basaglia «rivittimizzava» la condizione dei ricoverati per dare più forza al suo messaggio attraverso una narrazione visuale, consapevole dell'impatto emotivo che le foto, intese anche con funzione di documento, avrebbero suscitato sull'opinione pubblica, come infatti avvenne.

Morire di classe è, probabilmente, il progetto fotografico più noto dedicato alla condizione manicomiale, realizzato con l'obiettivo di sollecitare il dibattito civile e politico che portò all'approvazione della legge 180, ma non fu l'unico. Il 1969 è anche l'anno di uscita del fotolibro *Gli esclusi*²¹⁷ del giornalista e fotografo Luciano D'Alessandro; l'anno precedente erano state pubblicate sul settimanale «L'Europeo» le foto di Ferdinando Scianna scattate nei manicomi di Gorizia e Udine²¹⁸, del 1977 è invece il reportage *Tu interni...io libero* di Gian Butturini²¹⁹.

Nel caso particolare de *Gli esclusi*, primo libro fotografico dedicato interamente alla condizione manicomiale, fu lo psichiatra Sergio Piro a invitare, nel 1965, il giornalista e fotografo Luciano D'Alessandro per documentare la quotidianità del manicomio Materdomini di Nocera Superiore. D'Alessandro lavorò nella struttura psichiatrica settimanalmente dal 1965 al 1967 per realizzare il *reportage* che venne pubblicato sulla rivista «Popular Photography» nel 1967 con il titolo *Il mondo degli esclusi*²²⁰. Le foto furono esposte presso la galleria milanese Il Diaframma prima di essere pubblicate in volume tre anni dopo. Il reportage di D'Alessandro si configura come un vero e proprio documento visivo sulle condizioni di vita nei manicomi²²¹. Il regista Michele Gandin ne trasse anche un breve documentario che uscì nel 1969 per Nexus Film, con testi di Sergio Piro e voce narrante di Riccardo Cucciolla²²². Nel 1966 era, invece, uscito il documentario *1904. N. 36*²²³ diretto e prodotto da Riccardo Napolitano, anch'esso girato all'ospedale psichiatrico Materdomini di Nocera.

²¹⁷ L. D'ALESSANDRO, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, con testi di S. Piro, Il Diaframma, Milano 1969.

²¹⁸ S. PARMIGGIANI, *Il volto della follia: cent'anni di immagini del dolore*, Skira, Milano 2005.

²¹⁹ G. BUTTURINI, *Tu interni... io libero. Dibattito fotografico assieme a Franco Basaglia e la sua équipe attraverso la distruzione dell'ospedale psichiatrico di Trieste*, Bellomi Editore, Verona 1977.

²²⁰ L. D'ALESSANDRO, "Il mondo degli esclusi", *Popular Photography*, CXVII, (1967), pp. 51-54.

²²¹ V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 252.

²²² M. GANDIN, *Gli esclusi*, Nexus Film, Italia 1969.

²²³ R. NAPOLITANO, *1904. N. 36*, Unitefilm, Italia, 1966. Il documentario è disponibile integralmente presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico sul sito al link <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001165/22/1904-n-36.html?startPage=0&idFondo>

La coraggiosa spinta di Sergio Piro²²⁴ verso l'apertura dell'ospedale psichiatrico privato di Nocera Superiore, in cui operava, fu realizzata non solo con l'accesso di registi e giornalisti, ma anche con la costituzione della comunità terapeutica, il collegamento con il movimento studentesco e la classe operaia, rapporti sempre più stretti con l'equipe basagliana di Gorizia. L'esperienza, purtroppo, si concluse con la rimozione di Sergio Piro dal suo incarico di direttore il 23 febbraio del 1969²²⁵, poiché l'amministrazione della struttura si mostrò ostile al cambiamento.

Franco Basaglia, dopo Gorizia e Colorno, continuò il suo lavoro a Trieste dove fu invitato a dirigere l'ospedale psichiatrico dall'allora presidente della provincia Michele Zanetti, dal 1971 al 1979. Trieste, oltre a uno straordinario e rivoluzionario laboratorio, fu anche teatro di episodi di crisi all'interno del movimento basagliano, come ad esempio il caso di Giordano Savarin, giovane paziente che, dimesso in prova dall'ospedale di Trieste, il 10 giugno 1972 aveva ucciso i propri genitori provocando dubbi e sconvolgimenti all'interno del movimento basagliano, oltre che nell'opinione pubblica²²⁶.

Nell'ottobre del 1973, a Bologna, nacque Psichiatria Democratica²²⁷, ulteriore organo collettivo che si poneva come obiettivo la lotta assoluta all'esclusione. Il lavoro ventennale del movimento cresciuto intorno a Basaglia culminò nell'approvazione in Parlamento, il 13 maggio del 1978, della legge n° 180²²⁸, formulata dallo psichiatra e senatore Bruno Orsini, che sancì un cambiamento radicale, in quanto proibiva la costruzione di nuovi manicomi e decretava la chiusura di quelli esistenti²²⁹. Per la cura

²²⁴ Di Sergio Piro si vedano almeno le seguenti opere: S. PIRO, *Il linguaggio schizofrenico*, Feltrinelli, Milano 1967; ID., *Le tecniche della liberazione. Una dialettica del disagio umano*, Feltrinelli, Milano 1971.

²²⁵ V. P. BABINI, *Liberi tutti*, cit., p. 254.

²²⁶ Cfr. J. FOOT, *La repubblica dei matti*, cit., pp. 263-264. Di «incidenti», come li definisce John Foot, durante il percorso di Basaglia verso la legge 180 se ne verificarono almeno due: oltre al caso citato si ricorda anche Giovanni Miklus, paziente del manicomio di Gorizia, che durante una visita a casa nel 1968, aveva ucciso la moglie. Sia Miklus che Savarin furono inviati in manicomio giudiziario e i medici furono assolti. Cfr. *ivi*, pp. 153- 165.

²²⁷ «Dopo numerosi incontri, avvenuti nell'anno in corso, un comitato di promotori (Franca Ongaro Basaglia, Domenico Casagrande, Franco di Cecco, Tullio Fragiaco, Vieri Marzi, Gian Franco Minguzzi, Piera Piatti, Agostino Pirella, Michele Risso, Lucio Schittar, Antonio Slavich) [...] ha costituito a Bologna il primo nucleo di un gruppo denominato "Psichiatria Democratica"». Cfr. <https://www.psichiatriademocratica.org/> verificato in data 17/04/2024.

²²⁸ La legge 180/78 fu poi inserita nella legge n. 833 del 23 dicembre 1978 con cui fu istituito il Servizio sanitario nazionale.

²²⁹ «L'articolo 7 ha un ruolo decisivo non solo sulle conseguenze psichiatriche ma anche dal punto di vista della progettazione architettonica della città sulla ridefinizione degli spazi manicomiali e sulla loro gestione: "e in ogni caso vietato costruire nuovi ospedali psichiatrici, utilizzare quelli attualmente esistenti come divisioni specialistiche psichiatriche di ospedali generali, istituire negli ospedali generali di visioni o sezioni psichiatriche e utilizzare come tali di visioni o sezioni neurologiche o neuropsichiatriche"». Cfr. M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio*, cit., p. 37.

dei malati sarebbero, da allora, stati istituiti dei centri territoriali. La cura diventava volontaria, così come il ricovero, che doveva essere temporaneo ed effettuato presso ospedali generali e non più in strutture settoriali e ghettizzanti. Da questo momento, soprattutto, viene meno il principio della pericolosità del malato che aveva ricadute giuridiche: «l'ingerenza della questura e della magistratura sulla gestione delle questioni psichiatriche veniva dunque annullata»²³⁰.

1.12 Le critiche alla riforma basagliana

Già a partire dagli anni Sessanta, il movimento fondato da Basaglia divenne terreno di confronto-scontro per chiunque si occupasse di psichiatria asilare e non solo. Tra le personalità critiche verso le riforme vi fu il comunista Antonello Trombadori, ma anche voci interne al movimento come Giovanni Jervis²³¹. Il più noto e aspro oppositore delle riforme fu certamente il medico e scrittore Mario Tobino²³² che tra le pagine dei quotidiani dell'epoca²³³, nella sua raccolta di racconti *Per le antiche scale*²³⁴ del 1972 e soprattutto nel romanzo autobiografico *Gli ultimi giorni di Magliano*²³⁵ del 1982, espresse la sua aperta critica verso le posizioni basagliane, alle quali contrapponeva una rivalutazione del manicomio inteso come luogo di accoglienza per coloro che, a causa della loro condizione, erano stati respinti dalla società e spesso anche dalla famiglia. *Gli ultimi giorni di Magliano*, in particolare, contiene una polemica aperta nei confronti dei cosiddetti «novatori». Scrive Tobino: «chi ha poca personalità, chi non ha talento con poche frasi, sempre le stesse, è finalmente alla ribalta, e si può impettire, sputare e risputare quelle parole, è un innovatore, un rivoluzionario, un giustiziere, finalmente è

²³⁰ Ivi, p. 36.

²³¹ Cfr. J. FOOT, *La "Repubblica dei matti"*, cit., p. 293.

²³² Sul rapporto tra Mario Tobino e Franco Basaglia si veda M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio*, cit., pp. 136-142.

²³³ Cfr. J. FOOT, *La "Repubblica dei matti"*, cit., p. 359, n. 13. Bisogna ricordare che tra Tobino e Basaglia vi furono diversi confronti, soprattutto sulle pagine dei quotidiani dell'epoca. Tobino pubblicò l'articolo *Lasciateli in pace, è la loro casa* su *La Nazione* del 18 aprile 1978, Basaglia rispose su «Paese Sera» del 4 maggio 1978 nell'intervista rilasciata a Lorenzo Castelli *Tobino: le false donne*. Tobino replicò ulteriormente con l'articolo *Dolorosa follia ho udito la tua voce* pubblicato su *La Nazione* del 7 maggio 1978 ribadendo come il manicomio fosse l'unico luogo in cui poter accudire e curare i malati affinché non ti diventassero pericolosi per sé e per gli altri. Ancora il 10 gennaio 1980 uscì sul *Corriere della Sera* il suo nostalgico articolo intitolato *Con la sola difesa del camice bianco*.

²³⁴ M. TOBINO, *Per le antiche scale*, Mondadori, Milano 1972.

²³⁵ M. TOBINO, *Gli ultimi giorni di Magliano*, Mondadori, Milano 1982.

qualcuno»²³⁶. Le critiche erano rivolte agli esponenti della «nuova psichiatria» che, a suo avviso, stavano semplicemente procedendo a una negazione delle patologie psichiatriche. In generale la chiusura dei manicomi fu un processo lungo: le resistenze di amministratori, psichiatri, famiglie e pazienti fu molto forte. I ricoverati esitavano ad uscire e spesso erano rifiutati dalle famiglie che non volevano assumersi l'onere della cura. A nove anni dall'entrata in vigore della legge 180, il Censis rilevava che erano ancora trentamila i pazienti internati negli ospedali psichiatrici italiani, in uno stato di generale decadimento, mentre altri dieci-quindicimila si trovavano ricoverati in istituti privati, spesso ancora più degradati delle strutture pubbliche²³⁷. Alla chiusura definitiva di tutti i manicomi presenti sul territorio italiano si arrivò, in alcuni casi, solo alla fine degli anni Novanta, come fu, ad esempio, per il Santa Maria della Pietà di Roma, chiuso solo nel 1999²³⁸.

Di criticità non risolte scrive anche la poetessa Alda Merini, per lungo tempo ricoverata presso l'ospedale psichiatrico Paolo Pini di Milano. Nella sua opera autobiografica *L'altra verità. Diario di una diversa* racconta non solo la sua esperienza manicomiale, ma esprime anche dubbi sulla reale efficacia della legge Basaglia:

il manicomio è senz'altro una istituzione falsa, una di quelle istituzioni che, creata sotto l'egida della fratellanza e della comprensione umana, altro non servono che a scaricare gli istinti sadici dell'uomo. E noi eravamo vittime innocenti di quelle istituzioni. C'erano, sì, persone che avevano bisogno di cure e di sostentamenti psicologici, ma c'era anche gente che veniva internata per far posto alla bramosia e alla sete di potere di altre persone; e di questo io mi rendevo ben conto. Per questo Basaglia ha pensato di chiuderli. Creando, ovviamente, altri problemi non ancora risolti.²³⁹

Tra le numerose testimonianze di ex lungodegenti non è difficile trovare dichiarazioni che assolvono l'istituzione manicomiale, poiché essa rappresentava comunque un rifugio, seppure discutibile, per il malato psichiatrico che tra le sue mura si sentiva protetto anche dalla società da cui veniva ghettizzato. «Un malato di mente può vivere senza manicomio? Assolutamente no! [...] i manicomi sono assai utili a quelle persone, che hanno bisogno di essere ricoverate, anche a vita e di essere curate»²⁴⁰, così afferma

²³⁶ M. TOBINO, *Noticina sui Novatori*, in ID., *Gli ultimi giorni di Magliano*, cit., p. 21.

²³⁷ Cfr. A. VALERIANO, *Contro tutti i muri*, cit., p. 79.

²³⁸ Cfr. <https://santamariapieta.regione.lazio.it/> verificato in data 19/04/2024.

²³⁹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, introduzione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1993, pp. 35-36.

²⁴⁰ V. BIANCHI, *Io avrei voluto essere come quel un passero*, Teoria, Roma-Napoli 1998, pp. 39-40.

Vittorio Bianchi, ospite di una comunità terapeutica residenziale protetta ed ex degente dell'Ospedale psichiatrico di Padova nel suo libro del 1998 *Io avrei voluto essere come quel passero*.

1.13 Terapia farmacologica: dubbi e criticità

Con la scoperta della clorpromazina, primo farmaco antipsicotico efficace, si ebbe un vero e proprio spartiacque nel campo della psichiatria e della pratica manicomiale. L'utilizzo in maniera massiccia nei manicomi, della *camisole chimique* determinerà un cambiamento radicale nella storia della follia.²⁴¹

Così afferma Candida Carrino notando come l'ingresso dello psicofarmaco nei manicomi abbia rappresentato uno spartiacque fondamentale nella storia dell'internamento.

Mario Tobino, fortemente critico nei confronti delle innovazioni e della deistituzionalizzazione, affermava: «ci sono oggi delle pasticche, dei psicofarmaci che hanno talmente cambiato i manicomi che in certi giorni addirittura non si riconoscono più, le urla sono taciute, i deliri rotti, le allucinazioni con i vetri affumicati»²⁴². È lo psicofarmaco *in primis* che ha consentito una rivoluzione in ambito psichiatrico e di conseguenza l'abolizione delle strutture manicomiali, poiché ha reso possibile il tentativo di un dialogo con il paziente e la sua reintegrazione in società, riconducendo l'irrazionalità a comportamenti socialmente accettati. La farmacologia ha fornito, inoltre, un contributo importato alla limitazione delle pratiche coercitive e violente²⁴³ e ha favorito una più ampia applicazione della psicoterapia; tuttavia non mancarono riflessioni e dubbi relativi all'uso, e talvolta all'abuso, dei farmaci somministrati ai pazienti delle strutture psichiatriche.

Superati l'elettroshock e le pratiche convulsivanti che, al di là delle sadiche degenerazioni, avevano applicazione in una visione organicistica della malattia psichica, la somministrazione degli psicofarmaci divenne, non solo un nuovo strumento

²⁴¹ C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali*, cit., p. 23.

²⁴² ID., *Dieci anni dopo*, in ID., *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 8.

²⁴³ Franco Basaglia, nel descrivere le tappe fondamentali che avevano reso possibile le operazioni di apertura del manicomio di Gorizia, metteva primo punto la somministrazione dei farmaci: «1. Introduzione dei farmaci per mezzo dei quali – nonostante il clima istituzionalizzato – fu possibile eliminare le contenzioni e iniziare ed incominciare a distinguere i danni della malattia da quelli della deistituzionalizzazione». F. BASAGLIA, *La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione. Mortificazione e libertà dello spazio chiuso. Considerazioni sul sistema "open door"* (1964) in ID., *Scritti 1953-1980*, cit., p. 265.

terapeutico, ma in alcuni casi anche un nuovo mezzo invisibile di contenzione, come affermava Michel Foucault:

tutto questo, in realtà, equivaleva semplicemente a prolungare, fin dentro il corpo del malato, il sistema del regime manicomiale, il regime della disciplina; significava assicurare così, la calma che era prescritta all'interno del manicomio, prolungarla sino a farla penetrare all'interno del corpo del malato. L'uso che ai nostri giorni si fa dei tranquillanti è dello stesso tipo.²⁴⁴

Il ricorso agli psicofarmaci riscontra un giudizio sostanzialmente positivo in ambito medico e scientifico, benché a distanza di pochi anni dall'introduzione si noti l'emergere dei numerosi effetti collaterali²⁴⁵. I farmaci presentano diverse criticità, chimiche ed etiche. Si nota che «il prezzo per la tranquillità del paziente è spesso la sua riduzione a una condizione permanente di intorpidimento e di torpore»²⁴⁶, si riflette sull'efficacia della terapia farmacologica che più che curare la malattia in sé sembra utile a ridurre solo i sintomi, come osserva lo psichiatra Giovanni Jervis nel suo *Manuale critico di psichiatria*:

gli psicofarmaci sono spesso utili per diminuire i sintomi insostenibili: anche qui sono però essi vengono usati, soprattutto dai medici manicomiali, più che altro per rendere remissivi, passivi, e tranquilli i pazienti che “presentano problemi”. L'effetto degli psicofarmaci sui disturbi psichici non è strettamente curativo [...] non curano il disturbo, quindi, ma agiscono sui sintomi.²⁴⁷

La terapia farmacologica è una nuova delicata responsabilità per il medico. Lo psichiatra Agostino Pirella, nel suo scritto *La negazione dell'O.P. tradizionale*, riflette sull'oppressione rappresentata dalla somministrazione dei farmaci:

²⁴⁴ M. FOUCAULT, *Il potere psichiatrico. Corso al College de France (1973-1974)*, cit., p. 170.

²⁴⁵ «Nel 1958, la psicofarmacologia arriva a mettere a punto i tre principali neurolettici. Già del 1954 sono le prime osservazioni sui pesanti effetti collaterali della clorpromazina. È stata rilevata una particolare sindrome caratterizzata da tremori e assimilabile al parkinsonismo e successivamente descritta con precisione la cosiddetta discinesia tardiva, il particolare insieme di sintomi extrapiramidali fatto di movimenti ritmici involontari della lingua, della faccia e della mandibola. Quest'ultimo effetto indesiderato è piuttosto preoccupante, in quanto si dimostra spesso irreversibile alla sospensione della terapia, insensibile a ogni trattamento. Altro effetto da correggere è proprio quello neurolettico. In questi potenti psicofarmaci, infatti, le proprietà antipsicotiche si esplicano attraverso un drastico abbassamento delle attività psichiche, tanto che taluni critici paragonano il trattamento con neurolettici a una lobotomia o camicia di forza chimica. I neurolettici classici aggravano cioè i cosiddetti sintomi negativi della malattia schizofrenica come il ritiro sociale, la povertà ideativa, l'affettività appiattita, l'inerzia, lo stupore, la catatonìa. Così, alla fine degli anni Cinquanta uno dei principali problemi della ricerca farmacologica è quello di trovare una sostanza dotata di proprietà antipsicotiche ma priva dei pesanti effetti collaterali tipici dei neurolettici classici». Cfr. S. CANALI, *Psicofarmacologia, psicofarmaci e tossicodipendenze*, in *Il Novecento. Scienze e tecniche. Storia della civiltà europea* a cura di Umberto Eco, vol. 69, EncycloMedia, 2014, p. 2.

²⁴⁶ R. CANOSA, *Storia del manicomio in Italia dall'Unità ad oggi*, cit., p. 169

²⁴⁷ G. JERVIS, *Manuale critico di psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 295.

negare la violenza significa negare le sfumature di violenza che il farmaco psicotropo porta con sé: la sonnolenza, la difficoltà a concentrarsi, l'astenia, gli sgradevoli effetti collaterali. [...] Mettere in discussione questi problemi ha significato talvolta giungere a scelte responsabili da parte di degenti che hanno rifiutato il farmaco.²⁴⁸

Dalla parte dei pazienti, talvolta, si riscontra una critica diretta all'abuso della farmacoterapia: Alda Merini, della cui esperienza di internata in manicomio prima e di paziente in cura presso l'assistenza psichiatrica territoriale poi si dirà dettagliatamente più avanti, denuncia in una sua toccante poesia, l'abuso dello psicofarmaco sperimentato in manicomio:

il dottore agguerrito nella notte/ viene con passi felpati alla tua sorte, / e sogghignando guarda i volti tristi/ degli ammalati, quindi ti ammannisce/ una pesante dose sedativa/ per colmare il tuo sonno e dentro il braccio/ attacca una flebo che sommuova/ il tuo sangue irruente di poeta. / Poi se ne va sicuro, devastato/ dalla sua incredibile follia/ il dottore di guardia, e tu le sbarre/ guardi nel sonno come allucinato/ e ti canti le nenie del martirio.²⁴⁹

Il sedativo viene utilizzato, secondo l'autrice, con un'intenzione non dissimile da quella di altre pratiche contenitive più brutali: il dottore è «agguerrito» (v. 1), nella visione di Merini, «sogghigna» (v. 3) compiaciuto nell'osservare i volti «tristi» dei malati, è lui il folle²⁵⁰, mentre i degenti, sottoposti alla pesante dose sedativa da lui somministrata, sono martiri (v. 13) ridotti a esseri allucinati che guardano, dalla loro prospettiva annebbiata, le sbarre (v. 11) del manicomio, ulteriore limite spaziale loro imposto, oltre a quello psichico provocato dal trattamento farmacologico.

La critica mossa soprattutto da chi, come Tobino, si opponeva alle innovazioni è che l'uso dello psicofarmaco sposti semplicemente la contenzione dall'esterno all'interno del corpo del malato creando, di fatto, una nuova camicia di forza chimica e invisibile: «mi sorgevano in ridda le veementi interrogazioni contro quel dominio chimico, contro le pasticche cariche dello psicofarmaco, capaci di mettere un'altra camicia di forza, forse a nostra insaputa per i malati più dolorosa»²⁵¹. Anche lo scrittore Guido Ceronetti, durante

²⁴⁸ A. PIRELLA, *La negazione dell'O.P. tradizionale*, in F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata*, cit., p. 222.

²⁴⁹ A. MERINI, *Il dottore agguerrito*, in EAD., *Vuoto d'amore*, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1991, p. 98.

²⁵⁰ Cfr. *ibidem*, vv. 9-11: «Poi se ne va sicuro, devastato/ dalla sua incredibile follia/ il dottore di guardia».

²⁵¹ M. TOBINO, *Dieci anni dopo*, in ID., *Le libere donne di Magliano*, cit., pp. 10-11.

il suo «viaggio in Italia» documentato nell'omonimo volume, visitando l'ex manicomio di Trieste percepisce la sensazione di assistere a sorta di «addomesticamento della follia», poiché dei quattrocento pazienti ospiti della struttura non si sente altro che il silenzio, il che lascia spazio a molti dubbi sulla reale condizione di benessere dei malati:

quello che fu l'ospedale psichiatrico triestino è immenso, sprofondato nel verde, in un odore di foresta vergine, i padiglioni sono vuoti o semivuoti [...]. Un gruppo si è sistemato nel lusso sperperato delle sale della ex Direzione, l'appartamento si chiama adesso *Rosa Luxembourg* dove ogni ospite è un'anima *vagula blandula* in un prato di asfodeli, vigilato paternamente da *Rosa Luxembourg* addomesticato dagli psicofarmaci. Sono rimasti quattrocento, dispersi tra i padiglioni, eppure sembra di esplorare un deserto. Il pazzo ha rotto la tenebra dell'esistenza normale, ma nello squarcio ha fatto un'irruzione in un'altra tenebra, più vasta e generica.²⁵²

Franco Basaglia si mostrò sempre favorevole, ma attento all'uso corretto dello psicofarmaco²⁵³, che nella sua visione era una pratica terapeutica che doveva essere necessariamente essere affiancata da un approccio rivolto al piano umano e sociale: «di fronte al volto, mutato dall'era dei farmaci, del malato mentale, è infatti la psichiatria che rifiuta di continuare a trattarlo come un escluso da cui la società viole difendersi»²⁵⁴. Lo psicofarmaco fa cadere il limite della pericolosità del malato, che può essere pertanto integrato e accolto nella società:

Se la scoperta dei farmaci ha modificato le reazioni del malato al tipo di rapporto che l'istituzione gli imponeva, non è però servita a modificare, in conformità, il rapporto stesso. Esso continua ad agire con la sua forza oggettivante su un malato sempre più succube all'azione dell'istituto, il quale ultimo può trovare nei farmaci un ulteriore elemento di complicità, dato che lo aiutano a rendere innocuo ed inoffensivo il malato nei suoi confronti.²⁵⁵

Il maggior merito degli psicofarmaci, secondo Basaglia, era di aver offerto una possibilità di maggiore riabilitazione, a cui la nuova psichiatria doveva provvedere:

I farmaci agiscono nella misura in cui la psichiatria ne conosce l'uso e i limiti, e non come soluzione definitiva del problema della malattia mentale. Se hanno avuto un merito – di cui del resto lo psichiatra non ha di che gloriarsi – è quello di aver evidenziato, al di là dei sintomi del

²⁵² G. CERONETTI, *Un viaggio in Italia. 1981-1983*, Einaudi, Torino 1983, pp. 11-12.

²⁵³ «I riferimenti negativi alla *camisole chimique* sono ad esempio assai frequenti negli interventi svolti ai convegni organizzati da Psichiatria Democratica». R. CANOVA, *Storia del manicomio in Italia dall'unità a oggi*, cit., p. 169

²⁵⁴ F. BASAGLIA, *La libertà comunitaria come alternativa alla regressione istituzionale*, in ID., *Scritti 1953-1980*, cit., p. 390.

²⁵⁵ *Ibidem*.

malato, un uomo ancora vivo e reale, la cui riabilitazione si imponeva con l'angoscia e la consapevolezza tipiche di ogni atto riparatorio.²⁵⁶

Franco Basaglia non vide mai le conseguenze dell'attuazione della legge per cui tanto aveva lavorato: morì precocemente per un tumore al cervello il 26 agosto del 1980.

Fu la moglie Franca Ongaro a continuare il lavoro portato avanti negli anni insieme al marito e a difenderlo anche in Parlamento²⁵⁷ dagli attacchi di quanti asserivano che la legge 180 avesse semplicemente scaricato sui familiari l'onere dell'assistenza psichiatrica dei congiunti²⁵⁸. In molte occasioni Basaglia aveva riflettuto sulle lacune della nuova legge; già nell'agosto del 1979, nella prefazione al volume *Il giardino dei gelsi. Dieci anni di antipsichiatria italiana*²⁵⁹ osservava come il numero degli internati si fosse notevolmente ridotto, così come quello dei trattamenti sanitari obbligatori, ma denunciava un'importante carenza di strutture intermedie di assistenza e di degenza ospedaliera. Anche nelle celebri *Conferenze brasiliane* tornò sui temi cardine della sua esperienza e soprattutto sull'impegno etico che è guida e motore del cambiamento, di cui anche il racconto è parte integrante. Allo psichiatra parve che dopo l'entrata in vigore della legge 180 si fossero affievoliti, tra gli operatori, gli ideali che avevano portato alla chiusura dei manicomi, «la fede» la definisce Basaglia, forse anche perché avevano dovuto cambiare significativamente la percezione del proprio ruolo sociale.

Per Basaglia la legge da sola non era altro che un primo passo verso una nuova legge con caratteri meglio definiti²⁶⁰.

Ancora oggi si è in attesa di un intervento legislativo dettagliato che migliori la situazione attuale: a quarantasei anni dall'entrata in vigore della legge 180 bisogna continuare a considerare le falle del sistema legislativo e assistenziale e le modalità di applicazione della stessa legge, complici anche la mancanza di strutture, servizi e la carenza di risorse. Le famiglie dei malati sono oggi i principali soggetti coinvolti nell'assistenza e a livello

²⁵⁶ F. BASAGLIA, *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, in ID., *Scritti 1953-1980*, cit., p. 422.

²⁵⁷ Franca Ongaro fu eletta per due legislature consecutive in Senato, dal 1983 al 1992, nel gruppo di Sinistra Indipendente. Fece sempre parte della Commissione Igiene e Sanità. Si occupò di temi diversi: assistenza sanitaria, violenza sessuale, tossicodipendenze, carcere, fine vita, trapianti, diritti femminili. Cfr. A. VALERIANO, *Contro tutti i muri*, cit., p. 51. Sull'impegno civile e politico di Franca Ongaro si veda anche: F. ONGARO, *Una voce. Riflessioni sulla donna*, Il Saggiatore, Milano 1982.

²⁵⁸ Cfr. F. STEFANONI, *Manicomio in Italia. Inchiesta su follia e psichiatria*, Editori Riuniti, Roma 1998.

²⁵⁹ E. VENTURINI (a cura di), *Il giardino dei gelsi. Dieci anni di antipsichiatria italiana*, Prefazione di F. Basaglia, Einaudi, Torino 1979, pp. VI-VIII.

²⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. VIII.

sociale il malato psichiatrico è ancora vittima del pregiudizio comune. Se i manicomi sono stati chiusi, resta l'urgenza di migliorare i servizi per l'assistenza, la gestione della malattia mentale, la salute e il benessere degli assistiti. La contenzione fisica, ad esempio, è ancora purtroppo una pratica utilizzata, a maggior ragione in situazioni in cui i servizi psichiatrici sono in affanno²⁶¹. Ciò che è cambiato è probabilmente il maggiore interesse, nel panorama contemporaneo, per una narrazione del disagio mentale e dei luoghi di cura²⁶² non soltanto da parte della psichiatria e di autori genericamente attenti al tema, ma anche da parte di chi ha sperimentato in prima persona la malattia mentale²⁶³: si è, almeno in parte, sdoganato il diritto al racconto della propria condizione patologica²⁶⁴.

1.14 Versi dall'orlo dell'abisso: i casi delle poetesse Amelia Rosselli e Alda Merini

Il presente lavoro di ricerca si concentra sull'opera letteraria di due importanti voci poetiche del panorama contemporaneo che hanno raccontato nella loro produzione anche l'esperienza personale della malattia mentale e dei ricoveri.

Amelia Rosselli e Alda Merini sono due autrici coeve, entrambe nate all'inizio degli anni Trenta, che hanno vissuto da adolescenti il dramma della Seconda guerra mondiale che, vedremo, ha avuto pesanti ripercussioni sulla loro esistenza e ha determinato, probabilmente, anche l'insorgere dei disturbi mentali con cui hanno convissuto per il resto della loro vita, svoltasi durante gli anni più importanti dell'evoluzione della psichiatria del Novecento. Le loro biografie scorrono simultanee ai profondi cambiamenti della

²⁶¹ «Il problema della contenzione è quello più bruciante: i luoghi, in cui la psichiatria è in agonia, sono i servizi di psichiatria ospedaliera, benché non ci siano solo le contenzioni fisiche, le più sconvolgenti ma quelle psicologiche e quelle farmacologiche. La contenzione fisica nella psichiatria manicomiale è sempre stata praticata, e continua a esserlo in non pochi servizi ospedalieri di psichiatria, la cosa ancora più dolorosa è che non se ne parli non se ne discuta non se ne valuti l'importanza non solo giuridica ma etica». Cfr. E. BORGNA, *L'agonia della psichiatria*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 25.

²⁶² Un censimento dei titoli delle opere di tematica manicomiale usciti in Italia tra il 2016 e il 2022 si può consultare in S. REDAELLI, *Psicopatografie. Il racconto della malattia mentale nella narrativa italiana del XXI secolo*, Peter Lang, Bruxelles, Berlin, Bern, New York, Oxford, Warszawa, Wien 2023, pp. 9-10.

²⁶³ «È un fenomeno recente nella narrativa italiana: a quarantaquattro anni dalla Legge Basaglia (come un'onda lunga) si assiste a un significativo incremento di narrazioni in cui il disagio mentale è centrale [...] una buona metà delle dette narrazioni è composta da autopatografie: racconti in prima persona della malattia. Liberato dal manicomio che lo nascondeva agli occhi alle orecchie della società, il malato mentale rivendica ed esercita la libertà di espressione, il diritto al racconto della sua malattia. [...] In particolare nel secondo decennio del Ventunesimo secolo assistiamo a un incremento significativo di narrazioni sul disagio mentale». Cfr. S. REDAELLI, *Psicopatografie*, cit., pp. 9-18.

²⁶⁴ Stefano Redaelli, che si è occupato a lungo di questo particolare aspetto del filone letterario delle *illness narratives*, ha coniato un termine specifico per identificare il genere del racconto autobiografico relativo alla malattia mentale: psicopatografia, ovvero la patografia di argomento psichiatrico. Cfr. *ivi*, p. 18.

storia della psichiatria italiana ed europea. Questo significa che nella loro esperienza patologica sono state entrambe testimoni dei processi medici, farmacologici, legislativi, politici e sociali che sono culminati nell'attuazione della legge Basaglia, ma hanno vissuto, purtroppo, anche la psichiatria fortemente istituzionalizzata basata sulla contenzione, le terapie invasive e degradanti come l'elettroshock, l'iscrizione nel casellario giudiziario e in generale tutto il sistema di gestione e ghettizzazione della malattia mentale precedente alla riforma del 1968.

In particolare Alda Merini è entrata per la prima volta in manicomio a causa di un ricovero coatto richiesto dal marito a metà degli anni Sessanta, un episodio che potrebbe inserirsi nei casi di internamento femminile rilevati in situazioni in cui la donna non rispondeva completamente alle caratteristiche richieste dalle convenzioni sociali soprattutto in ambiente familiare e domestico, poiché la poetessa soffriva l'inconciliabilità tra la propria carriera letteraria e le incombenze familiari. Merini stessa nelle pagine dell'opera autobiografica *L'altra verità. Diario di una diversa*, paragona il suo internamento a quello di Adalgisa Conti, una donna ricoverata nel 1914 su richiesta del marito, anche a sottolineare come le motivazioni per richiedere un ricovero manicomiale per una donna non fossero cambiate nell'arco di un cinquantennio.

Il ricovero più lungo di cui siamo a conoscenza in merito alla biografia di Amelia Rosselli riguarda l'oltre anno e mezzo ininterrottamente trascorso dalla giovane poetessa presso il Sanatorium Bellevue diretto da Ludwig Binswanger. Di questa esperienza, lunga e dolorosa, resta traccia nella prosa autobiografica in lingua francese *Sanatorio 1954*²⁶⁵ di cui si tratterà a lungo in questo lavoro, ma anche nelle lettere inedite, qui riportate, che Amelia Rosselli invierà durante il ricovero al fratello John.

Le due poetesse sono state, dunque, anche testimoni di quelle che potremo definire le "due psichiatrie" praticate nei due diversi luoghi deputati alla cura della malattia mentale: la clinica e il manicomio. Studiare la rappresentazione letteraria della malattia mentale e dei luoghi di cura nell'opera di Amelia Rosselli e Alda Merini porta inevitabilmente ad affrontare anche il tema delle divergenze tra luoghi pubblici e privati, innovativi o più tradizionali, che da sempre coinvolge la psichiatria.

²⁶⁵ A. ROSSELLI, "Sanatorio 1954", in *Carte segrete*, (1970), n. 13, sez. *Carte Scoperte*, pp. 147-58. Ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 525-137.

La ricerca sulla storia dei numerosi ricoveri, delle diverse terapie affrontate nel corso di tutta la vita da Amelia Rosselli, si vedrà dettagliatamente in seguito, rileva prevalentemente cure in cliniche private e ospedali innovativi in diversi Paesi europei oltre che in Italia, grande fiducia e pratica della psicanalisi rese possibili indubbiamente anche da una condizione economica agiata, soprattutto nella prima parte della sua vita.

Al contrario Alda Merini conobbe pochissimo le cliniche private, fu ricoverata solo una volta appena sedicenne, per un mese, presso la struttura privata Ville Turro di Milano e successivamente, a più riprese e per lungo tempo, presso il manicomio milanese Paolo Pini. Il complesso Ville Turro oggi è di proprietà della Fondazione San Raffaele che l'ha acquistato nel 1988 istituendovi il Dipartimento di scienze neuropsichiche, ma la sua fondazione risale al 1772 come istituto privato di ricovero «per pazzi e mentecatti». Inizialmente fu solo una struttura di custodia, non di cura. Dopo alterne vicende fu ampliato nel 1825 dal medico Pietro Lombardi che ne fu anche direttore fino al 1847. Nel 1910 l'istituto fu trasferito dalla vecchia sede di via Fontana 26, in una nuova grande struttura composta da più edifici nel comune di Turro Milanese: da qui il nome di Ville Turro, come fu denominato il complesso a partire dal 1916. Una struttura privata e all'avanguardia che fu, però, devastata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Alda Merini, che vi fu ricoverata nel 1947, trovò una situazione di riassetto sotto la direzione di Giuseppe Corberi, già direttore del manicomio di Mombello. Nel tempo la clinica privata si aprì anche alla psicanalisi, grazie all'attività di un gruppo di medici che vi lavorò negli anni Sessanta ovvero Franco Ciprandi, Franco Fornari, Elvio Fachinelli e Gaddo Treves.

Merini fu in cura anche da Franco Fornari, su consiglio di Giorgio Manganelli. L'autrice ringrazierà lo psichiatra nella prima edizione dell'opera *L'altra verità. Diario di una diversa*, uscito nel 1986, quando il manicomio era ormai un ricordo, ma prima di allora la poetessa fu ricoverata, a periodi alterni, dal 1965 alla fine degli anni Settanta, presso l'ospedale psichiatrico Paolo Pini.

Il Paolo Pini era una struttura nata nei primi anni del Novecento nel quartiere Affori, alla periferia nord di Milano come succursale dell'Ospedale psichiatrico provinciale di Milano in Mombello che era in grave sovraffollamento. I lavori di costruzione vennero ultimati nel 1924 e, per ragioni di ordine economico, la Provincia decise di affidare la gestione del nuovo istituto a una società privata che gestiva i 75 posti letto a cui si accedeva con una

retta calmierata massima di 500 lire mensili, il che consentiva, ai pazienti che potevano permetterselo, di curarsi ad Affori senza dover ricorrere all'internamento manicomiale presso Mombello. La struttura venne chiamata Villa Fiorita²⁶⁶ e poteva ospitare fino a 300 malati. Nel 1939 la Provincia riprese in mano la gestione dell'istituto e la trasformò in ospedale psichiatrico pubblico. Con il cambio di gestione furono avviati lavori di ampliamento e ristrutturazione e nel 1945 l'ospedale fu intitolato allo psichiatra Paolo Pini, scomparso in quell'anno.

Dal secondo dopoguerra il Paolo Pini divenne l'ospedale psichiatrico più importante di Milano: fu ampliato, divenne un centro di ricerca universitario dotato di un laboratorio di psicologia in cui operò anche Cesare Musatti durante gli anni in cui fu direttore dell'Istituto di psicologia presso la Facoltà di filosofia dell'Università. Negli anni Sessanta vennero allestite sale operatorie neurochirurgiche per praticare leucotomie e lobotomie.

Quando vi fu ricoverata Alda Merini, a metà degli anni Sessanta, il Paolo Pini ospitava fino a mille pazienti. La chiusura definitiva del manicomio milanese arrivò solo nel 1999, vent'anni dopo l'entrata in vigore della legge 180 che decretò la soppressione dei manicomi italiani. Oggi è sede del Museo d'arte Paolo Pini (MAPP) e dell'Associazione per il recupero della creatività artistica e la riabilitazione psicosociale. Il MAPP ha lo scopo di raccogliere, conservare e rendere accessibile al futuro le testimonianze storiche, culturali e artistiche dell'ex O.P. Paolo Pini come patrimonio peculiare della collettività. *La sezione Storico-clinica* del museo conserva anche 60.000 cartelle dell'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini dal 1944 al 1981, oltre alle cartelle cliniche di altre strutture psichiatriche lombarde.

È interessante rilevare come Merini, nelle sue opere, si sia sempre espressa in merito alla psichiatria e ai cambiamenti portati dalla chiusura dei manicomi. Ha sempre avuto un atteggiamento critico e mai passivo di fronte alla propria condizione sia di internata che di paziente assistita nei Centri di igiene mentale, dopo la chiusura dei manicomi. Come documentano le carte della poetessa conservate presso il Centro manoscritti

²⁶⁶ Alda Merini cita Villa Fiorita nella chiusura della poesia *Tangenziale dell'ovest*: «qui la nuda ringhiera che ti afferra/ è una parabola d'oriente/ accecata dal masochismo, / qui non pullula alcuna scienza, / ma muore tutto putrefatto conciso/ con una lama di crimine azzurro/ con un bisturi folle/ che fa di questi paraggi/ la continuazione dell'ovest, /dove germina Villa Fiorita». Cfr. A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. 108, vv. 15-24.

dell'Università di Pavia, Merini si interessò con vigore alla legge Basaglia²⁶⁷ e alle conseguenze della stessa mettendo in luce anche le difficoltà dell'ex ricoverato nel momento della perdita del punto di riferimento ospedaliero. A Franco Basaglia, Alda Merini dedicherà anche una poesia, mai entrata in raccolta, che lo psichiatra Peppe Dell'Acqua, già direttore del Dipartimento Salute Mentale triestino, ritrovò tra le proprie carte e rese nota in un articolo dopo la morte della poetessa. La poesia era allegata a una lettera di scuse per la sua assenza a un evento organizzato a Trieste in cui l'attrice Licia Maglietta avrebbe letto un'antologia di suoi scritti. Franco Basaglia nei versi meriniani è «l'eterno soccorritore» che dà speranza agli internati in manicomio attraverso la libertà e li fa tornare a fiorire, li riscatta da loro disperata condizione e fa loro scoprire «di non essere mai stati malati»²⁶⁸. Quest'ultimo verso si ricollega soprattutto al concetto basagliano di libertà terapeutica che dettò tutto il percorso dello psichiatra veneziano, nella convinzione che solo attraverso l'eliminazione della coercizione manicomiale si potesse auspicare la guarigione del paziente.

A differenza di Merini, Amelia Rosselli affrontò la cura della sua patologia attraverso diversi approcci, come ben sintetizza Sebastiano Triulzi:

Amelia Rosselli ha più volte cambiato psicanalista, provando diverse metodologie e tipologie di cura, con diagnosi non sempre uguali, in un rapporto forte tra sistema italiano, anglosassone e svizzero/francese, come quando venne sottoposta in una clinica londinese ad elettroshock o come quando venne internata nella prestigiosa clinica svizzera Bellevue di Kreuzlingen, diretta da Binswanger. Dunque, la storia degli «internamenti» e dei ricoveri nelle cliniche della Rosselli

²⁶⁷ Si veda la cartella, conservata al Centro manoscritti dell'Università di Pavia, con collocazione MER-02-135 che conserva diversi scritti inviati a Maria Corti tra cui sei fogli manoscritti riguardanti la legge Basaglia sulla chiusura dei manicomi, un opuscolo dattiloscritto dal titolo *Una legge contro l'emarginazione... ed ora?* redatto e stampato dal Movimento per l'applicazione della legge 180 (legge Basaglia) il 1° settembre 1983, ma anche la cartella con segnatrice MER-03-008 che conserva, tra materiali vari databili tra il 1982 e il 1988, una lettera dattiloscritta di Franca Ongaro Basaglia ad Alda Merini in risposta a una sua precedente missiva. Cfr. i link verificati in data 29/04/2024: https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117481/units/1407356 e https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117483/units/1407364.

²⁶⁸ «Il vento, la bora, le navi che vanno via/ il sogno di questa notte/ e tu/ l'eterno soccorritore/ che da dietro le piante onnivore/ guardavi in età giovanile/ i nostri baci assurdi/ alle vecchie cortecce della vita. / Come eravamo innamorati, noi, / laggiù nei manicomi/ quando speravamo un giorno/ di tornare a fiorire/ ma la cosa più inaudita, credi, / è stato quando abbiamo scoperto/ che non eravamo mai stati malati». A. MERINI, *A Franco Basaglia*, in G. DELL'ACQUA, *Grazie Alda, mi mancherai*, in «Vita», 5 novembre 2009, reperibile al link: <https://www.vita.it/grazie-alda-mi-mancherai/> verificato in data 29/04/2024.

s'incrocia fortemente anche con la storia della psichiatria europea e italiana e, in maniera principale a questo punto, con Basaglia.²⁶⁹

Durante le ricerche per la compilazione del presente studio sono riuscita a ricostruire la storia dei numerosi ricoveri di Rosselli e delle cure, farmacologiche, strumentali e psicanalitiche a cui si sottopose, e che sono riportati dettagliatamente nella parte inerente alla biografia dell'autrice, a cui rimando. Si tratta, come si diceva, prevalentemente di ricoveri in cliniche private, sebbene si siano rilevati anche brevi periodi di cura in ospedali pubblici all'estero e in Italia, in tempi precedenti alla legge Mariotti.

La storia dei ricoveri di Amelia Rosselli inizia presto nella sua travagliata esistenza, presumibilmente nel 1948, quando viene ricoverata in una clinica fiorentina, come racconta il cugino Aldo Rosselli²⁷⁰. Si renderà necessario, nel giugno del 1954, un ricovero presso la clinica romana Villa Maria Pia²⁷¹, dove sperimenterà il primo elettroshock e l'insulinoterapia²⁷² a cui seguirà, tra la fine dell'estate del 1954 e il dicembre 1955, il lungo ricovero presso il Sanatorio Bellevue di Kreuzlingen, allora una delle realtà europee più all'avanguardia, avvenuto su consiglio di Ernst Bernhard, a cui la poetessa si era affidata precedentemente per la terapia psicanalitica. Anche nell'avanzata clinica svizzera diretta dallo psichiatra-filosofo Ludwig Binswanger, in cui si praticavano le più umane terapie d'ascolto, sarà sottoposta ripetutamente a elettroshock.

Nell'aprile del 1957 la poetessa fu ricoverata nuovamente nella clinica romana Villa Maria Pia, dove fu sottoposta a insulinoterapia²⁷³. I fratelli, considerati gli scarsi risultati ottenuti con il trattamento, decisero di trasferirla, sedata, prima presso il Bethlem Royal Hospital nel Kent e poi al Netherne Hospital, in Surrey dove Amelia Rosselli fu ricoverata nel giugno del 1957, dimettendosi volontariamente poco dopo²⁷⁴. Tra la fine di giugno e il luglio del 1958 fu ricoverata presso la clinica romana Villa Santa Rita, secondo la

²⁶⁹ S. TRIULZI, “‘Storia di una malattia’. Per una ricerca futura su Amelia Rosselli”, in *Diacritica*, IX, (2019), 49, reperibile al link <https://diacritica.it/letture-critiche/storia-di-una-mia-malattia-per-una-ricerca-futura-su-amelia-rosselli.html>, verificato in data 29/04/2024.

²⁷⁰ Cfr. A. ROSSELLI, *Prove tecniche di follia*, Empiria, Roma 2000, p. 66.

²⁷¹ La clinica privata Villa Maria Pia, tuttora in funzione, fu fondata a Roma nel 1936.

²⁷² Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, I Meridiani, Mondadori, Milano 2012, p. LXXI.

²⁷³ Ivi, p. LXXIII.

²⁷⁴ Ivi, p. LXXXIV.

ricostruzione di Silvia De March²⁷⁵. Ancora da una lettera che poetessa inviò al pianista David Tudor, a cui fu legata sentimentalmente²⁷⁶, sappiamo di un ricovero «in ospedale» durato tre mesi, precedente al marzo 1960²⁷⁷. È del 30 gennaio 1960 la lettera che l'amico della poetessa Mario Trevi, futuro psicanalista, allora giovane insegnante di filosofia in una scuola di Formia, invia al fratello John Rosselli per informarlo sulle condizioni di salute di Amelia:

Da quando ho saputo del ricovero in ospedale di Amelia, mi sono recato parecchie volte a visitarla. [...] Per quanto piuttosto insofferente della situazione in cui si è venuta a trovare, Amelia non sta attualmente molto male, sembra riconoscere l'opportunità e l'efficacia delle cure che le stanno praticando, parla con molto piacere con gli amici che la vanno a visitare e, per quanto possa giudicare io, ha un buon rapporto che le infermiere e le altre pazienti. Ho parlato anche con il medico che la cura e non mi ha nascosto la gravità del caso di Amelia, ma mi ha anche espresso la certezza in un suo più o meno prossimo ristabilimento.

Per quanto poi ho potuto constatare personalmente, Amelia è ancora in preda ad una forma piuttosto lucida e sistematica di delirio di persecuzione. Al di fuori di questo nucleo, conserva la sua vivacità usuale e gli interessi per gli aspetti della vita e della cultura che le sono familiari. Legge volentieri riviste e giornali e lamenta persino di non poter lavorare come desidererebbe (Ultimamente so che si interessava soprattutto di problemi musicali)²⁷⁸.

John Rosselli risponde alla lettera di Trevi l'11 febbraio 1960, dunque in quella data la poetessa si trova ancora ricoverata in ospedale:

Caro Signor Trevi,

La ringrazio (con un certo ritardo) per la sua gentile lettera e per avermi inoltrato quella di Amelia. Questa conferma ciò che lei mi dice sulle condizioni attuali di Amelia. Sono stato molto contento di avere queste notizie, ché in genere ho avuto qualche difficoltà a sapere precisamente come andavano le cose: sto tentando di avere dall'ospedale notizie e consigli più dettagliati, tramite una delle assistenti sociali, ma intanto mi sono preziose le notizie datemi dagli amici. Se la malattia si prolunga assai è probabile che io venga brevemente a Roma.²⁷⁹

Tra aprile e maggio del 1961 sappiamo che fu necessario un altro ricovero in una clinica romana di cui non conosciamo il nome, sempre secondo Silvia De March²⁸⁰. Dal 24

²⁷⁵ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006, p. 63.

²⁷⁶ Cfr. A. CORTELLESA, *Con l'ascia dietro alle nostre spalle. Amelia Rosselli*, Electa, Milano 2024, p. 11.

²⁷⁷ A. ROSSELLI, *Due parole per chiederti notizie. Lettere inedite a David Tudor*, a cura di R. Gigliucci, introduzione di E. Tandello, San Marco dei Giustiniani, Genova 2015, p. 27.

²⁷⁸ MANARA M., "Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960). Con una lettera di Trevi ad Amelia e due lettere tra Trevi e John Rosselli", in *Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, (2024), 2, p. 389.

²⁷⁹ Ivi, p. 390.

²⁸⁰ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 63.

settembre al 2 novembre 1962 apprendiamo di un nuovo ricovero, ancora presso la clinica Villa Santa Rita, da una lettera che Rosselli invia a Pasolini il 29 ottobre 1962²⁸¹.

Da una lettera al fratello John, datata 3 marzo 1969, citata da Stefano Giovannuzzi²⁸², sappiamo che il primo marzo del 1969 Rosselli era, ancora una volta, ricoverata in una clinica romana non specificata. Negli anni Settanta, per motivi legati alle ossessioni di persecuzione, Rosselli scelse di trasferirsi in Inghilterra e qui, dal giugno all'agosto 1976, fu ricoverata volontariamente in un ospedale psichiatrico londinese. Tornata in Italia nel 1977 sarà in cura presso medici che operavano in strutture pubbliche: il neuropsichiatra Marcello Nardini dell'Università di Siena, come scrive ella stessa in *Storia di una malattia*²⁸³ o il dottor Ciani dell'ospedale San Giacomo di Roma²⁸⁴, secondo quanto riferisce il cugino Aldo Rosselli.

Aldo Rosselli, di Amelia aveva scritto:

la malattia si scorge nella sua poesia, nel linguaggio che evidenzia lo sposalizio della parola con il suo fatto esistenziale. [...] non bisogna mettere da parte il fatto che tutta la sua vita è stata segnata dalla malattia, però in modo creativo, non stereotipato. Di questo non si vuole parlarne. Era paranoica, ma anche profetica. Lei non voleva essere considerata una schizofrenica perché capiva che il termine è ambiguo, è utilizzato come un'etichetta, ma del disagio mentale ci sono molti segni nella sua poesia, segni forti. [...] E anche la malattia fa parte della sua voce, della sua voce vera, della sua voce interna ma anche esterna, quella delle sofferenze che ha affrontato nella vita.²⁸⁵

Per arrivare a interpretare correttamente la poesia di Amelia, secondo Aldo Rosselli, è necessario considerare tutti gli aspetti del suo drammatico vissuto, comprese le tracce della malattia mentale poiché anche di questo è composta: «per me importante è restituirle la sua vera voce, e quindi una vera possibilità di lettura della sua opera, che non sia oscurantistica né di accesso solo agli accademici»²⁸⁶.

Nel suo recente libro *Con l'ascia dietro alle nostre spalle. Amelia Rosselli*, Andrea Cortellessa sottolinea come la malattia della poetessa non sia parte della sua «opera»²⁸⁷,

²⁸¹ Lettera di Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini del 29 ottobre 1962, cfr. A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, p. 41.

²⁸² Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, in A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., p. 135.

²⁸³ Cfr. A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004, p. 319.

²⁸⁴ Cfr. A. ROSSELLI, *Prove tecniche di follia*, cit., p. 71.

²⁸⁵ S. SGAVICCHIA, *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, p. XX.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ A. CORTELLESA, *Con l'ascia dietro alle nostre spalle. Amelia Rosselli*, cit., p. 69.

bensi della sua «vera voce», come la definiva il cugino Aldo Rosselli. Se non considerare l'esperienza biografica dell'autore, soprattutto nel caso di quanti hanno conosciuto eventi forti e complessi come la malattia mentale e l'internamento, non può restituire una corretta e approfondita interpretazione della loro produzione, è vero anche che l'«opera» non può esistere là dove esiste la follia, anzi spesso la follia è assenza di opera. Lo sosteneva anche Dino Campana che, internato nel manicomio di Castel Pulci dove chiuderà la sua vita nel 1932, non si riteneva più un «poeta», come si era egli stesso definito presentandosi ad Ardengo Soffici nella mattina d'inverno del 1913 descritta in *Ricordi di vita letteraria e artistica*²⁸⁸, a causa della «malattia alla testa» che lo tormentava e da cui si sentiva derubato della poesia.

La vicenda dell'internamento definitivo di Campana, la descrizione del suo stato patologico e il tentativo di riabilitare il poeta attraverso la scrittura, sono stati narrati dal medico Carlo Pariani in *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*²⁸⁹, edito a Firenze nel 1938. Agli occhi di Pariani, Campana appare come un paziente mite, che ama la poesia, legge tutti i giorni i giornali, chiede in prestito libri e poi striscia lungo i muri fino a trovare un angolo per mettersi a leggere in terra. È convinto, nel suo delirio, di parlare e dare direzioni a tutta la stampa del mondo, ma lui non scrive più una sola riga. A Bino Binazzi, il primo curatore dei *Canti orfici*, Campana scrive: «tutto va per il meglio nel peggiore dei mondi possibili»²⁹⁰, eppure il manicomio non sembra dispiacergli. Non rimpiange la vita esterna, né i parenti. Ciò che manca a Campana, nelle fasi più acute della malattia, è la poesia, poiché ritiene la malattia annienti il suo canto. Carlo Pariani invitò più volte il poeta a tornare alla scrittura, ma non ebbe alcun riscontro se non il rifiuto così motivato: «ero una volta scrittore, ma ho dovuto smettere per mente indebolita»²⁹¹. Nei colloqui con Pariani il poeta mescola elementi assolutamente inattendibili, ma pur sempre venati dalla consapevolezza di un impossibile ritorno alla poesia: «nel 1916 venne Marconi a Genova. Io ero sui monti e facevo poesie.

²⁸⁸ A. SOFFICI, *Dino Campana a Firenze*, in ID., *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Vallecchi, Firenze 1942, pp. 146-164.

²⁸⁹ C. PARIANI, *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938, poi in ID., *Vita non romanzata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, Guanda, Milano 1978.

²⁹⁰ Lettera di Dino Campana a Bino Binazzi 11 aprile 1930, in D. CAMPANA, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1985, p. 242.

²⁹¹ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 31.

Attrassi l'attenzione della polizia marconiana e mi ruppe la testa. Mi investì con una forte scarica elettrica. [...] Mi ruppero talmente la testa che io perdei la vena poetica»²⁹².

Cortellessa, citando il Foucault de *La follia, l'assenza di opera*²⁹³, spiega: «la follia è il linguaggio escluso, alla lettera “esoterico”, perché in essa si fa esperienza di quell'Esterno, dell'assoluto “fuori”»²⁹⁴ allora il «fuori» che intravediamo nell'opera dei poeti che hanno sperimentato la malattia mentale «non fa parte dell'opera, ma ci mostra il loro margine»²⁹⁵. Quanto l'autore trasferisce nella sua opera della sua drammatica condizione patologica è dunque certamente dettato dalla condizione di poeta, non da quella di malato psichiatrico. Ciò che Amelia Rosselli e Alda Merini hanno riportato nella loro produzione letteraria in merito alla malattia mentale e all'internamento è una visione personale dell'abisso scrutato dal confine accessibile al poeta, non certo al malato di mente. D'altra parte Merini sottolinea intensamente che il poeta tale resta in ogni condizione. In particolare lo ribadisce con forza in una raccolta del 1980, la prima dopo la dimissione definitiva dal manicomio: *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove*, pubblicata dall'editore Lalli di Poggibonsi con la prefazione dello psicologo Stefano Fiorelli. Lalli era un editore notoriamente a pagamento e questa pubblicazione testimonia la strenua volontà della poetessa di uscire dal silenzio, poiché dopo i molti anni di assenza dalle scene editoriali, causati dalla malattia e dai ricoveri, le case editrici non erano più interessate alla sua opera. La raccolta è dedicata eloquentemente all'editore e all'amico Franco Gentilucci²⁹⁶ che la sostennero nella pubblicazione. Nella poesia *Canto di risposta*, rivolgendosi a Franco Gentilucci, la poetessa dichiara apertamente che la permanenza nei «tristi luoghi»²⁹⁷ manicomiali e il «coltivare fantasmi»²⁹⁸ non cambia

²⁹² Ivi, p. 34.

²⁹³ M. FOUCAULT, *La follia, l'assenza di opera*, in ID., *Storia della follia*, cit., pp. 475-484.

²⁹⁴ A. CORTELLESA, *Con l'ascia dietro alle nostre spalle. Amelia Rosselli*, cit., p. 70.

²⁹⁵ Ivi, p. 75-76.

²⁹⁶ Poeta, romanziere e pittore, archivista, collezionista, più volte finalista al premio Viareggio. Era nato a Venezia il 27 novembre 1928 e scomparso il 16 settembre 2011. Studiò al convitto di Spoleto dal 24 settembre 1936 al 25 luglio 1947 e successivamente visse a Milano fino al 1994. Poi lasciata Milano dove si era occupato di mostre di pittura e illustrazioni e grafica e docenze di docente di tecniche pubblicitarie, si era spostato a Trevi ha collaborato a lungo alla conduzione del Museo Flash Art di arte contemporanea e successivamente con la biblioteca. Per due volte fu finalista al premio Viareggio, il suo romanzo più importante è *I topi del papa*. Nella sua vita fu in contatto la parte più estrosa dell'intellettualità italiana del secondo dopoguerra, anche con Amelia Rosselli con cui ebbe un rapporto poetico ed epistolare. La frequentazione con Merini risale al periodo milanese dell'autore.

²⁹⁷ A. MERINI, *Canto di risposta, a Franco Gentilucci*, in EAD., *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, a cura di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010, p. 141, v. 1.

²⁹⁸ Ivi, v. 2.

l'identità. Scrive infatti Merini: «sono rimasta poeta anche all'inferno [...] Ecco, Franco, la tenera risposta/ al tuo dilemma: io sono poeta/ e poeta rimasi tra le sbarre»²⁹⁹.

²⁹⁹ Ivi, vv. 6, 10-11.

II Parte

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)¹

La complessa vicenda biografica, l'appartenenza a una delle famiglie simbolo dell'antifascismo europeo, la complessa e affascinante produzione letteraria, la peculiarità del trilinguismo, assommata alla straordinaria personalità e alla tragica fine, hanno fatto di Amelia Rosselli una delle poetesse più interessanti del Novecento, non solo italiano. 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, forse per pudore o per scarso interesse, ma che a nostro avviso costituisce una parte integrante dell'opera rosselliana: la storia e la rappresentazione letteraria del disturbo psichico con cui Amelia Rosselli convisse per l'intera esistenza e la cui traccia è rinvenibile, in maniera diffusa, in tutta la sua opera.

La questione risulta complessa, perché riguarda una stratificazione di significati e conseguenze, che vanno ben oltre la rappresentazione letteraria del mero disturbo mentale, ma implica anche le inevitabili conseguenze che la malattia ha più in generale sulla vita e nel modo di leggere il mondo; la sofferenza psichica nella vita di Amelia Rosselli è un aspetto importante che partecipa alla costruzione 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

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

“autobiografica” perché lo sono tutte. Perché in tutto il linguaggio reca in profondità, oltre che in superficie, le striature, i graffi, le macchie e le bruciature di una tragedia storica non riconciliata.²

Leggendo 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, alla 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 poesia³.

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; la poetessa dichiarava, 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 molti dettagli che riportano alla vicenda biografica e, spesso, è proprio un'accurata conoscenza della storia della vita dell'autrice a coadiuvare l'analisi e la comprensione di alcuni testi, altrimenti oscuri.

Emanuela Tandello 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»⁴.

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 stesso della costruzione testuale, costituita essa stessa dalla tensione, dal dolore, dalla contraddizione che emerge dalla complessa vicenda

² A. CORTELLESA, *Una vita esposta*, in ID., (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., p. XII.

³ R. MINORE, *Il dolore in una stanza*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Le Lettere, Firenze 2010, p. 63.

⁴ 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. XXXIV-XXXV.

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»⁵.

In questa ottica il disagio mentale, nella vita di Amelia Rosselli, è un elemento caratterizzante che condiziona inevitabilmente la sua produzione letteraria, pur applicando l'autrice, anche in questo caso, una sorta di censura, evidente soprattutto nella poesia. Nella produzione letteraria il tema non viene mai esplicitato, questo a differenza di altri autori coevi alla Rosselli che hanno sperimentato l'internamento o disordini psichici e che ne hanno scritto, come per esempio Alda Merini, Goliarda Sapienza, Margherita Guidacci. Rosselli non parla mai esplicitamente dei suoi disturbi, delle sue esperienze di psicanalisi, dei ricoveri in clinica o dei trattamenti sanitari subiti, come i numerosi elettroshock, 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.⁶

Le sole opere in cui esiste una dichiarazione più esplicita del tema della sofferenza mentale, evidente fin dal titolo, e della matrice autobiografica delle stesse, sono due prose: *Sanatorio 1954*, 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*⁷, una sorta di pubblica denuncia del suo stato di «perseguitata», pubblicato sulla 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,

⁵ Ivi, p. XXXVII.

⁶ C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015, p. 108.

⁷ 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*, cit., pp. 317-326.

mentre *Storia di una malattia* è un racconto cronologico, straordinariamente drammatico, nella sua linearità e asciuttezza, dei malesseri provocati negli anni all'autrice da quella che ella crede essere una persecuzione da parte della CIA⁸.

La CIA, per Rosselli, non è intesa come causa dei suoi malesseri, ma come la malattia stessa: «la malattia era la CIA»⁹ scrive, infatti, la poetessa. 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 un'ossessione o da una patologia, ma da qualcosa che arriva «da un minaccioso anfratto della realtà»¹⁰, come scrive in merito Emanuele Trevi. I disturbi sono le dirette e continue conseguenze di una persecuzione esterna e permanente che viene attuata, secondo l'autrice, attraverso ingegnosi e invisibili macchinari.

Nell'opera poetica Rosselli declina in modi molteplici il rifiuto della propria condizione, attuando un processo analogo alla rimozione del soggetto poetico. L'autrice nega i suoi disturbi pur curandoli costantemente per tutta la vita e fin dalla giovinezza. 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 persecutore. Continuerà per tutta la vita a sentirsi una perseguitata così come lo era stato suo padre. 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*¹¹, 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 tenerezza costrittiva / l'inconscia palla del nemico divertito»¹².

⁸ 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, dal fatto 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.

⁹ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

¹⁰ E. TREVI, *Sogni e favole*, Ponte alle Grazie, Firenze 2001, p. 92.

¹¹ A. ROSSELLI, *Documento (1966-1973)*, Garzanti, Milano 1976.

¹² A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 503, vv. 1-5

Una premessa: i motivi della necessità di una biografia

L'intera vicenda biografica di Amelia Rosselli porta in sé una serie di dolorosi eventi a cui di volta in volta la sensibilità della poetessa cerca di reagire scavando, a proprio modo, uno spazio di reazione e sopravvivenza. Si avverte nella sua scrittura *in primis* tutto il peso di un'esistenza difficile, della decisa volontà di affermarsi in un mondo che non riconosce il suo modo di essere nel mondo, quasi fosse cresciuta con lei, fin dall'infanzia, la certezza di avere una visione diversa da quella del suo ambiente circostante e una conseguente difficoltà di collocarsi all'interno. Quella di Rosselli è quasi una lotta che la porta spesso a isolarsi e a cercare la propria affermazione in una forma creativa. La poetessa esiste attraverso la ricerca di una propria espressione e un proprio linguaggio: prima la troverà nella musica, poi, e definitivamente, nella scrittura e in modo particolare nella poesia come espressione che fonde ritmo e parola. Da allora la totale devozione alla scrittura sarà ciò che, più di tutto, la manterrà in vita. La scrittura per Rosselli diventa vita stessa, la motivazione della propria esistenza; non è forse un caso, dunque, che la fine della sua ispirazione poetica diverrà anche uno dei motivi che l'allontaneranno progressivamente dalla vita, fino al tragico epilogo.

La poesia per Rosselli ha un valore altissimo, è una sorta di «giustificazione della vita»¹³ come scrisse riferendosi ai propri *Canti orfici*, Dino Campana, poeta molto amato, studiato e vera fonte d'ispirazione, come si avrà modo di chiarire in seguito, per la poetessa. La letteratura e la scrittura saranno ciò che più di altro, l'aiuteranno a superare anche i frequenti ricoveri in cliniche e ospedali psichiatrici.

Dalle preziose lettere inviate al fratello John Rosselli, oggi conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, si evince come la lettura e la scrittura, soprattutto durante l'internamento, abbiano sempre rappresentato un gancio con la realtà esterna al luogo di cura, abbiano contribuito alla sua formazione e costituito la sua fondamentale occupazione nei periodi di ricovero. Le continue richieste di volumi al fratello e agli amici, i commenti che Amelia Rosselli fa dei libri letti nelle missive al fratello, raccontano come la letteratura sia un aspetto essenziale della vita della poetessa anche nei momenti più ostili, così come l'esercizio della scrittura, che non è sospeso nei periodi di ricovero e

¹³ Cfr. la lettera di Dino Campana a Emilio Cecchi del 13 marzo 1916, in D. CAMPANA, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di G. C. Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978, 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 [...]».

cura, ma anzi è esercitato con consapevolezza e mai a scopo terapeutico, ma con precisa valenza letteraria. In una lettera a John scritta dal Sanatorio Bellevue, vedremo più avanti, la poetessa allega anche due sue piccole poesie, una in inglese e una in francese, testimoniando come anche in clinica si dedicasse alla scrittura in versi.

Trattandosi di un'autrice che ha votato l'intera sua esistenza alla scrittura, dichiarando addirittura di avere scelto di non contrarre matrimonio per dedicarsi completamente alla severa disciplina della poesia¹⁴, rinunciando anche alla composizione, ai suoi amati strumenti musicali, rendendo la scrittura l'unico centro della propria esistenza fino a farlo coincidere nella durata alla propria vita, risulta impossibile non considerare la biografia come fondamentale per l'esplorazione della scrittura di Rosselli e, viceversa, ricercare nella sua opera tracce della sua esperienza. Dunque, per trattare dell'opera di colei che Maria Corti definì: «forse la più originale poetessa del Novecento italiana»¹⁵ si è scelto, nella prima parte del presente lavoro, di delineare una biografia di Amelia Rosselli con particolare attenzione al tema della ricerca, ovvero la ricostruzione dell'esperienza della malattia mentale, dei ricoveri, delle cure, dei rapporti con i medici e della rappresentazione del tema nell'opera letteraria dell'autrice.

Diversi sono, inoltre, gli elementi inediti che sono emersi in fase di ricerca e di cui si farà menzione nella ricostruzione biografica. Successivamente saranno analizzate le opere della produzione letteraria rosselliana, in cui il tema della malattia mentale e dell'internamento risulta più evidente e ricorrente. Il *corpus* selezionato per l'analisi consta di tre opere in prosa e di una raccolta poetica.

La preponderanza del tema della malattia mentale e dell'internamento negli scritti in prosa non è casuale nella produzione di Rosselli: la poetessa, infatti, riteneva che, a differenza della scrittura in versi, che talvolta acquisisce caratteristiche manieristiche o decorative, la prosa abbia quale funzione principale quella di affrontare la verità¹⁶.

¹⁴ «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., p. 25.

¹⁵ M. CORTI, «Amelia che rubò il tempo e fu sconfitta», in *la Repubblica*, 11 marzo 1996, p. 25.

¹⁶ 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».

Si sono selezionate, dopo accurato studio, le seguenti opere: la prosa in lingua francese *Sanatorio 1954*¹⁷, unica opera redatta in clinica psichiatrica, durante il lungo ricovero della poetessa presso il Sanatorium Bellevue; la raccolta di scritti in prosa *Diario Ottuso*¹⁸, opera intima, la cui pubblicazione della prosa che dà il titolo alla raccolta fu rimandata per decenni dall'autrice, e il saggio *Storia di una malattia*¹⁹.

In merito alla produzione in versi, pur essendo diffusi in tutta l'opera rosselliana elementi riconducibili al tema della nevrosi, la raccolta *Serie Ospedaliera*²⁰ presenta, fin dal titolo una precisa intensione di analisi ed elaborazione di eventi traumatici che si traduce in una lingua poetica drammatica e complessa, che, a tratti, sembra essere costituita dall'essenza stessa della malattia mentale.

Chiude la sezione del nostro studio dedicato ad Amelia Rosselli la ricostruzione del lungo ricovero nel sanatorio svizzero, che si protrasse dall'estate 1954 agli ultimi giorni del 1955, attraverso le lettere inedite al fratello John ritrovate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Attraverso le lettere si è potuto ricostruire, oltre alla continuità della produzione letteraria testimoniata da alcuni testi poetici riportati in corpo alle lettere, anche le letture che la poetessa conduceva in clinica. I libri citati nella corrispondenza sono stati poi da me consultati essendo disponibili nella biblioteca appartenuta alla poetessa, attualmente conservata presso il Fondo Amelia Rosselli custodito nel Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo. La ricerca ha restituito un'interessante panoramica degli interessi letterari giovanili e della formazione della poetessa nonché sono emersi appunti e postille presenti sui volumi stessi che sono stati riportati nel presente lavoro, contestualizzati e analizzati.

¹⁷ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, EAD., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 525-537.

¹⁸ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso 1954-1968*, Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990; poi EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empiria, Roma 1996.

¹⁹ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, cit.

²⁰ A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, Il Saggiatore, Milano 1969.

1. «Il leggero giogo della/ mia inferma mente»²¹: biografia e malattia di Amelia Rosselli

L'esistenza di Amelia Rosselli si mostra in tutta la sua complessità già prima della sua nascita: la poetessa fu infatti concepita a Lipari, dove il padre Carlo Rosselli si trovava in confino politico per aver organizzato con Ferruccio Parri e altri l'espatrio da Savona alla Francia di Filippo Turati e Sandro Pertini. La moglie, l'inglese Marion Catherine Cave, l'aveva avventurosamente raggiunto sull'isola.

Carlo Rosselli descriverà nel suo libretto *Fuga in quattro tempi*, la fuga avvenuta il 27 luglio 1929, insieme a Francesco Fausto Nitti ed Emilio Lussu, su un motoscafo dal nome evocativo di *Dream V* che raggiungerà le isole Egadi, poi la Tunisia e da qui la Francia. Ecco come Carlo Rosselli racconta la fuga:

eccoci infine, salvi. I cuori scoppiano, le labbra sorridono involontarie. Come avessimo cambiato pelle. Diciotto ore fa eravamo a Lipari, eppure sembra già tanto lontana nel tempo. Nuovi interessi, nuove speranze urgono. Il confino è fulmineamente entrato nel reparto ricordi. Siamo tutti protesi verso l'avvenire. Vogliamo lavorare, combattere, riprendere il nostro posto. Un solo pensiero ci guiderà nella terra ospitale: fare di questa libertà personale faticosamente conquistata uno strumento per la riconquista della libertà di tutto un popolo.²²

Sarà in quella terra definita da Carlo Rosselli «ospitale», la Francia, che nascerà Amelia Rosselli il 28 marzo 1930 in una clinica parigina.

1.1 «Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione»²³: la prima infanzia di Amelia Rosselli nelle lettere di Carlo Rosselli e Amelia Pincherle

È importante ricostruire nell'ambito del nostro studio alcune note inerenti alla prima infanzia della poetessa, perché compare prestissimo in famiglia, fin dalla sua nascita, una certa apprensione per le sue caratteristiche; non solo: è durante la prima infanzia, nell'ambiente domestico peculiare della famiglia Rosselli, che si andrà formando la cifra stilistica della produzione trilingue della poetessa.

²¹ A. ROSSELLI, *Ti vendo i miei fornelli, poi li sgraffi*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 263, vv. 3-4.

²² C. ROSSELLI, *Scritti politici e autobiografici*, Polis Editrice, Napoli 1944, p. 54.

²³ A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 46, v. 11.

Notizie sulla nascita e la prima infanzia di Amelia Rosselli emergono dalla corrispondenza familiare tra Carlo Rosselli e la madre Amelia Pincherle. L'epistolario della famiglia Rosselli è uno scrigno in cui ritrovare un affresco della temperie storica e culturale degli anni tra le due guerre mondiali, dal punto di vista di una delle più importanti famiglie della storia dell'antifascismo europeo, ma anche private vicende familiari e collettive: l'epistolario restituisce l'atmosfera della casa, l'educazione internazionale a cui figli di Carlo Rosselli e Marion Cave vengono avviati, anche a causa della singolare condizione di rifugiati. Il primogenito John²⁴, chiamato affettuosamente Mirtillino, Amelia detta Melina, a cui si aggiungerà il 12 marzo 1931 Andrea, chiamato Aghi, vivono la prima parte della loro infanzia da rifugiati in Francia e saranno esposti a un precocissimo trilinguismo destinato a diventare una delle peculiarità dell'espressione letteraria di Amelia Rosselli. Da una lettera inviata da Carlo Rosselli alla madre Amelia Pincherle l'11 marzo 1930, apprendiamo che il primogenito John parla «con tanta indifferenza francese italiano e inglese. Non c'è verso che confonda le parole di una lingua con l'altra o che si sbagli nell'indirizzarsi all'uno o all'altro idioma relativo»²⁵.

In quello stesso mese, il giorno 30, nasce la piccola Amelia, alle ore 22 in una clinica di Parigi. La madre Marion è afflitta dai seri problemi cardiaci che la condurranno, successivamente, a preoccupanti conseguenze fisiche e a morte prematura. La lettera di Carlo alla madre del 30 marzo 1930 riporta contemporaneamente la notizia della nascita di Amelia e la delusione dei genitori nel constatare il sesso della nascita:

gran delusione di Marion per la bimba e io pure confesso che facevo l'indifferente, al primo momento sono rimasto un po' stonato all'idea della bambina. Effetto probabilmente delle lunghe proteste di Marion. Ma ora entrambi siamo contenti. La bimbetta pesa quattro chili è, relativamente agli altri neonati, una bella bimba, Ma relativamente al Mirtillino alla stessa epoca, sembra che valga meno. Marion la trova addirittura bruttina ieri ha telefonato per dire che non è poi tanto bruttina... Ha dei grandi occhi azzurri, capelli biondi (molti), un nasino che appartiene alla famiglia delle patatine, e una bocca un po' grandina. Vattel'a pesca che cosa sarà di qui a un mese.²⁶

²⁴ Il nome completo di John era Giovanni Andrea, in onore di Giovanni Amendola e Andrea Costa, come racconta Amelia Pincherle Rosselli nelle sue memorie: «Era infatti nato in quei giorni – 8 giugno 1927 – nato, nella casa di via Giusti, il piccolo Giovanni Andrea, soprannominato fin da prima che venisse al mondo, Mirtillino: il primo bambino di Carlo e Marion. Nei due nomi impostigli, quanta storia. Giovanni Amendola, Andrea Costa: uno dei capi più autorevoli del Partito Socialista, questo; il martire antifascista l'altro». Cfr. A. ROSSELLI, *Memorie*, a cura di M. Calloni, Il Mulino, Bologna 2001, p. 215.

²⁵ Lettera di Carlo Rosselli alla madre Amelia Pincherle datata 11 marzo 1930, pubblicata in Z. CIUFFOLETTI (a cura di), *I Rosselli. Epistolario familiare di Carlo, Nello e Amelia Rosselli 1914-1937*, Mondadori, Milano 1997, p. 474.

²⁶ Ivi, p. 477.

Fin dalla nascita, dunque, Amelia desta nei genitori qualche preoccupazione: l'aspetto fisico della neonata sembra essere non essere del tutto fisiologico, pertanto Carlo medita sul darle o meno, come da tradizione, il nome della madre Amelia, si interroga se la piccola "meriti" il nome di una nonna tanto «perfetta e bellina», caratteristiche di cui la bimba sembra essere carente. In una lettera alla madre del primo aprile 1930 Carlo Rosselli scrive:

la bimba sta benissimo è dimagrita 350 grammi ma ha già cominciato a risalire. Siamo preoccupati per la sua boccuccia che non è, come ti scrivevo, troppo bella. Il primo giorno sono stato realmente indeciso se chiamarlo Amelia; mi pareva di sentire la zia Gè dire fra sé e sé: ma con che coraggio hanno dato a questa pupa il nome di una nonna così bellina, fine e perfetta? Dopo tutto però ho pensato che, essendo nella tradizione, la zia ci non potrà che approvare. E ti confesso che questo omaggio alla tradizione fatto eccezionalmente sul tuo nome e in onor tuo, mammolino, mi dà tanto piacere. Appunto perché ne sento questa volta tutta la poesia.²⁷

Amelia Rosselli sembra nascere contraddistinta dalla irregolarità e dalla poesia di un nome importante da portare per la vita: quello di una nonna dalla straordinaria statura intellettuale e umana che le sarà vicina in molti momenti difficili della sua esistenza, dall'assassinio del padre alla morte prematura della madre, contribuendo con la sua accoglienza in Italia prima e con le sue amicizie poi, a dare ad Amelia un importante sostegno nella formazione, nel sostentamento economico e nella crescita personale.

La famiglia Rosselli resta legata all'Italia, nonostante la condizione di esuli. Anche le cameriere sono scelte, possibilmente, tra le italiane a Parigi²⁸. Carlo aggiorna costantemente la madre sulla crescita dei suoi figli: il 10 aprile 1932 sappiamo dalla sua penna che Melina «si va ingraziosendo» e il 3 settembre dello stesso anno il padre annuncia alla nonna che «Mirtillino andrà a scuola questo inverno» e auspica che «anche Melina vada a un giardino di infanzia»²⁹.

Le lettere successive lasciano trapelare una certa preoccupazione per il carattere della piccola Amelia: in una lettera del 22 gennaio 1933 Carlo scrive alla madre «Melina

²⁷ Lettera di Carlo Rosselli alla madre Amelia Pincherle del 1° aprile 1930, ivi, cit., pp. 478-479.

²⁸ «Ho saputo nel frattempo della Drasenesji [...] che lei ve ne aveva offerte due, italiane, una più raccomandabile dell'altra, giù a Parigi». Cfr. la lettera di Amelia Pincherle Rosselli al figlio Carlo del 3 febbraio 1932, ivi, p. 525.

²⁹ Lettera di Carlo alla madre Amelia Pincherle del 3 settembre 1932, ivi, p. 533.

sempre violenta, ma affettiva. Temo ci farà impazzire (!)»³⁰. La definizione di «violenta» qui acquisisce un senso piuttosto eloquente soprattutto se letto insieme all'avversativa che definisce la bambina «affettiva», come se il genitore si preoccupasse del contraddittorio sviluppo psicologico della bambina che gli sembra essere differente rispetto a quello dei fratelli, pur avendo un'età molto simile; il terzogenito Andrea nasce, infatti, meno di un anno dopo Amelia.

Nel tempo il carattere difficile di Amelia muta, si addolcisce; la lettera di Carlo alla madre dell'8 novembre 1933 ha un tono differente; sempre nella parte dedicata alle notizie sui figli scrive:

tutti e tre molto cari e buoni. Melina assai ragionevole, anzi allegra, solo di rado si permette dei capricci. Se non fosse per la confusione degli idiomi avrebbe certo fatto grandissimi progressi nel parlare, perché l'intelligenza le si è aperta, finalmente! (Ora sorriderai, eppure è proprio così. Era molto indietro con lo sviluppo intellettuale).³¹

E ancora nelle lettere del 14 gennaio 1934 e del 9 febbraio dello stesso anno, Melina viene definita «sempre buona» e «tranquilla», ma non vi sono ulteriori informazioni sulle sue caratteristiche, a differenza degli altri due fratelli. Sulle inclinazioni di John, soprattutto, il padre sembra mostrare maggiore attenzione. Nella lettera del 1° novembre 1934 Carlo scrive alla madre: «sei informata dei progressi bellissimi di Melina che, se ancora non brilla intellettualmente, va acquisendo ogni giorno bontà e grazia. Chi sa che non finisca per essere lei il capo più riuscito. Per ora però i maschi si contendono il primato»³². Carlo Rosselli sembra ironizzare quasi a voler esorcizzare le difficoltà della bambina che, mentre all'inizio sembravano prevalentemente dovute alla complessa acquisizione di lingue diverse insieme, successivamente sembrano diventare veri problemi dello sviluppo. Ancora il 13 dicembre del 1934 Carlo Rosselli scrive scherzosamente ad Amelia Pincherle: «non garantisco in Mirtillino l'erede del Rossellismo. Il suo Rossellismo rischia di essere crepuscolare. Ci vuole altro per fare un poeta [...]. No, no lasciamolo spontaneo. Una cosa, sì, ce l'ha: una grande fantasia»³³. La futura poetessa, a cui nessuno aveva pensato, invece, sarà proprio Amelia.

³⁰ Lettera di Carlo alla madre Amelia Pincherle del 22 gennaio 1933, ivi, p. 547.

³¹ Lettera di Carlo alla madre Amelia Pincherle dell'8 novembre 1933, ivi, p. 549.

³² Lettera di Carlo alla madre Amelia Pincherle del 1° novembre 1934, ivi, p. 573.

³³ Lettera di Carlo alla madre Amelia Pincherle del 13 dicembre 1934, ivi, p. 575.

1.2 Un miscuglio di lingue

L'acquisizione contemporanea delle tre lingue, più facile evidentemente per John, meno per Amelia, getta una luce sull'origine della particolarissima lingua letteraria di Rosselli, unica nel suo mescolarsi di tre lingue, e contemporaneamente lascia anche immaginare la lingua utilizzata in famiglia dalla poetessa, testimoniata dalle lettere al fratello John in cui, come si dimostrerà successivamente in questo lavoro, la poetessa si esprime utilizzando una base ampia di inglese con inserti in lingua francese e italiana.

John Rosselli così ricorda «il miscuglio di lingue» che costituisce il “lessico familiare” della famiglia Rosselli: «A Parigi abbiamo sempre parlato un miscuglio di lingue: italiano con il babbo e la mamma, inglese con le bambinaie inglesi, francese a scuola. Tra di loro il babbo e la mamma parlavano sempre italiano (e l'italiano della mamma era ottimo)»³⁴. La piccola Amelia, probabilmente, apprende l'italiano contemporaneamente o successivamente all'inglese: ricorda la cugina Silvia Rosselli³⁵ che quando tra il 1935 e il 1936 Melina e Andrea soggiornarono dalla nonna a Firenze «non sapevano una parola di italiano, ma lo impararono presto. [...] Ricordo che Melina ha sempre avuto difficoltà con le lingue, con gli accenti e così via»³⁶. «Il trilinguismo rosselliano», osserva giustamente Alessandro Baldacci, «non è segno di una vitalistica festa della lingua, non è un euforico gioco babelico, ma la proiezione su carta di un'infanzia nata in esilio e di un'adolescenza segnata dalla fuga, senza la protezione di uno spazio realmente proprio»³⁷.

Nel tempo che Amelia Pincherle potrà osservare la nipote, si mostrerà preoccupata soprattutto dell'instabilità emotiva della piccola Amelia che passa dall'essere «allegriissima» a essere «nostalgica» specialmente se si trova in compagnia³⁸, e necessita di «maniere dolci e ferme»; lo scrive in una lettera del 17 giugno 1935 all'amica Giorgina

³⁴ G. FIORI, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Laterza, Bari-Roma 2022, p. 157.

³⁵ Silvia Rosselli Forti, figlia di Nello Rosselli, analista junghiana. Sposò il musicista jazz, Francesco Forti. Madre del giornalista Giovanni Forti, tragicamente scomparso, era corrispondente da New York per «L'Espresso». Silvia Rosselli è scomparsa a Roma il 23 dicembre 2022.

³⁶ Testimonianza citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. L.

³⁷ A. BALDACCIO, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 14.

³⁸ Cfr. lettera di Amelia Pincherle a Giorgina Zabban del 17 giugno 1935, in Z. CIUFFOLETTI (a cura di), *I Rosselli*, cit., p. 181.

Zabban³⁹ aggiungendo che il motivo di tale comportamento possa essere determinato dall'eccessiva presenza nella crescita della bambina di balie non sempre adeguate al ruolo:

Mariapò [Maria Porcellotti, in servizio a casa Rosselli dagli anni Venti] va bene per un periodo transitorio, e Dio sa se è piena di premure e affezionata ai bimbi; anche loro le vogliono tanto bene. Ma non è educatrice: nel senso che, se moralmente è retta, non può insegnare tutto quell'insieme di modi di comportarsi del quale ha bisogno specialmente la Melina. Aghi e Mirtillino hanno una loro grazia speciale che li ha fatti attraversare *immuni* l'anno di diseducazione di Lilian. Melina invece ha proprio bisogno di avere accanto una persona più fine che si occupi di lei a fondo, che senza darle una vernice, che addolcisca in lei quel non so che di violento e primitivo che è nella sua natura. La Maria, per esempio, se loro strillano, strilla più di loro per farsi obbedire [...]. La Melina ha bisogno di maniere dolci e ferme, non di durezza.⁴⁰

Il periodo successivo, e di poco precedente alla morte di Carlo, la cui ultima lettera nota è del 9 maggio 1937, vedrà la famiglia divisa, poiché la moglie Marion si trova a Evian per curarsi, Melina e Andrea sono stati affidati per un periodo alla nonna, e Carlo è a Barbizon da dove scrive il 17 settembre 1935, e ha con sé il figlio maggiore. Il padre scherza con i bimbi nelle ultime lettere, dà loro soprannomi divertenti, è molto affettuoso.

Cara Mea e caro Meo,

questi sono due nuovi nomi che vi dà il babbo, insieme a due bachi, no due bacche, no due bocche, no due bocce, no due boccali, no due baccalà, no, no, no, due...uff... Baaaci, Melina, anzi Mea, voglio un balletto.

Aghi, no, Meo, voglio una capriola sul tappeto.
E ora uno strillo per uno!
Chi ha strillato più forte?
Povera nonna, si tappa le orecchie.
Ora vediamo chi parla più piano.
Ora vediamo chi sta zitto facendo più rumore.
Ora un piccolo marameo, da questo babbo birichino.
Arrivederci? Mea e Meo, Vi piacciono questi due nomi?⁴¹

Sono gli ultimi giochi di Carlo in colloquio epistolare con i suoi bambini. Sarà assassinato in un'imboscata su ordine di Mussolini e di Ciano, insieme al fratello Nello, a Bagnole-de-l'Orne il 9 giugno 1927.

³⁹ Giorgina Pardo-Roques, moglie di Giulio Zabban, traduttrice.

⁴⁰ Cfr. C. ROSSELLI, *Dall'esilio. Lettere alla moglie 1929-1937*, a cura di C. Casucci, prefazione di J. Rosselli, Passigli, Firenze 1997, p. 196.

⁴¹ Lettera di Carlo ad Amelia Pincherle del 20 dicembre 1935, in Z. CIUFFOLETTI (a cura di), *I Rosselli*, cit., p. 594.

La tragedia sarà di tremendo impatto per Amelia Rosselli: la sua futura ossessione di essere perseguitata da nemici politici e servizi segreti deriverà anche da questo antico trauma che ella cercherà di elaborare per tutta la vita attraverso anni di analisi. In un'intervista rilasciata nel 1991 ricorda così il drammatico annuncio della morte del padre:

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.⁴²

Amelia da questo momento resterà, insieme al cugino Aldo Rosselli, figlio di Nello, con la nonna Amelia Pincherle che, informata dell'accaduto, si era precipitata a Parigi e poi si stabilirà in Svizzera a Villars-sur-Ollon. Marion, invece, si tratterà a Parigi con John in una situazione di perenne inquietudine: la perdita dell'amato Carlo sarà per lei una ferita sempre aperta. Da questo preciso momento in poi Marion non si esprimerà mai più in italiano, la lingua del marito brutalmente assassinato, ma tornerà esclusivamente all'uso dell'inglese; l'italiano resterà, dunque, una sorta di lingua sepolta insieme al padre per Amelia, che la riutilizzerà solo anni dopo, e in versi, per raccontare una nuova esperienza drammatica: la morte dell'amico fraterno Rocco Scotellaro e dando così avvio alla sua produzione poetica in italiano. La morte del padre e dello zio, l'imperversare della Seconda guerra mondiale, la drammatica condizione di esuli, saranno solo l'inizio della travagliata esistenza di Amelia Rosselli: una vita da «rifugiata», e non da «cosmopolita», come precisato in un'intervista rilasciata nel 1990⁴³.

Nell'estate del 1938 a causa dell'approvazione delle leggi razziali le tre donne e i bambini della famiglia Rosselli, essendo di religione ebraica, non possono tornare in Italia e non riescono neanche a stabilirsi in Svizzera come vorrebbero, poiché viene negato loro il

⁴² 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.

⁴³ «La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul "Menabò" (1963), ma io rifiuto per noi quest'appellativo: siamo figli della Seconda guerra mondiale. Quando sono tornata in Italia mi sono molto legata a Roma. Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati». Cfr. P. ZACOMETTI, *Figli della guerra*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 117.

rinnovo del visto a causa del sovraffollamento di rifugiati. Si stabiliscono, dunque, in Inghilterra, a Quainton. Marion dopo poco riparte con i figli per stabilirsi a Nantes, ma il soggiorno dura poco perché viene colpita da un ictus che avrà come conseguenza una paralisi parziale, inoltre anche la Francia, dopo poco, viene invasa dai nazisti, allora Marion deciderà di tornare in Inghilterra e di unirsi al resto della famiglia. I bambini dall'anno precedente sono cittadini britannici, poiché Marion li ha allegati al suo passaporto. Presto anche l'Inghilterra viene bombardata dagli aerei tedeschi, Amelia Pincherle pensa dunque di trasferire tutta la famiglia negli Stati Uniti. Sarà il professore ebreo Max Ascoli che offrirà loro appoggio, memore dell'aiuto che Nello Rosselli gli aveva fornito per il suo espatrio nel 1931.

Per Amelia Rosselli la permanenza negli Stati Uniti rappresenterà per sempre un ricordo felice⁴⁴: sono questi gli anni della scoperta delle passioni e di una relativa tranquillità rievocata quasi come un tempo mitico. Vive da sola con la madre Marion, mentre il fratello John studia nel Massachusetts e Andrea abita con la nonna. Amelia Pincherle è il cardine della famiglia e colei che mantiene in Amelia vivo l'interesse per la lingua italiana, soprattutto leggendole e commentandole Dante⁴⁵. È negli Stati Uniti che Amelia scopre anche la sua passione per la musica: Elsie Powell, la direttrice della scuola che frequenta, la Mamaroneck Senior High School di Larchmont, è una violinista e la avvierà allo studio del violino. L'intenso impegno nell'attività rende, però evidenti i primi disturbi nervosi della ragazza, tanto che il 22 agosto del 1943 la docente stessa informa Marion delle difficoltà di Amelia: «Si stanca facilmente per qualunque sforzo nervoso e vorrei che non fosse così tanto tesa e nervosa, ma allora non sarebbe Melina! Sinceramente, io adoro quella bambina e non posso vederla andare via!»⁴⁶. Anche la famiglia continua ad essere preoccupata per la salute di Amelia tanto che, ricorda la cugina Paola Rosselli, gli adulti della famiglia «si consultavano sul suo conto»⁴⁷.

⁴⁴ «Mia madre riuscì a darci il senso della casa e della terra. E credo sia stato uno dei periodi più felici della mia vita» così Amelia Rosselli a Gabriella Caramore. Cfr. G. CARAMORE, *Paesaggio con figure*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 269.

⁴⁵ «Mia nonna, mentre eravamo esuli in America, ci ricordava l'italiano, leggeva Dante e lo commentava, ma immersi com'eravamo nell'ambiente linguistico americano, quel tipo di lettura era sempre un po' difficile per noi». Cfr. A. DOLCE, *Poesia non necessariamente ascientifica*, in A. ROSSELLI *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 103.

⁴⁶ Lettera di Elsie Powell a Marion Cave del 22 agosto 1943 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LIV.

⁴⁷ «Sentivo fin da allora “i grandi”, mia madre, la nonna, ma anche gli amici di casa, erano preoccupati per lei, si consultavano sul suo conto». Testimonianza di Paola Rosselli citata *ibidem*.

Nella primavera del 1945, mentre la famiglia programma di tornare in Italia, un nuovo ictus colpisce Marion Cave che deve trasferirsi in Florida per le cure. I ragazzi saranno nuovamente affidati alla nonna. A causa della malattia di Marion la famiglia rimanderà il rientro in patria: solo il 30 giugno 1946 i Rosselli sbarcheranno a Napoli e il 2 luglio si trasferiranno a Firenze, nell'antica casa di famiglia. Amelia, prima sensibile e volubile, sembra aver finalmente trovato un equilibrio a detta della madre, che in una lettera al figlio John del 24 giugno 1946 afferma: «[sono] assai contenta di Melina[...] Cerca veramente di aiutarmi e non perde più le staffe come prima»⁴⁸.

A causa del mancato riconoscimento in Italia degli anni di studio all'estero, Amelia Rosselli dovrà completare la carriera scolastica in Gran Bretagna, dove si trasferirà a settembre del 1946 per frequentare la St. Paul's School for Girls di Londra, istituto quacchero in cui aveva studiato anche la madre. Qui si appassiona alla letteratura grazie al carisma di un insegnante, e inizia a leggere i classici inglesi, su tutti Joyce ed Eliot che saranno fondamentali nella sua formazione. Malgrado l'entusiasmo iniziale, il suo profitto scolastico non è eccellente, è molto attratta, invece, dalla musica: ascolta molti concerti e inizia a studiare anche pianoforte e composizione oltre al violino. L'interesse predominante per la musica sarà motivo di tensione tra madre e figlia.

La permanenza di Marion Cave a Firenze non dura molto: è molto delusa dall'Italia, che le sembra non abbia ancora dimenticato del tutto il fascismo, e dai partiti politici in cui non ritrova pienamente le idee sue e del marito Carlo. Compra, dunque, casa a Londra al numero 27 di Hillcroft Crescent e, nell'aprile del 1947, vi si trasferisce con il figlio Andrea; Amelia li raggiunge a settembre dello stesso anno.

Le incomprensioni tra Amelia e la madre continuano: Marion vorrebbe che la figlia rinunciasse alla carriera musicale che ritiene priva di garanzie economiche.

la mia scelta musicale sembrava una follia, perché la mia famiglia era rimasta senza soldi e mio padre, che in origine ne aveva, aveva deciso di spendere tutto per finanziare Giustizia e Libertà e l'attività clandestina. Cominciai a suonare il violino a Londra, a sedici anni, poi continuai a Firenze, dove studiavo anche il pianoforte. Ma lo strumento al quale avrei potuto dedicarmi in modo professionale era l'organo; adoravo la musica del Cinque-Seicento, prendevo lezioni private a Roma.⁴⁹

⁴⁸ Lettera di Marion Cave al figlio John Rosselli citata ivi, p. LVI.

⁴⁹ F. BORRELLI, *Partitura in versi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 145.

Marion a John, in una lettera del 6 giugno 1947, descriverà la figlia come spesso «di umore “esecrabile” e dedita all'isolamento»⁵⁰. La convivenza tra madre e figlia dura poco: Amelia passerà due mesi con gli zii Roger e Pat e poi andrà a vivere in convitto. Terminati gli esami, a giugno del 1948 parte per passare le vacanze in Italia, a Firenze, dalla nonna.

Secondo la cugina Lisa Benaim fu in quella estate che Melina iniziò a scrivere poesie⁵¹: già le prime prove giovanili erano caratterizzate, secondo la cugina, da versi complessi e di difficile comprensione, cifra stilistica che conserverà nel tempo. La nonna Amelia Pincherle asseconda, a differenza della madre, la passione per la musica della nipote e le presenterà Luigi Dallapiccola, compositore di fama internazionale; sarà sotto la sua guida che Amelia inizierà a studiare teoria della composizione.

La passione musicale è totalizzante: si esercita per ore al pianoforte o all'organo di una vecchia chiesa in collina. La stessa passione per la musica, la stessa energia straordinaria, ricorda John Rosselli nel padre Carlo. Lo racconta a Giuseppe Fiori in una testimonianza che possiamo oggi leggere nel saggio *Casa Rosselli*:

la stessa impressione di energia dava il suo modo di suonare il pianoforte (generalmente dopo i pasti): Beethoven, in gran parte; ma anche Bach, qualche volta nelle trascrizioni di Busoni, oggi considerate macchinose. Ammette lui stesso, nelle lettere, che, suonando con molto temperamento, sbagliava qualche nota. Io non ero in grado di giudicare (iniziai le lezioni di pianoforte solo nel '38). Sua opera preferita, i *Maestri cantori* di Wagner.⁵²

Il cugino Aldo Rosselli, che nella sua opera *Prove tecniche di follia*⁵³, ha dedicato diverse pagine al suo rapporto con Amelia, in un'intervista rilasciata a Gabriella Palli Baroni, racconta che al 1948 risale anche il primo ricovero di Amelia in una clinica psichiatrica: era talmente immersa nella sua passione musicale che credeva di essere Beethoven, mentre il ragazzo che frequentava all'epoca, credeva di essere Goethe. «Li divisero e li

⁵⁰ «Non vuole mai conoscere nessuno né andare in nessun posto dove c'è pericolo di incontrare gente. [...] Ed è spessissimo di umore esecrabile». Lettera di Marion Cave a John Rosselli del 6 giugno 1947 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LVII.

⁵¹ «In treno mi diede dei fogli da leggere, di un suo compagno di scuola, mi disse. Erano delle poesie, piuttosto complicate. Le riferii che non ero in grado di apprezzarle a causa della loro complessità. Lei sorrise e aggiunse “Ma queste sono mie”». Testimonianza di Lisa Benaim, ivi citata, p. LVIII.

⁵² G. FIORI, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, cit., p. 156.

⁵³ Cfr. A. ROSSELLI, *Prove tecniche di follia*, cit., pp. 62-77.

curarono. Per mia cugina fu il primo di molti ricoveri in cliniche psichiatriche»⁵⁴. A soli diciotto anni, dunque, Amelia Rosselli è sottoposta alle prime cure psichiatriche in Italia. Nel 1949 Amelia si fida con Mauro Misul, futuro giornalista, allora laureando in storia e filosofia. Dalle lettere di John a Marion sappiamo che i due erano prossimi al matrimonio⁵⁵, ma ancora una volta la vita di Amelia viene travolta da un dramma che la segna profondamente: la morte della madre. Dopo una lunga malattia, acuita dal dolore per l'assassinio del marito Carlo, Marion Cave muore nell'ospedale londinese di West Isleworth, a soli cinquantadue anni, il 13 ottobre 1949⁵⁶. Per Amelia, che si trova in Italia e lo apprende da un telegramma, è una perdita «molto brutta, più brutta di quella di mio padre»⁵⁷, dirà in un'intervista del 1991 rilasciata a Maria Pia Ammirati. «Quella morte fu dolorosissima, persi addirittura la memoria»⁵⁸ dichiarerà nel 1993. Come per la morte del padre, in cui Amelia afferma di non ricordare nulla dopo l'annuncio della morte, anche in questo caso la poetessa dichiara di perdere la memoria: la memoria, come si avrà modo di dimostrare in questo lavoro, avrà sempre una valenza fondamentale per Amelia Rosselli. Tutta la sua scrittura sembra tesa a un complesso recupero di una memoria frammentata.

1.3 «Roma città eterna che silenziosamente di notte ti bevi il tuo splendore...»⁵⁹

Con la morte della madre, Amelia Rosselli matura la scelta di stabilirsi in Italia. La nonna attraverso il compositore Luigi Dallapiccola⁶⁰ l'aiuterà a trovare un lavoro come traduttrice dall'inglese presso la sede romana delle Edizioni di Comunità di Adriano Olivetti. Intorno ha una rete di conoscenze, tra cui gli amici paterni Ernesto e Ada Rossi e trova una stanza in affitto non lontana dalla loro casa. Amelia amerà molto Roma, sarà

⁵⁴ Cfr. G. PALLI BARONI, «Amelia Rosselli assetata d'amore: colloquio con Aldo Rosselli», in *Trasparenze*, n. 17-19, (2003), p. 60.

⁵⁵ Cfr. Lettera di John alla madre Marion Cave citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LIX.

⁵⁶ G. FIORI, *Casa Rosselli*, cit., p. 202.

⁵⁷ Cfr. M. P. AMMIRATI, *Non si può diventare poeti forzati*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 166.

⁵⁸ Cfr. L. DETTI, *In una notte protettiva*, ivi, p. 150.

⁵⁹ A. ROSSELLI, *Prime Prose Italiane*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 554.

⁶⁰ Cfr. L. DETTI, *In una notte protettiva*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 150: «Dallapiccola, il compositore, mi trovò un lavoro di mezza giornata alle Edizioni di «Comunità». Il suo commento alla mia partenza per Roma fu: Roma la rovinerà».

la città in cui, nonostante i periodi di allontanamento, sceglierà sempre di tornare. Nell'opera *Prime prose italiane*, risalente ai primi anni Cinquanta, così descrive la città:

Roma città eterna che silenziosamente di notte ti bevi il tuo splendore hai tu nulla da predire. Ti sei fatta principessa e languisci. Nulla ti vieta. Arrotonda pure i tuoi seni bianchi e lustri. Le massaie si sono stancate di portarti le acque piovane. Tu hai succhiato latte di volpe hai rubato hai saccheggiato e ora siedi riposi assestata.⁶¹

Chiusa in una sorta di mutismo dopo la morte della madre⁶², gli inizi nella capitale italiana si rivelano difficili e solitari per la poetessa: «i miei primi anni di vita a Roma sono stati estremamente tristi e faticosi»⁶³, racconta in un'intervista.

Giunta in città cerca di stabilire un rapporto con il cugino Alberto Moravia. I rapporti tra lo scrittore e la famiglia di origine si erano interrotti a causa del suo ambiguo silenzio sull'assassinio di Carlo e Nello Rosselli, che tenterà di colmare con una tardiva lettera di cordoglio ad Amelia Pincherle⁶⁴. Moravia le regala libri, compiono insieme lunghe passeggiate, per il resto la giovane Amelia legge molto, segue lezioni di composizione da Guido Turchi e lavora; forse il carico degli impegni è eccessivo per la poetessa che mostra nuovamente alcuni disturbi psichici: «lavoravo e continuavo a studiare musica e mi buscai un forte esaurimento nervoso»⁶⁵. Viene perciò visitata dal celebre psicanalista di scuola freudiana Nicola Perrotti⁶⁶. Così ricorda Rosselli l'episodio durante un'intervista

⁶¹ A. ROSSELLI, *Prime prose italiane*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 554.

⁶² «Per due o tre anni non riuscii più a parlare». Cfr. P. DI STEFANO, *In nome del padre*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, p. 155.

⁶³ L. DETTI, *In una notte protettiva*, cit., p. 150.

⁶⁴ Nella sua autobiografia Moravia ammetterà di pensare agli antifascisti come illusi anacronistici nei quali non si riconosceva: «Li guardavo come degli illusi. [...] pensavo che fossero illusi e ottocenteschi. [...] Non ero affatto fascista, ma avevo la sensibilità moderna che era propria anche dei fascisti e delle vecchie generazioni». Cfr. A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, pp. 16-19.

⁶⁵ L. DETTI, *In una notte protettiva*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 151.

⁶⁶ La figura di Nicola Perrotti (1897-1970) è particolarmente interessante e ha in comune con la famiglia Rosselli la militanza antifascista: fu membro della Consulta Nazionale su nomina di Ferruccio Parri, già compagno di esilio di Carlo e Nello Rosselli. Perrotti fu un pioniere della psicoanalisi in Italia, insieme a Cesare Musatti ed Emilio Servadio con i quali fondò nel 1952 il Centro per la Psicoanalisi di Roma. Ebbe tra i suoi pazienti molti personaggi celebri, ma tutti rimasti anonimi, secondo l'etica freudiana. Fu anche la figura che ispirò a Giuseppe Berto il romanzo *Il male oscuro*, caso letterario del 1964, insignito sia del Premio Campiello che del Premio Viareggio. Cfr. G. GENTILE, «Nicola Perrotti», in *Società Psicoanalitica italiana*, articolo disponibile al link https://www.spiweb.it/wp-content/uploads/oldfiles/images/stories/NICOLA_PERROTTI_con_foto_def_ok.pdf, verificato in data 19/07/2024.

rilasciata a Giacinto Spagnoletti: «fui visitata dallo psicanalista Perrotti di scuola freudiana. Mi disse che tutto sommato stavo bene. Potei andare a Venezia a seguire il primo congresso partigiano»⁶⁷.

Risolto il periodo di crisi Amelia Rosselli si reca a Venezia per partecipare al congresso nazionale intitolato *La Resistenza e la cultura italiana* che si tenne dal 22 al 24 aprile 1950 nell'ala napoleonica del Palazzo Ducale⁶⁸. In quella occasione incontrerà il poeta lucano Rocco Scotellaro destinato a segnare indelebilmente la sua formazione, la sua vicenda biografica, ma la soprattutto la sua poetica. Tra i due giovani intellettuali, provenienti da ambienti completamente diversi, ma con evidenti punti di contatto soprattutto in ambito politico e culturale, si svilupperà un legame estremamente profondo che si rivelerà di fondamentale importanza per entrambi.

1.4 «Rocco vestito di perla»⁶⁹

Quando s'incontrano Rocco Scotellaro e Amelia Rosselli hanno rispettivamente ventisette e vent'anni. Scotellaro è figlio di un ciabattino, Vincenzo, e di Francesca Armento, sarta e “scrivana” di Tricarico, piccolo centro abitato nel materano di cui il poeta è stato già per due volte, nel 1946 e nel 1948, giovanissimo sindaco. Nel dicembre del 1943, appena ventenne, aveva fondato la sede cittadina del PSI intitolandola, eloquentemente, a Giacomo Matteotti. Per rispondere ai bisogni primari dei suoi concittadini e dell'intero popolo lucano, avvolto da una grave miseria acuita dalla guerra, il giovane sindaco si spende in prima persona: ha voluto fortemente la fondazione dell'ospedale civile di Tricarico, lotta attivamente a fianco dei contadini nell'occupazione delle terre e ha conosciuto anche il carcere a causa di infamia⁷⁰, un'accusa infondata di

⁶⁷ Cfr. G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 82.

⁶⁸ Cfr. S. SERMINI, *«E se paesani/ zoppicanti sono questi versi»*. *Povertà e Follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Leo S. Olschki, Firenze 2019, p. 6.

⁶⁹ A. ROSSELLI, *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 524.

⁷⁰ 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

concussione da cui era stato poi prosciolto. Il doloroso episodio lo aveva indotto a lasciare la carriera politica, ma non la sua missione di “apostolo dei contadini”. Ai suoi compagni di carcere, durante i quarantacinque giorni passati in cella a Matera, aveva letto il *Cristo si è fermato a Eboli*⁷¹ dell’amico Carlo Levi⁷², conosciuto nel maggio del 1946 durante la campagna elettorale per la Repubblica. Nella sua breve vita Scotellaro entrerà in contatto con molte personalità di spicco della cultura italiana ed europea dell'epoca: rapporti determinanti sia per il suo profilo di intellettuale che per il contributo all'uscita dall'isolamento e dall'indigenza del popolo lucano. Oltre che con Levi, Scotellaro strinse una forte amicizia con il medico e sociologo Rocco Mazzarone, collaborò con molti studiosi, come lo storico e antropologo George Peck, il filosofo Friedrich Georg Friedman, l'antropologo Ernesto De Martino, tutti impegnati, in quegli anni, in progetti di ricerca sul territorio lucano. Dall'incontro con Adriano Olivetti avranno origine le sue collaborazioni alla rivista «Comunità»; a Roma lavorerà brevemente anche per l'editore Einaudi. Manlio Rossi-Doria lo vorrà, poi, a Portici, presso l'Osservatorio di economia agraria, a lavorare al Piano Regionale di sviluppo per la Basilicata commissionato dalla SVIMEZ. Qui nascerà, tra le relazioni preliminari al Piano di sviluppo, che Scotellaro stilava in qualità di segretario, l'idea del suo libro-inchiesta *Contadini del Sud*⁷³ rimasto incompiuto e pubblicato postumo, nelle sole parti approntate, nel 1954. 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»⁷⁴. Nell'intervista rilasciata nel giugno 1995 a Plinio Perilli la definirà addirittura una sua «Bibbia» per l’importanza che aveva ricoperto l’opera nella sua ricerca linguistica: «*Contadini del Sud* è stata la mia Bibbia, per un mare di tempo...proprio linguisticamente, per gli esperimenti che faceva

della Basilicata di epoca scelbiana». Cfr. R. SCOTELLARO, *Lettere a Tommaso Pedio*, a cura di R. Nigro, Osanna, Venosa 2015, p. 42.

⁷¹ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945.

⁷² «Nelle sere seguenti, il libro lo consumammo come un pasto da zingari, da abigeatari, da amici in una festa. E già le camerate ce lo chiedevano come una sigaretta. [...] Noi ci addormentavamo felici bambini, con l’ultima parola di quella lettura che era una preghiera comune: chi pensava più all’interrogatorio e ai giri di vite del processo, al tragico momento della gabbia? Con un libro al capezzale, anche la morte è una tenera amante». R. SCOTELLARO, *L’uva puttanella*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell’Aquila, S. Martelli, Mondadori, Milano 2019, pp. 468-469.

⁷³ Cfr. R. SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, Laterza, Roma-Bari 1954.

⁷⁴ G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 83.

Scotellaro, col linguaggio dell'analfabeta che trascrive»⁷⁵.

Quando incontra Amelia Rosselli, Rocco Scotellaro scrive poesie già da tempo: alcune sue liriche erano state pubblicate sulla rivista romana *Botteghe Oscure*⁷⁶, nel 1947 aveva vinto il premio L'Unità per la poesia, nel 1949 il Premio Roma⁷⁷, la sua raccolta *È fatto giorno*⁷⁸ è stata appena inviata in lettura a Einaudi⁷⁹. Rosselli sembra conoscere le sue poesie, ma non apprezzarle particolarmente. Scotellaro lo appunta, insieme a molti dettagli del loro primo incontro, sui suoi taccuini:

ho chiesto se era occupata la sedia a una signorina. Era come una lampada il suo volto biondo, i suoi capelli erano tagliati alla nuca, aveva il collo in una pelliccia e guardava eretta davanti a sé. [...] Mito era la signorina dalla bellezza bianca. [...] E io chi ero? Lo dissi. Mi sapeva. Lesse le mie poesie. Accennò dei giudizi non completamente lusinghieri.⁸⁰

Il poeta è intensamente colpito dalla «signorina dalla bellezza bianca», con «i capelli tagliati alla nuca», «il collo in una pelliccia» e dallo sguardo alto e fiero: soprattutto è impressionato dall'atteggiamento emancipato della ragazza, che partecipa attivamente alle discussioni del convegno. Sempre nei taccuini leggiamo: «quel modo di agitare appena un dito quando le sorgeva un problema, e riporlo sul grembo dopo la risposta, lo noterò sempre nei 4 giorni che staremo insieme, amici»⁸¹. Deve essergli apparso immediatamente chiaro il contrasto tra la bella e colta Amelia e le donne dell'ambiente rurale lucano, spesso remissive e così diverse anche dal punto di vista estetico: dalla pelle bruna più che bianca, poiché impegnate nel lavoro dei campi, e soprattutto poco avvezze a porre interrogativi in pubblico.

A cogliere l'occasione di presentare, a Venezia, Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro, è un altro poeta, Giacomo Noventa, che chiuderà con il suo intervento la prima giornata del

⁷⁵ P. PERILLI, *Tra le lingue*, ivi, p. 168.

⁷⁶ Rivista internazionale semestrale di letteratura fondata dalla principessa Marguerite Caetani che la intitolò con il nome della via della redazione, sita nel palazzo Caetani. La rivista, pubblicata dal 1948 al 1959, presentava articoli in ben cinque lingue: italiano, francese, inglese e, in maniera alternata, tedesco e spagnolo. Vi si dava spazio in particolare a testi di autori ancora poco noti e a capitoli di opere ancora non pubblicate in volume.

⁷⁷ G. DELL'AQUILA, *Notizie biografiche*, in R. SCOTELLARO, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2019, p. XIX.

⁷⁸ La raccolta sarà pubblicata postuma nella collana «Lo specchio» di Mondadori con prefazione di Carlo Levi. Cfr. R. SCOTELLARO, *È fatto giorno (1940 – 1953)*, Mondadori, Milano 1954.

⁷⁹ Cfr. F. VITELLI, *La vicenda poetica di Rocco Scotellaro*, in R. SCOTELLARO, *Tutte le opere*, cit., p. 666-667; S. SERMINI, «E se paesani/zoppicanti sono questi versi». *Povertà e Follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., p. 43, n. 169.

⁸⁰ R. SCOTELLARO, «Un lago nella memoria», a cura di F. Vitelli, in *Trasparenze*, n. 17-19, (2003), p. 78.

⁸¹ *Ibidem*.

congresso⁸². Al nome di Rosselli il poeta lucano sentirà un moto di smarrimento e di ammirazione nei confronti della figlia del «grande martire»:

io cercavo la corda, anche perché Noventa mi aveva avviato a lei, al posto vuoto al suo fianco, ammiccando con l'occhio d'intesa che ne sarebbe uscita un'amorevole discussione tra me e la ragazza. Quando capii il suo nome (parlava con accento inglese) non so se mi rafforzò il pensiero di essere suo amico e di innamorarmi di lei o piuttosto di venerarla come la figlia di un grande martire, che parlava più di tutti in quel convegno.⁸³

Inizia qui un rapporto affettuoso e ricco di scambi che nel tempo influenzerà profondamente la formazione e la scrittura di entrambi. Amelia Rosselli attribuisce a Scotellaro, che chiama «fratello», la sua scoperta dei poeti italiani e soprattutto l'inizio della sua produzione letteraria in lingua italiana. Lo afferma in diverse interviste: «Scotellaro era per me un fratello maggiore. Era simpaticissimo e precoce. Le discussioni con lui mi formavano»⁸⁴; a Laura Detti, in un'intervista del 1993, la poetessa dice: «L'incontro con Scotellaro è stato fondamentale per la poesia. [...] Attraverso di lui ho scoperto i poeti italiani e ho imparato a scrivere versi in italiano, non è che non sapessi l'italiano, non avevo l'ambizione di diventare poeta»⁸⁵.

Grazie a Scotellaro, Amelia Rosselli scoprirà anche il Sud Italia, aggiungendo ulteriori elementi d'interesse ai suoi studi linguistici e soprattutto etnomusicologici: sarà più volte ospite a Tricarico, dove potrà ascoltare la musica tradizionale lucana e il dialetto nelle sue forme originali e non mediate, le stesse che Scotellaro riporta nelle trascrizioni delle interviste di *Contadini del Sud* che l'avevano profondamente interessata. L'amico la introduce anche all'Osservatorio di Economia Agraria di Portici, le presenta Carlo Levi ed Ernesto De Martino, che sarà il tramite, per Rosselli, alla conoscenza dell'etnomusicologo Diego Carpitella, con il quale collaborerà per qualche tempo nelle ricerche sul campo nelle regioni del Meridione e in Sardegna. Soprattutto Scotellaro aiuta Amelia Rosselli a introdursi nella vita culturale romana, ovvero in quello che ella definiva «l'ambiente giusto che mi portò a scrivere»⁸⁶ e a uscire, così, dall'isolamento: «I primi

⁸² Cfr. S. SERMINI, «E se paesani/ zoppicanti sono questi versi». *Povertà e Follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., p. 9.

⁸³ R. SCOTELLARO, «Come un lago nella memoria», a cura di F. Vitelli, in *Trasparenze*, cit., p. 78.

⁸⁴ P. DI STEFANO, *Tradurre se stessi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 139.

⁸⁵ L. DETTI, *In una noce protettiva*, ivi, p. 152.

⁸⁶ R. MINORE, *Un dolore nella stanza*, ivi, p. 65.

tempi a Roma, la città era per me un deserto, [...]. Dopo aver conosciuto Rocco, cominciai a frequentare gli ambienti artistici, conobbi, ad esempio, Carlo Levi»⁸⁷. Con Carlo Levi, da cui la separano trent'anni di età, avvierà una contrastata relazione sentimentale dal 1950 al 1952, dopo aver chiuso il fidanzamento con Mauro Misul.

Sono molti i rapporti che Amelia Rosselli stringerà nell'ambiente intellettuale romano entrando in contatto con Bobi Bazlen, Niccolò Gallo, Renato Guttuso, Giovanni Giudici, con il quale collaborerà e che sarà anche curatore di alcune delle sue raccolte⁸⁸.

Il 1951 è un anno complesso e doloroso per tutta la famiglia Rosselli, poiché il 29 aprile le salme dei fratelli Rosselli vengono traslate dal cimitero di Parigi e, dopo una cerimonia solenne a Firenze, tumulate nel cimitero di Trespiano. In ottobre, per l'anniversario della morte di Marion Cave, Gaetano Salvemini pronuncia un sentito discorso commemorativo e da questa evocazione, probabilmente, nasce in Amelia l'ispirazione per *My Clothes to the Wind*, la sua prosa in inglese più antica, che sarà pubblicata nel volume *Primi Scritti*⁸⁹. Tra il 1951 e il 1952 Amelia si recherà più volte a Parigi per le sue ricerche di etnomusicologia; qui studierà in particolare i lavori di Béla Bartók ed entrerà in contatto con l'opera dei Surrealisti, soprattutto di André Breton. Leggerà le poesie di Campana e Montale; dichiarerà di aver letto, ma di non aver apprezzato i *Cantos* di Pound. Ne scrive al fratello John che aggiorna costantemente sulla propria formazione, ma anche sulle proprie spese: le lettere a John, che nel frattempo è diventato collaboratore del *Manchester Guardian*, sono costellate di richieste economiche e di dettagliati rendiconti. Amelia in questi anni vive prevalentemente grazie allo stipendio elargitole da Adriano Olivetti, che nel tempo si muterà da un compenso per le traduzioni in una sorta di borsa di studio *sine cura*, ma spesso insufficiente, poiché dovrà fare spesso i conti con le costose cure che le si renderanno di volta in volta necessarie. In questi anni approfondisce anche i suoi studi musicali; fa realizzare, su suo progetto, dalla ditta Farfisa di Ancona, un piccolo organo che consente di riprodurre la serie degli armonici per fare ricerca sulle scale naturali.

⁸⁷ P. DI STEFANO, *Tradurre se stessi*, ivi, p. 139.

⁸⁸ Giovanni Giudici scrive che Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro gli furono presentati nel 1949 a Roma da Giovanni Russo. Cfr. G. GIUDICI, *Per Amelia, l'ora infinita*, in A. ROSSELLI, *Le poesie*, a cura di E. Tanello, prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1997, p. VIII.

⁸⁹ A. ROSSELLI, *Primi scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano 1980.

1.5 All'origine della scrittura di Amelia Rosselli: dall'autoanalisi alla forma poetica

«Per quanto riguarda la scrittura, ho avuto qualche dilemma [...] Buttavo quasi tutto. La prima poesia che amai, di me, era in inglese, e la portai a Bobi Bazlen... Lui era molto severo nei suoi giudizi. Invece disse: no è buona»⁹⁰.

Amelia Rosselli inizia a scrivere dai primi anni Cinquanta e uno dei suoi primi lettori è appunto Bobi Bazlen⁹¹ che giudica positivamente la sua «prima poesia in inglese», ma le consiglia di «risolvere i suoi problemi personali, prima di scrivere»⁹² indirizzandola, a tal proposito, da Ernst Bernhard con il quale Amelia porterà avanti un'analisi junghiana⁹³, come scrive ella stessa: «per suggerimento di Bazlen andai da Ernst Bernhard, che praticava a Roma psicoterapia junghiana. Tedesco ebreo, aveva una calma eccezionale nei suoi rapporti con i pazienti, occorre dirlo, non legalizzati dalla psichiatria ordinaria»⁹⁴. Il rapporto con Bernhard durerà per diverso tempo, prima di prenderne le distanze. Da lui Amelia acquisisce l'uso dell'*I Ching* che l'accompagnerà nelle decisioni per tutta la vita e da cui trarrà talvolta ispirazione creativa. *I Ching* (o *I King*) è il cosiddetto “libro dei mutamenti”, antico testo oracolare cinese, i cui sessantaquattro esagrammi Bernhard conosceva a memoria. Nei suoi appunti, pubblicati postumi da Helena Erba Tissot, con il titolo *Mitobiografia*⁹⁵, Bernhard afferma che l'uso dell'*I Ching* è utile «per il bisogno di interrogare un'istanza sopra-personale che sa più di noi, e alla quale ci rivolgiamo in una

⁹⁰ P. PERILLI, *Tra le lingue*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 169.

⁹¹ Roberto Bazlen, detto Bobi, (1902-1965) amico di Amelia Rosselli, fu critico e traduttore, consulente editoriale di molte case editrici italiane tra le quali Edizioni di Comunità, Bompiani, Einaudi, Adelphi.

⁹² «Bobi Bazlen, che era mio amico, mi disse: “Devi prima risolvere i tuoi problemi personali, poi scrivere” [...]». Amelia Rosselli in un'intervista rilasciata a Renato Minore; cfr. R. MINORE, *Il dolore in una stanza*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 63.

⁹³ Ernst Bernhard arriva a Roma nel 1936 e si impone sulla scena culturale italiana tra gli anni Quaranta e Sessanta: sarà il primo psicoanalista a diffondere la pratica della psicologia analitica in Italia, anche attraverso l'introduzione dei testi fondanti della psicanalisi. Nel 1947 fonda la collana «Psiche e Coscienza» per le edizioni Astrolabio dove apparvero in italiano testi di Freud, Jung, Adler, Jaspers e l'*I-Ching*. Nel 1961 costituisce l'Associazione Italiana di Psicologia Analitica a cui prese parte anche Silvia Rosselli, allieva di Bernhard e cugina di Amelia. Sulla figura di Ernst Bernhard si veda almeno: R. MÀDERA (a cura di), *Maestri scomodi. Ernst Bernhard, Buber e Jung, Rivista di psicologia analitica*, a cura di N. 2, (1996); A. CAROTENUTO, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977; L. MARINANGELI, *I Ching di Ernst Bernhard, Una lettura dell'antico libro divinatorio cinese*, La lepre, Roma 2015. Si veda anche L. MARINANGELI, *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 19/07/2024.

⁹⁴ G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 88.

⁹⁵ E. BERNHARD, *Mitobiografia*, trad. di G. Bemporad, a cura di H. Erba-Tissot, Adelphi, Milano 1969.

situazione cui non siamo capaci di far fronte con la sola facoltà di penetrazione della nostra persona»⁹⁶.

La studiosa Chiara Carpita ha approfondito la ricerca sull'analisi di Amelia Rosselli con Bernhard, notando come la guida dello psicoanalista abbia influenzato la produzione poetica rosselliana». Carpita ha ritrovato, presso il Fondo Amelia Rosselli conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, alcuni documenti, tra i quali un'autoanalisi scritta dalla poetessa su richiesta dello psicoanalista, intitolata *1953 per Bernhard*⁹⁷. Da tale testo risulta che lo psicoanalista avesse intrapreso, oltre all'analisi dei sogni, la tecnica dell'immaginazione attiva⁹⁸ invitando Amelia a riportare per iscritto o a disegnare le sue immaginazioni o fantasie. Dopo l'incontro con Bernhard, dunque, Rosselli inizia a esprimersi abitualmente attraverso la scrittura in prosa e la pittura⁹⁹. Lo si apprende dalla citata autoanalisi in cui la poetessa afferma 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:

infatti 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.¹⁰⁰

Il «lavoro di teoria strumentale» portato finalmente a termine è *La serie degli armonici*¹⁰¹, mentre «i rami artistici» qui 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 conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia dove, nella cartella ROS-09-0001, sono custodite novantotto opere, tra dipinti e disegni su carta, eseguite con

⁹⁶ Ivi, p. 162.

⁹⁷ A. ROSSELLI, "Tre inediti", a cura di C. Carpita, in *Allegoria*, XIX, (2007), 55, pp. 135-45.

⁹⁸ 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* (2009), trad. it. *Il Libro Rosso. Liber Novus*, traduzione di G. Schiavoni, M. Anna Massimello, G. Sorge, a cura di S. Shamdasani, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

⁹⁹ Si veda in merito C. CARPITA, "Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti", in *Allegoria*, XIX, (2007), 55, pp. 146-179.

¹⁰⁰ A. ROSSELLI, "Tre inediti", a cura di C. Carpita, in *Allegoria*, cit., p. 137.

¹⁰¹ Si tratta dell'articolo A. ROSSELLI, "La serie degli armonici", in *Civiltà delle macchine*, II/2, (1954), pp. 43-45, poi parzialmente ripreso in EAD., "Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento", in *Diapason*, IV/11-12, (1954), pp. 12-14, ora in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 45-57.

tecniche miste¹⁰². Apprendiamo da alcune lettere di Amelia al fratello John Rosselli, che alcune opere furono anche esposte in gallerie d'arte a Firenze nel 1953 e a Roma nel 1962¹⁰³. Non è improbabile che le opere grafiche fossero anche donate o mostrate agli amici dall'autrice; in una minuta di lettera che Scotellaro scrive per rispondere ad Amelia si legge: «Mi piacciono i tuoi disegni, la tua faccia di tartaruga»¹⁰⁴.

Nel 1952, con il proposito di diventare psicanalista, Amelia Rosselli segue i corsi di psicologia freudiana tenuti da Nicola Perrotti presso l'Istituto Italiano di Psicoanalisi, lo scrive al fratello John in una lettera del 5 marzo 1952¹⁰⁵. Nello stesso periodo è in analisi anche presso lo junghiano Ernst Bernhard. L'analisi dura circa otto mesi in cui la poetessa recupera ricordi rimossi della sua infanzia: «egli [Bernhard] riuscì a farmi ricordare l'infanzia che avevo dimenticata, dopo lo shock subito dalla morte di mia madre»¹⁰⁶.

A Rocco Scotellaro la poetessa confiderà tra le lacrime: «Mi avessero dato l'affetto che mi dovevano. O no, avrei dovuto morire con loro, forse»¹⁰⁷. La perdita dei genitori sarà uno degli elementi che maggiormente segneranno la vita di Amelia Rosselli: se da una parte l'assassinio del padre per mano dei fascisti la condannerà a sviluppare ossessioni di

¹⁰² «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. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dall'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, 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 verificato in data 18/04/2023.

¹⁰³ «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. CORTELLESA (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*.

¹⁰⁴ R. SCOTELLARO, «Un lago nella memoria», in *Trasparenze*, cit., p. 88.

¹⁰⁵ Cfr. A. ZUNGRI, *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, a. a. 2018/2019, p. 7, n. 15, reperibile al link <https://ricerca.sns.it/retrieve/handle/11384/86093/37716/versione-definitiva-tesi-Zungri.pdf>, verificato in data 19/07/2024.

¹⁰⁶ G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 88.

¹⁰⁷ R. SCOTELLARO, «Un lago nella memoria», in *Trasparenze*, cit., p. 84.

persecuzione che la tormenteranno per tutta la vita, la perdita della madre alimenterà una serie di sensi di colpa mai risolti. Scrive in merito Sandra Petrignani:

si sentirà per tutta la vita responsabile di essere stata causa, nascendo, della cardiopatia materna, e di non essere stata la figlia (o meglio il figlio) che lei desiderava, e di aver mancato la sua morte, perché si trovava a Firenze mentre Marion stava spirando a Londra. *Figlia d'un amore che ti divorò fui / mai quella che scelse?* s'interrogherà in una poesia di *Documento*.¹⁰⁸

La figura materna non è presente solo nei citati versi di *Documento*, ma anche in forma più esplicita in *Sanatorio 1954* e, in maniera ancora più dettagliata, in *My Clothes to the Wind*, breve prosa in lingua inglese scritta tra il 1951 e il 1952, rimasta inedita per trent'anni prima di essere inclusa nel 1980 in *Primi Scritti*¹⁰⁹, perché Marguerite Caetani rifiutò di pubblicarla sulla rivista da lei diretta «Botteghe Oscure» a causa delle immagini “scabrose” che conteneva¹¹⁰. Benché la prosa *My Clothes to the Wind* non sia propriamente di tipo confessionale, è sicuramente di matrice autobiografica: si apre infatti sulla narrazione dell'acceso contrasto dell'autrice con la madre malata di idropisia e la successiva scelta di partire per l'Italia¹¹¹.

Nella complessa scrittura di Rosselli emerge un tentativo perpetuo di ricostruzione del vissuto che dà origine, probabilmente, anche al continuo processo di rovesciamento del soggetto poetico. Ciò che accomuna le prose giovanili *My Clothes to the Wind* e *A Birth*, entrambe collocate nella raccolta *Primi Scritti*, è non solo il tema familiare, ma anche il soggetto che in entrambi i testi sembra lottare per recuperare una memoria del passato, senza riuscirci, esprimendo in questo modo una crisi identitaria causata dal trauma.

Nei taccuini scotellariani l'amico registra le confidenze dell'amica sul rapporto con la madre e ne trae alcune riflessioni:

quando morì la madre le andarono in bocca le parole della lingua della fanciullezza. “*Le choses vont à changer*” [sic]. Non si erano mai dette l'amore che si volevano. [...] Ma si odiarono, nel dubbio reciproco di non amarsi. Sciupando tutti quei momenti di una carezza, di uno sguardo, di

¹⁰⁸ S. PETRIGNANI, “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 19/07/2024.

¹⁰⁹ Si rimanda in merito a C. VENTURINI, “«A mother dead is any body dead». Madre e materno in Amelia Rosselli”, in *Nuovi Argomenti*, (2016), 74, pp. 45-50.

¹¹⁰ Cfr. C. CARPITA, *Notizie sui testi. Primi Scritti*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1388.

¹¹¹ «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.

una parola, che sono a portata di mano nella vita e uno li sciupa e li butta via, eppure non c'è altro che conti.¹¹²

Così Amelia Rosselli alla morte della madre sceglie di prenderne il nome, quasi a perpetuarne l'esistenza nella sua vita, rinunciando a una parte della propria identità. Sandra Petrignani afferma: «[...] è soprattutto con lei, con Marion – della quale quando muore, nel '49, adotterà per un periodo il nome – che i conti non si chiudono mai»¹¹³.

Rocco Scotellaro, che la incontra nel 1950, la chiamerà sempre Marion. Talvolta ne indica il nome con la sola iniziale, scrive: «ho trovato la M.»¹¹⁴; «trovo M. a San Silvestro»¹¹⁵. Nelle dediche delle poesie che scriverà per lei, e di cui si dirà più avanti, l'indicazione è sempre data dalle iniziali: «*Scherzetti per M*», «*A. M.*», «*A M. R.*».

Amelia non si presenta soltanto a livello amichevole, oralmente, come Marion, ma si firma anche Marion Rosselli; racconta Scotellaro: «abbiamo messo la nostra firma, Rossi Doria, Marion Rosselli ed io in un messaletto»¹¹⁶; saranno firmate Marion anche le lettere inviate a Mario Tobino durante la loro relazione sentimentale durata dal 1952 al 1955. Tobino la chiama Marion tra le pagine del suo diario inedito: «la Marion Rosselli mi dette un po' di gioia giovanile»¹¹⁷. Marion Rosselli sarà il nome con cui la poetessa firmerà anche il suo primo articolo apparso in rivista: la recensione al libro di Roberto Lupi *Armonia di gravitazione* del 1946, uscita sul primo numero della rivista *Diapason*, dell'agosto-settembre 1950¹¹⁸.

L'assunzione del nome materno è un modo per continuare il dialogo interrotto con la madre, dialogo che Amelia tenterà di intrattenere con tutti i suoi morti, soprattutto attraverso la scrittura. Il nome sarà solo uno dei modi per recuperare la memoria, continuando a far vivere nel suo quello di entrambi i genitori.

In merito all'incontro di Venezia, Scotellaro scrive, ancora, nei suoi taccuini:

¹¹² R. SCOTELLARO, "Un lago nella memoria", in *Trasparenze*, cit., pp. 81-82.

¹¹³ Cfr. *supra* p. 105, n. 108.

¹¹⁴ R. SCOTELLARO, "Un lago nella memoria", in *Trasparenze*, cit., p. 78.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 81.

¹¹⁷ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXVII.

¹¹⁸ A. ROSSELLI, "Armonia di gravitazione", in *Diapason*, n. I/ 8-9, (1950), pp. 24-29. Ora in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., pp. 27-33. A firma Marion Rosselli usciranno gli articoli pubblicati nel 1954 EAD., "La serie degli armonici", *Civiltà delle macchine*, II/2, (1954), pp. 43-45, poi parzialmente ripreso in EAD., "Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento", in *Diapason*, n. IV/11-12, (1954), pp. 12-14.

seppi da altri che la conobbe e la salutò l'eroina che era stata lei in Francia, In Inghilterra, bambina che aveva seguito il cammino della guerra, perduto padre e madre e fratelli e ora è qui, per quelli, che erano morti lontano dalla loro patria, chi fucilato, chi straziato.¹¹⁹

L'amico comprende profondamente e fin da subito la condizione di Amelia, ieri bambina esiliata a causa della guerra e oggi giovane immessa nel centro della storia italiana post-bellica con il suo carico di traumi e la strenua volontà di dare voce a coloro che aveva perduto in tale doloroso percorso, facendosi carico, lei in patria, della memoria di chi, come suo padre, era morto «lontano dalla patria». È per ricordare e onorare i suoi cari martiri che si trova a quel convegno ed è per loro che continuerà a tessere i propri versi, tentando di tenere insieme, con la sua scrittura, le memorie contando, come scrive ella stessa nell'*incipit* della celebre poesia di *Variazioni belliche*¹²⁰, «infiniti cadaveri»¹²¹, quelli dei cari perduti, con l'intenso desiderio di «vincere la battaglia, il male»¹²² il trauma, prima di dichiararsi sconfitta, «caduta sulla linea di battaglia»¹²³. Rosselli condivide con l'amico poeta non solo un universo letterario, ma anche la ricerca etica e politica nel senso più nobile, sente l'urgenza di un'azione che incida anche a livello sociale. Nei taccuini scotellariani sono appuntati alcuni pensieri sull'argomento, in una minuta per una lettera di risposta a Rosselli:

Per due lettere avute da Marion

la seconda lettera parla dell'intenzione di prendere la tessera del PCI. Posso dirti che hai ragione di avere simili tentazioni. Ciò vuol dire che cominci a occuparti di te occupandoti degli altri, come ho fatto io finora. [...] Una tessera non si prende, in ogni caso, per disperazione, ma per entusiasmo.¹²⁴

Amelia Rosselli è intenzionata a iscriversi al PCI ma, a causa soprattutto dell'avversione all'idea di Bernhard, suo analista, lo farà solo nel 1958, realizzando attività di base nella sede trasteverina del partito. La politica è dunque uno degli argomenti su cui il poeta

¹¹⁹ R. SCOTELLARO, "Un lago nella memoria", in *Trasparenze*, cit., p. 84.

¹²⁰ A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964.

¹²¹ A. ROSSELLI, *Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 45, v. 1.

¹²² Ivi, v. 4.

¹²³ Ivi, v. 11.

¹²⁴ R. SCOTELLARO, "Un lago nella memoria", a cura di F. Vitelli, in *Trasparenze*, cit., pp. 84-85.

lucano mette in guardia l'amica dai pericoli di cui egli stesso era stato vittima: «Rocco mi avvertiva quando era seccato: «Vedrai come ti useranno...»¹²⁵.

Scotellaro fu, con Bazlen e Bernhard, una delle prime persone a leggere i testi di Amelia Rosselli. Dai taccuini scotellariani possiamo avere un'idea dello scambio poetico tra i due giovani autori, poiché scopriamo che era loro abitudine dedicarsi vicendevolmente, in un esercizio giocoso, piccoli componimenti in versi. Emerge quindi una sorta di “laboratorio poetico” in cui, oltre a leggere reciprocamente i loro versi, i due si confrontano anche sulle rispettive letture: se Scotellaro invita Rosselli a leggere gli autori italiani, Amelia consiglia a Rocco di aprirsi alla letteratura straniera, specialmente in lingua inglese¹²⁶. Sicuramente si scambiano libri: dai taccuini scotellariani emerge un appunto in cui Rosselli indica con forza all'amico di leggere interamente un libro da lei prestatogli¹²⁷. Scambiandosi letture, versi ed esperienze culturali, i due poeti realizzeranno nel tempo una «con-crescita»¹²⁸, come l'ha definita Franco Vitelli.

1.6 «*Je vis dans le désespoir, depuis que mon ami est mort*»¹²⁹

Il 15 dicembre 1953 Rocco Scotellaro muore improvvisamente a causa di un infarto. Amelia Rosselli è gravemente segnata dal tragico evento: «Avevo un grande amico fraterno [...] Rocco Scotellaro. Dalla sua morte, avvenuta prematuramente a trent'anni per collasso cardiaco, io ho subito un forte shock»¹³⁰. La morte di Scotellaro segna il terzo lutto, la terza importante perdita per la poetessa. «Ho sofferto del solito esaurimento nervoso di ritorno dalla Lucania»¹³¹ scrive al fratello riferendosi al ritorno dai funerali di Rocco Scotellaro che si tennero a Tricarico il 17 dicembre del 1953. Il giornalista e poeta tricaricese Mario Trufelli così li ricorda:

e quella mattina del 17 dicembre 1953 io c'ero, con tutto il popolo di Tricarico, a seguire la bara di Rocco che passava nella nebbia sulle spalle dei contadini in lacrime. Quello stesso giorno

¹²⁵ A. ANGRISANI, *Amelia e Rocco*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p.5

¹²⁶ F. VITELLI, “Amelia Rosselli e Scotellaro”, in *Trasparenze*, 17-19, (2003), p. 70.

¹²⁷ «Eccoti un libro prestatomi e da restituire. DEVI leggerlo e TUTTO»; cfr. R. SCOTELLARO, “Un lago nella memoria”, in *Trasparenze*, cit., p. 86.

¹²⁸ F. VITELLI, “Amelia Rosselli e Scotellaro”, in *Trasparenze*, cit., p. 70.

¹²⁹ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

¹³⁰ M. CAMBONI, *È molto difficile essere semplici*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 46.

¹³¹ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 gennaio 1954 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXX.

cominciava la devozione laica alla memoria del poeta. [...] Rocco era morto a Portici, fu ricomposto nella bara col suo montgomery cachi col quale si era fatto fotografare, pochi mesi prima, accanto a un asinello.¹³²

Si tratta della stessa foto che, come racconta il cugino Aldo Rosselli, Amelia conservò per tutta la vita e che fu trovata nella sua casa di via del Corallo, insieme a una cartolina di Tricarico¹³³. La perdita improvvisa dell'amico fu un vero trauma per Amelia: alcuni contadini tricaricesi raccontarono di averla trovata vagare all'alba del giorno successivo al funerale nelle campagne intorno al paese, senza scarpe e in evidente stato confusionale¹³⁴. La poetessa ripartì da Tricarico il giorno di Capodanno del 1954. Tra l'immensa folla dei partecipanti ai funerali civili di Rocco Scotellaro, dei quali esiste un'accurata documentazione fotografica¹³⁵, c'era anche Carlo Levi che tenne un sentito discorso funebre in onore dell'amico. Carlo Levi mantenne con la Basilicata un rapporto che durò per tutta la vita, curando l'opera poetica di Scotellaro e dedicandogli anche il suo grande telero *Lucania 61*¹³⁶, oggi conservato oggi presso il Museo Nazionale di Matera.

Amelia Rosselli ebbe una reazione tragica e singolare, alla morte dell'amico. Riferisce al fratello John in una lettera del gennaio 1954: «Ho scritto ancora poesie in italiano – [...] prose piuttosto deliranti: strane, e scritte sempre in uno stato di *trance* [...] ad occhi chiusi»¹³⁷. Dalla morte di Scotellaro, Amelia Rosselli inizierà a scrivere poesie in italiano, utilizzando non più, come era stato fino a quel momento, l'inglese, bensì riabilitando la

¹³² M. TRUFELLI, *L'ombra di barone. Viaggio in Lucania*, Osanna, Venosa 2003, pp. 90-92.

¹³³ Cfr. S. SGAVICCHIA, *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, cit., p. XVII.

¹³⁴ Testimonianza orale diretta raccolta dall'attore e regista Ulderico Pesce che fu amico di Amelia Rosselli oltre che interprete teatrale di alcuni testi della poetessa. Il suo spettacolo teatrale *Contadini del Sud*, in scena da oltre vent'anni, è ispirato al rapporto tra Rocco Scotellaro e Amelia Rosselli e porta in scena testi di entrambi gli autori.

¹³⁵ Cfr. C. BISCAGLIA (a cura di), *Album di famiglia di Rocco Scotellaro*, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2019, pp. 90-115.

¹³⁶ Il grande telero *Lucania '61* viene commissionato a Carlo Levi dal Comitato organizzatore per le celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia a Torino. Mario Soldati curatore della mostra "Italia '61" gli chiede di realizzare un'opera che rappresentasse la Basilicata all'interno del Padiglione delle Regioni progettato per l'occasione da Gian Luigi Nervi. Carlo Levi organizza nell'aprile del 1960 un viaggio in Lucania insieme a Mario Carbone per rinverdire la sua memoria dei volti, della terra, delle storie vissute da esule tra il 1935 e il 1936.

¹³⁷ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 gennaio 1954, citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. LXX.

lingua paterna, accantonata da molti anni e darà a questa 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.¹³⁸

Rosselli presta quasi 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. È allora che ho scritto *Cantilena*»¹³⁹. Sono i giorni in cui Amelia Rosselli scrive l'intensa *Cantilena*. (*Poesie per Rocco Scotellaro*)¹⁴⁰ che sarà pubblicata in *Primi Scritti*¹⁴¹ solo nel 1980.

La produzione poetica di Rosselli in lingua italiana nasce in questo momento drammatico, da un lutto importantissimo 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 Rosselli afferma: «Ho incominciato a scrivere versi dopo la sua morte»¹⁴².

Nel febbraio del 1954 Amelia Rosselli acquista, grazie all'eredità materna e all'aiuto economico della nonna, un appartamento a Trastevere in via Lungotevere Sanzio. Sceglie di vivere a Trastevere perché, dirà, le ricorda un paese, nella enormità di Roma: «Ho scelto di proposito Trastevere. Allora non si vedeva un intellettuale neanche morto. Era un paesotto [...] Il clima affettivo del popolino di Trastevere (popolino non è un termine offensivo), mi aiutava»¹⁴³.

¹³⁸ S. PERRELLA, *Per fuggire agli addii* in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 96.

¹³⁹ C. FISCHER, *La pretesa della verità*, ivi, p. 74.

¹⁴⁰ A. ROSSELLI, *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)*, in EAD., *Primi Scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano 1980.

¹⁴¹ A. ROSSELLI, *Primi Scritti (1952-1953)*, cit.

¹⁴² A. ANGRISANI, *Amelia e Rocco*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 5.

¹⁴³ L. DETTI, *In una notte protettiva*, ivi, p. 152.

Passa molto tempo a leggere e a lavorare alle sue ricerche in campo musicale, i cui esiti saranno pubblicati sulla rivista «Civiltà delle macchine», grazie all'interessamento del poeta lucano Leonardo Sinisgalli, nell'articolo *La serie degli armonici*; una versione ridotta dell'articolo sarà pubblicata anche su *Diapason* con il titolo *Nuovi esperimenti musicali da un nuovo strumento*¹⁴⁴. «Il nuovo strumento» in questione è il piccolo organo, di sua invenzione, che ha chiesto di produrre all'azienda Farfisa per fare ricerca. In questi anni verrà prodotto un secondo prototipo dello strumento musicale, ulteriormente perfezionato.

Amelia Rosselli sta portando avanti molte attività contemporaneamente; in una lettera al fratello John del 24 maggio 1954 dichiara: «though some weeks I really do overwork, overstudy»¹⁴⁵. Ancora, il 19 giugno dello stesso anno scriverà a John: «Sto leggendo da pazzi, scrivendo da pazzi: il mio francese è tornato con una folata, e con la capacità di scrivere in versi anche l'italiano, con il suo sfondo ritmicamente greco-latino. Anche il senso della forma sta venendo fuori, molto severo – come non era in precedenza»¹⁴⁶. L'eccessiva attività unita all'insonnia scaturita dal trauma per la recente morte dell'amico, porteranno la poetessa a un tracollo nervoso. Nel giugno del 1954 la poetessa accetta di ricoverarsi presso la clinica Villa Maria Pia di Roma per sottoporsi alla terapia del sonno; qui subirà, contro la volontà dei familiari, il primo elettroshock della sua vita e sarà curata con l'insulinoterapia¹⁴⁷.

Dopo un primo periodo in clinica a Roma i parenti si adoperano per trasferirla, su raccomandazione di Ernst Bernhard, in Svizzera a Kreuzlingen, presso il Sanatorio Bellevue diretto dal luminare Ludwig Binswanger. Sarà l'inizio di un ricovero lunghissimo, che si protrarrà dalla fine dell'estate del 1954 al dicembre del 1955¹⁴⁸. Qui otterrà una diagnosi di schizofrenia paranoide.

I suoi disturbi più frequenti sono allucinazioni visive e uditive. In una lettera del dottor Binswanger a John, del settembre 1954, si legge: «the clinical aspect is much better today but the patient don't understand this. On the contrary she complains that she has no vision

¹⁴⁴ A. ROSSELLI, «La serie degli armonici», in *Civiltà delle macchine*, cit.; EAD., «Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento», in *Diapason*, cit.

¹⁴⁵ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 24 maggio 1954.

¹⁴⁶ Amelia Rosselli al fratello John, lettera citata in, S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXI.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ 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.

and voices»¹⁴⁹ e di tali voci non vorrebbe privarsi: «she first must learn how it is without hallucinations»¹⁵⁰. Binswanger fa sostituire il libro dell'*I Ching*, che Amelia consulta ossessivamente, con la Bibbia¹⁵¹.

Non mancano tentativi di suicidio: «il 26 febbraio del 1955, riferisce ancora Binswanger a John, Amelia ruba una bicicletta e cerca di affogarsi nel lago»¹⁵². Anche nella clinica diretta da Binswanger, Amelia Rosselli sarà trattata con la terapia del sonno, l'insulinoterapia e con diverse sedute di elettroshock.

1.7 Al Sanatorio Bellevue: un anno e mezzo nella clinica di Ludwig Binswanger

Attraverso la corrispondenza con il fratello John, conservata al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, mi è stato possibile ricostruire la vita della poetessa in Sanatorio, assistita soprattutto dal dottor Heinrich Karl Fierz, specialista in schizofrenia.

Le sue giornate sono costellate soprattutto di letture: legge moltissimo attingendo sia alla biblioteca a disposizione dei pazienti sia chiedendo libri al fratello o agli amici affinché le fossero spediti. Dalle lettere possiamo evincere diversi titoli: *Il Paradiso Perduto* di Milton, Boccaccio, Dante, alcuni poeti francesi e la Bibbia sono solo alcuni dei volumi che la poetessa cita nelle sue lettere al fratello John, e poi ancora *Rhoda Fleming* di George Meredith, *Persuasione* ed *Emma* di Jane Austen, gli scritti di Anna Grigor'evna, moglie di Dostoevskij, *Prima che il gallo canti* di Cesare Pavese, Keats¹⁵³, Petrarca, i *Canti* di Leopardi. Chiede inoltre di ricevere le poesie di Rocco Scotellaro, *La montagna incantata* di Thomas Mann, le poesie di Eliot, scritti di Leibniz e poesie cinesi tradotte. Si tiene in contatto con gli «amici romani» attraverso la corrispondenza.

Nella clinica svizzera Amelia Rosselli continua a scrivere poesie: presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, tra le lettere al fratello John, è conservata la missiva del 1° ottobre 1955¹⁵⁴ in cui sono riportati due brevi componimenti poetici, uno in francese

¹⁴⁹ 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 da S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006, p. 85.

¹⁵⁰ 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", in *California Italian Studies*, n. VIII/1, 2018, pp. 1-23: 10.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ A. ROSSELLI, Lettera a John Rosselli del 1° ottobre 1955, Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia.

¹⁵⁴ Lettera pubblicata in appendice nel volume S. SERMINI, «E se paesani/zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., pp. 213-214.

e uno in inglese¹⁵⁵. In un'altra lettera a John, datata 14 novembre 1955, Amelia scrive nel post-scriptum, di aver allegato «a bad poem write today»¹⁵⁶. La poesia non ci è pervenuta, ma l'annuncio è la conferma di una produzione poetica continuativa portata avanti in Sanatorio: la scrittura e la lettura sono modi di Rosselli di rimanere in contatto con il mondo in modo creativo, formativo e tenacemente costruttivo.

In clinica la poetessa medita anche su «una invenzione che fonda musica e scrittura e renda possibile farlo su una macchina da scrivere»¹⁵⁷, lo scrive a John il 5 luglio del 1954: da questa intuizione prenderà, probabilmente, le mosse il suo futuro saggio *Spazi metrici* pubblicato nel 1964 in allegato alla raccolta *Variazioni belliche*¹⁵⁸.

Durante il lungo ricovero in Svizzera Rosselli continuerà anche a seguire i lavori delle vicende editoriali degli scritti del padre e sarà ancora dalla clinica che scriverà a Mario Tobino, il 7 aprile 1955, chiedendo di avviare una relazione stabile, forse sperando in un matrimonio¹⁵⁹. In *Sanatorio 1954*, prosa redatta come dichiarato nel titolo durante il periodo di ricovero e pubblicata anni dopo nel volume *Primi Scritti*, il tema del matrimonio è centrale, ma anche senza speranza, perché l'amato, «celui que j'aime» si mostra indifferente all'amore della poetessa: «Il est heureux, celui que j'aime, et ne se soucie pas de moi. Il ne m'aime pas, il ne m'aime pas!»¹⁶⁰. La figura maschile amata, anche se sapientemente occultata al lettore, è quella del celebre direttore dell'ospedale di Maggiano che da allora «non si fece mai più rivedere»¹⁶¹.

Il 26 dicembre 1954, mentre la poetessa è ricoverata in clinica, muore la nonna Amelia Pincherle, a cui è molto legata. A causa della salute cagionevole della madre, Amelia ha trascorso moltissimi periodi della sua vita assistita dalla nonna, che è stata per lei un punto di riferimento e un valido sostegno: anche di questa dolorosa perdita, resa ancora più

¹⁵⁵ Si veda in questo lavoro pp. 308-313.

¹⁵⁶ Cfr. Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 novembre 1955 conservata nel Fondo Amelia Rosselli presso Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, collocazione ROS-08-12. Il testo completo è riportato nella sezione di questo lavoro relativo alle lettere inedite.

¹⁵⁷ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXII.

¹⁵⁸ A. ROSSELLI, *Spazi metrici* (1962), in EAD., *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964.

¹⁵⁹ «Debbo legarmi ad un uomo, credo sia chiaro, e cioè non solamente occasionalmente, ma con serietà. Tutto ciò può non toccarti: io ti ho scritto per chiarire le cose, e spero vorrai rispondermi». Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Mario Tobino del 7 aprile 1955. La lettera è conservata nelle carte M. Tobino, Rosselli, Amelia (Marion), Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze; lettera citata in S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016, p. 120.

¹⁶⁰ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

¹⁶¹ «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», A. ROSSELLI, lettera di Amelia Rosselli a G. Zabban senza data, citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in EAD., *L'opera poetica*, p. LXXII.

complessa dal senso di colpa per essersi allontanata dalla madre malata, resterà traccia nella prosa *Sanatorio 1954*.

A fine novembre Amelia viene dimessa dal Sanatorio Bellevue; «John va a prenderla, e nel dicembre 1955 torna a Roma. Il ricovero è durato un anno e mezzo»¹⁶².

1.8 «A Roma non ha più nessuna possibilità di ricominciare una vita»¹⁶³. Dalla clinica romana al ricovero al Netherne Hospital

Tornata a Roma, Amelia riprende le sue ricerche in campo etnomusicologico, assistita da Bernhard. Legge moltissimo: Miller, Prévert, Svevo, Montale, Lautréamont, Donne, Shakespeare. In una lettera a John dell'ottobre 1956 si definisce «a busy bee», un'ape operosa¹⁶⁴, annuncia di star lavorando al *Diario*¹⁶⁵, ad alcuni testi in «Pastiche Elizabethan style»¹⁶⁶ e ad altri in lingua francese¹⁶⁷.

I fantasmi della mente si ripresentano il 25 aprile 1957: la poetessa si barrica in casa preda dell'ansia e di allucinazioni. La cugina Silvia Rosselli ricorda in merito che Amelia aveva espresso la volontà di scrivere un libro che chiarisse le modalità della morte del padre Carlo Rosselli, che a suo avviso era stata falsata dal partito socialista, da cui ora ella stessa si sentiva perseguitata¹⁶⁸. Iniziano, probabilmente, da questo momento le manie di persecuzione che caratterizzeranno la vita della poetessa fino alla fine dei suoi giorni. Viene ricoverata nuovamente nella clinica romana Villa Maria Pia¹⁶⁹ e curata con l'insulinoterapia, ma Bernhard consiglia a John Rosselli, attraverso la cugina Silvia

¹⁶² L. BARILE, *Trasposizioni. I due mestieri di Amelia Rosselli*, cit., p. 1.

¹⁶³ Cfr. la lettera di Silvia Rosselli a John Rosselli del 25 aprile 1957 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXIII.

¹⁶⁴ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXII.

¹⁶⁵ Il riferimento è all'opera A. ROSSELLI, *Diario in tre lingue* (1955-1956), pubblicato nella raccolta EAD., *Primi Scritti*, cit.

¹⁶⁶ Si tratta dei testi che andranno a comporre la raccolta *October Elizabethans* (ottobre 1956) pubblicati in A. ROSSELLI, *Primi Scritti*, cit.

¹⁶⁷ Potrebbe essere *Le Chinois à Rome* o forse, un primo nucleo di *Adolescence. Exercices poétique* (1954-1961) entrambi contenuti nella raccolta *Primi Scritti*.

¹⁶⁸ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXIII.

¹⁶⁹ A testimonianza di questo ricovero esiste una lettera inedita che Amelia scrive al fratello John Rosselli dalla clinica. La poetessa è molto contenta di sapere che Nicky, la moglie del fratello John, è incinta. Scrive: «I jumped about dancing in the park out of cheerfulness». Nella stessa lettera informa inoltre il fratello di essere tornata a scrivere: «I'm writing after an enormous lunch or rather sleeping after a month of rincretinimento» e si mostra fiduciosa nelle cure che le sono somministrate e spera di poter riprendere presto le sue normali attività: «[...] I sleep well, and am confident to be able to take up normal life once again senza altri indugi». Cfr. Lettera inedita di Amelia Rosselli al fratello John del 4 giugno 1957, conservata presso il Fondo Rosselli del Centro Manoscritti di Pavia, collocazione ROS-08-14/15.

Rosselli, sua allieva, di trasferire Amelia in una clinica inglese, perché a suo avviso «a Roma non ha più nessuna possibilità di ricominciare una vita»¹⁷⁰. Il fratello John organizza dunque, insieme al cugino psichiatra Silvio Benaim, il complesso trasferimento di Amelia in Inghilterra.

Martedì 11 giugno 1957, sedata e dopo un'ulteriore seduta di elettroshock, la poetessa viene trasferita con un volo diretto da Roma, prima nel Kent, al Bethlem Royal Hospital, dove lavora Silvio Benaim, e infine al Netherne Hospital¹⁷¹ di Coulsdon nel Surrey, per essere curata da Rudolf Karl Freudenberg, specialista nel trattamento della schizofrenia e pioniere nell'utilizzo dell'insulinoterapia¹⁷².

Il 26 giugno Amelia Rosselli si dimette volontariamente: esce dall'ospedale, resta una sola notte ospite del fratello John¹⁷³ e poi cerca una camera in affitto a Londra, da dove ripartirà per tornare in Italia: in Inghilterra si sente spaesata e ha profonda nostalgia di Roma. Al ritorno concorda di essere assistita settimanalmente da uno psicologo raccomandato da Bernhard, probabilmente il dottor Enzo Lezzi¹⁷⁴ di cui scrive esplicitamente nella prosa *Storia di una malattia*, e tornerà alle consuete attività intellettuali e allo studio del pianoforte.

¹⁷⁰ Cfr. lettera di Silvia Rosselli a John del 25 aprile 1957 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXIII.

¹⁷¹ Fondato nel 1905, il Netherne Hospital è stato fino alla sua chiusura, avvenuta nel 1994, un importante centro per la cura delle malattie mentali. Dal 1946 divenne un centro nazionale per l'arteterapia grazie a Edward Adamson, pioniere dell'arteterapia, che proprio presso il Netherne aveva fondato cinque atelier confidando nell'arte come mezzo utile ai ricoverati per esprimersi e comunicare i propri sentimenti. L'approccio di Adamson era quello di incoraggiare la libera espressione. Durante le sedute in studio i pazienti avevano a disposizione cavalletti, colori e carta identici a quelli di un vero artista. Adamson doveva essere per loro un facilitatore silenzioso, offrendo assistenza tecnica occasionale. Alcuni dei moltissimi dipinti prodotti negli atelier del Netherne sotto la supervisione di Adamson, andato in pensione nel 1981, sono ora custoditi presso la Adamson Collection Trust. Cfr. <https://wellcomecollection.org/works/v2t2gv93> verificato il 28/10/2024.

¹⁷² Il 23 agosto 1957 dal Netherne Hospital Rosselli scrive una lettera all'amico Mario Trevi, riferendogli di essere ricoverata e chiedendogli di scriverle: «Caro Mario, dove sei, come stai? Avrei gran piacere ricevere tue notizie: ti penso con affetto. Io stessa abito per ora in un ospedale Inglese non lontano da Londra [...] E tu? Sii gentile, scrivimi; – mi sento un poco abbandonata». Cfr. M. MANARA, «Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960). Con una lettera di Trevi ad Amelia e due lettere tra Trevi e John Rosselli», in *Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, cit., pp.532-533.

¹⁷³ «Melina, come prevedevo, è rimasta pochissimo tempo da noi, anzi solo una notte: ha trovato una camera a Londra ed è tuttora lì [...]». Lettera di John Rosselli a Silvia Benaim dell'8 settembre 1957, citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXXIV.

¹⁷⁴ Enzo Lezzi, allievo di Bernhard tra i fondatori dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica di cui Bernhard fu il primo presidente. A un anno dalla morte di Bernhard, nel 1966, Lezzi con Vittoria Braccialarghe, Francesco Montanari, Mario Moreno, Mario Trevi, Mirella Vallini, uscirono dall'AIPA e fondarono il Centro Italiano di Psicologia Analitica con sede a Roma in via Savoia, 23, sempre di riferimento junghiano.

1.9 «Sono stata troppo assorbita dalla “malattia” mentale e dalla ricerca in poesia»¹⁷⁵

È sulla musica che si concentrano i suoi interessi: scrive al fratello che sta componendo, studiando la tecnica della chitarra e approfondendo lo studio del pianoforte e che terrà, con altri compositori, alcuni concerti presso il ridotto del Teatro Eliseo di Roma; contemporaneamente sta riordinando i suoi scritti: spedisce infatti *Poesie* 33, il primo nucleo di *Variazioni belliche*, a Einaudi e a Vallecchi, senza ricevere riscontri positivi. «Le cose procedono molto lentamente. Continuo a scrivere e studiare»¹⁷⁶, scrive a John l'11 maggio del 1958. A maggio contatterà anche l'editore Neri Pozza e, tramite un conoscente, riuscirà a far leggere le sue poesie a Montale. L'attività letteraria si intensifica: il 26 maggio del 1958 annuncia in una lettera al fratello il poemetto *La Libellula*, scritto di getto in stato di felice ispirazione: «un libro italiano piuttosto lungo e bizzarro. [...] molto diverso in forma e significato dal primo»¹⁷⁷. Amelia scrive molto e desidera ardentemente pubblicare.

La sua produzione letteraria è molto intensa, ha frequenti sbalzi d'umore e, come le è già accaduto nei periodi di eccessiva attività, viene ricoverata nuovamente. Questa volta presso la clinica romana Villa Santa Rita tra fine giugno e luglio, assistita da alcuni amici del padre¹⁷⁸, una tra tutte l'antifascista Camille Bassanesi¹⁷⁹ che ritrova Amelia nella

¹⁷⁵ Cfr. in questo lavoro p. 119, n. 189.

¹⁷⁶ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John dell'11 maggio 1958 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. LXXV.

¹⁷⁷ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 26 maggio 1958, citata *ibidem*.

¹⁷⁸ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 63.

¹⁷⁹ Camilla Restellini Bassanesi, nata a Milano nel 1910, è stata un'antifascista amica della famiglia Rosselli. Nel 1933 incontrò Giovanni Bassanesi, intellettuale, pacifista e pilota dell'aereo Farman con il quale volò su Milano l'11 luglio 1930 per lanciare sulla città volantini antifascisti, per questo fu condannato all'esilio in Belgio, mentre Camilla era incinta della loro prima figlia, Anna. La coppia si trasferisce a Nizza, dove nasceranno i figli Eleonora e Pietro. Per vivere apriranno insieme uno studio fotografico “La boîte à images” al n. 82 di Boulevard de Cessole. In questo periodo la lotta politica di Camilla si intensifica. Comincia un periodo di peregrinazioni tra Parigi, Aosta, Barcellona dove infuria la lotta partigiana contro il franchismo. Al fianco del compagno diffonde volantini con testi pacifisti fino a quando vengono arrestati, ed è decretato il confino a Ventotene per Giovanni, mentre la condanna di Camilla viene convertita in ammonizione per consentirle di accudire i tre figli piccoli. Per Giovanni inizia un calvario tra il confino di Ventotene e l'internamento in vari ospedali psichiatrici della penisola. Camilla si adopera affinché l'impegno antifascista del compagno Giovanni non sia travisato dalle autorità in instabilità mentale. Giovanni viene, quindi, affidato a Camilla in custodia, ma da questo momento la famiglia sarà sotto osservazione; i fascisti richiedono più volte per Giovanni l'internamento in un campo di lavoro in Germania e fanno pressione anche per Camilla, nonostante fosse diventata madre da pochi mesi di Socrate che era nato il 13 aprile del 1943. Nell'aprile del 1945 Camilla e Giovanni si sposano e incrementano l'attività giornalistica per manifestare il loro impegno sociale verso le ingiustizie, la povertà, la mancanza di libertà.

stessa situazione della giovane figlia Anna. Camille Bassanesi, che si prenderà cura di Amelia dal 1958 in poi, vede nella situazione patologica delle due ragazze, una conseguenza delle tragedie subite a causa della guerra e delle peripezie dei genitori, che avevano, tuttavia, lottato per la libertà¹⁸⁰.

Nel 1958 Amelia Rosselli si iscrive al PCI, nonostante le fosse stato caldamente sconsigliato da Bernhard e, in virtù del suo importante cognome, da Rocco Scotellaro¹⁸¹. Non è interessata alla carriera politica, svolge un impegno di base nella sezione di Trastevere; afferma in un'intervista di essersi iscritta al partito per il «desiderio di un contatto con il proletariato: trovavo insensato l'isolamento salottiero o borghese della letteratura. Sotto sotto scoprii di avere l'ansia di mio padre»¹⁸². La sua attività continuerà in maniera assidua fino al 1970, quando inizierà a sentirsi debilitata e minata nel fisico e nella mente, oltre che costantemente perseguitata.

Il 1959 si aprirà con un nuovo ricovero in clinica nel mese di gennaio¹⁸³. Nello stesso anno la poetessa riesce a ottenere il permesso di soggiorno permanente, ma non la cittadinanza italiana, che ha chiesto per esercitare il diritto di voto: dalla corrispondenza emerge dall'estate del 1958 in poi una costante ricerca della cittadinanza, anche per il timore, infondato, di essere espulsa dall'Italia.

Durante i costanti studi e la sua ricerca in campo musicale e poetico, entra in contatto con il compositore Luciano Berio, fondatore nel 1955 dello studio di Fonologia della Rai, a Milano; in estate, dal 25 agosto al 5 settembre, sarà a Darmstadt per seguire l'Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Da questa esperienza inizia la sua

Due vicine di casa, il 19 marzo 1947, sporgono denuncia nei confronti dei coniugi per maltrattamenti ai figli. A seguito della condanna del tribunale i due coniugi vengono internati in manicomio: Giovanni nell'ospedale psichiatrico giudiziario di Montelupo Fiorentino e Camilla in quello di Aversa, mentre i figli saranno affidati a enti assistenziali. Giovanni morirà il 19 dicembre 1947 in manicomio. Nell'ottobre del 1948, muore anche il piccolo Socrate dopo una lunga malattia. Sarà Marion Cave, la madre di Amelia Rosselli, ad adoperarsi per far ottenere a Camilla la grazia. Nel 1949 Camilla ritorna ad Aosta dove riporta a casa i suoi figli e comincia a lavorare come dattilografa presso la Regione della Valle d'Aosta. Camilla morirà nel 1993 a Roma, città in cui si era trasferita nel 1952 con i suoi figli. Cfr. C. CARRINO, *Camille Restellini Bassanesi* consultabile al link <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/camilla-restellini-bassanesi/> verificato in data 21/10/2024.

¹⁸⁰ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 63.

¹⁸¹ Cfr. *supra*, pp. 107-108.

¹⁸² DI STEFANO, *Tradurre se stessi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 139.

¹⁸³ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 63.

collaborazione con John Cage¹⁸⁴, di cui ha seguito alcune lezioni: sarà infatti al suo fianco in un concerto al Teatro Sistina di Roma. Nell'autunno del 1959, con il pianista David Tudor¹⁸⁵, tiene una serie di concerti al Teatro Eliseo di Roma. Alla fine dell'anno propone alla casa editrice Lerici, di cui il cugino Aldo Rosselli è fondatore, un'antologia di scritti sulla musica contemporanea, la stessa proposta sarà inviata anche a Einaudi il 27 novembre 1958, ma nessuno dei progetti editoriali andrà in porto.

Nel suo saggio *Amelia Rosselli tra storia e poesia*, Silvia de March registra un nuovo ricovero della poetessa a dicembre del 1959¹⁸⁶, probabilmente presso un ospedale pubblico, come si evince dalla corrispondenza. Del ricovero fa cenno la poetessa stessa a David Tudor in una lettera del 5 marzo del 1960, in cui scrive di aver passato «tre mesi “in ospedale”»¹⁸⁷ in cui le virgolette apicali si esprimono nell'eloquenza del non detto.

L'amica di famiglia Camille Bassanesi, preoccupata del ricovero scrive a John Rosselli sottolineando che era necessario mobilitarsi affinché:

tra tutti si riesca a salvaguardare fino all'ultimo i diritti fondamentali del cittadino anche nel caso difficile di Amelia; dal momento che ci siamo battuti per quelli ideali, non vedo perché anche in un caso nel quale la parola è al medico, non si possa cercare la soluzione che pregiudichi il meno possibile gli interessi della Amelia e di voi fratelli.¹⁸⁸

Una volta dimessa Amelia scriverà al fratello una lettera in cui parla di sé contrapponendo una buona salute del corpo a una profonda prostrazione psichica che le impedisce anche di lavorare. Ne riportiamo un significativo stralcio inedito: «Very bored and weary morally, with almost no wish to work, and feeling as if this back of ambition were

¹⁸⁴ Compositore e teorico statunitense tra i più importanti del Novecento, John Cage influenzò sicuramente l'opera di Amelia Rosselli: appassionato studioso delle culture orientali, John Cage dal 1950 inizia a utilizzare il libro dell'I Ching per comporre musica senza l'intervento della volontà. La prima opera che Cage comporrà secondo questa tecnica sarà *Music of Changes*, per piano solo, del 1951.

¹⁸⁵ David Tudor (1926-1976) è stato un pianista e compositore di musica sperimentale statunitense, tra i primi esecutori delle opere di John Cage, con il quale collaborò negli anni Cinquanta. Amelia Rosselli entra in contatto con lui e con Cage durante i corsi seguiti a Darmstadt.

¹⁸⁶ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 63.

¹⁸⁷ Cfr. A. ROSSELLI, *Due parole per chiederti notizie. Lettere inedite a David Tudor*, a cura di R. Gigliucci, introduzione di E. Tandello, San Marco dei Giustiniani, Genova 2015, p. 27.

¹⁸⁸ Lettera di Camilla Bassanesi a John Rosselli del 4 gennaio 1960, citata in S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 63.

definitive. Result a lot of wasted time and sense of emptiness quite unbearable at time. Can't think of any manner of pulling out of it for the moment»¹⁸⁹.

È un periodo molto complicato per la poetessa; spesso sente la depressione frenare la sua scrittura, l'unico che sembra apprezzare le sue poesie è Bobi Bazlen, attraverso cui conoscerà i pittori Giacinta Del Gallo e Maurizio De Rosa, con i quali trascorrerà alcuni soggiorni in Versilia, Palinuro, Sperlonga. Giacinta del Gallo, in particolare, le sarà vicina fino agli ultimi giorni della sua vita.

A metà anno andrà a Londra per un mese ospite del fratello Andrea; spera di tornare durante l'estate a seguire i corsi di musica a Darmstadt: vi si iscriverà, ma non riuscirà a partire, poiché subirà un nuovo ricovero in clinica¹⁹⁰.

A John scriverà il 27 agosto 1960 un resoconto del suo bilancio esistenziale che definirà «deprimente»:

per la prima volta nella mia vita ho ciò che si chiama una chiara visione della mia situazione, ed è piuttosto deprimente. Avevi ragione quando mi dicesti una volta: che cosa farai quando raggiungerai i trent'anni, se la musica non andasse bene. [...] Ho fatto qualche sforzo, poi sono stata troppo assorbita dalla "malattia" mentale e dalla ricerca in poesia. [...] Non pensavo che avrei raggiunto i trent'anni; avevo pensato di dover salvare la mia esistenza a diciott'anni, sperando per il meglio anno per anno; la musica in un certo senso l'ha salvata, e anche la poesia: eppure mi sono fermata. [...] ora trovare bellezza mi sembra superfluo; c'è voluto dodici anni per capire questo. Che diavolo è andato storto? Forse sono davvero schizofrenica (non riesco a scriverlo correttamente): sembra che queste persone non abbiano il senso della realtà. Ora ce l'ho ed esso mi affonda.¹⁹¹

In questa lettera, oltre alla disperazione, emerge il valore salvifico che hanno la poesia e la musica per la poetessa ben oltre la carriera e il successo in uno dei due campi: è come se riuscire a emergere faccia parte della vita razionale di fatto ostacolata dalla malattia che ha assorbito i suoi sforzi, ma la poesia e la musica le hanno concesso comunque, e insperatamente, di andare avanti e di vivere raggiungendo l'età adulta. Una riflessione ulteriore va rivolta all'uso dell'espressione «"malattia" mentale» in cui il termine "malattia" è espresso tra apici, come la sua non fosse *in toto* una patologia, o come se ella

¹⁸⁹ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 26 aprile 1960, manoscritto con penna tipo biro nera su foglio bianco, conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, collocazione ROS-08-19.

¹⁹⁰ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXVII.

¹⁹¹ Lettera di Amelia a John Rosselli del 27 agosto 1960 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXVIII.

rifiutasse il proprio stato. Anche il finale sembra andare in questa direzione: la poetessa si distacca dalle «persone schizofreniche», afferma che queste persone (tra le quali ella non si include) non hanno «senso della realtà», ma lei ora l'ha raggiunto, quindi non si ritiene schizofrenica, o comunque non lo è al modo delle altre persone, ma il non partecipare dello stato patologico le riporta alla mente il suo stato di insoddisfazione, che quindi «l'affonda».

1.10 «A ventinove anni mi dedicai esclusivamente alla letteratura»¹⁹²

Il 1961 è l'anno in cui Amelia Rosselli cerca sempre più intensamente la pubblicazione delle sue opere: ha già pronti i dattiloscritti delle opere poetiche in italiano *La Libellula*, *Variazioni belliche* e, in lingua inglese un primo nucleo di *Sleep* e *October Elizabethans* e alcune prose che confluiranno poi in *Primi Scritti*, ma che al momento non sembrano essere destinate alla pubblicazione. Riceve rifiuti anche dagli editori Feltrinelli e Mondadori, quest'ultimo sarebbe disposto a pubblicare la raccolta *Variazioni belliche*, ma con un concorso finanziario che Rosselli rifiuta di elargire¹⁹³.

Un nuovo ricovero in clinica si renderà necessario tra l'aprile e il maggio del 1961¹⁹⁴, mentre dal 29 agosto al 10 settembre la poetessa sarà per l'ultima volta a Darmstadt, ma senza l'antico entusiasmo. Continua a ricevere maggiori riscontri nell'attività musicale che con la scrittura: nel 1962 organizza concerti rock per il PCI, collabora alla messa in scena, al Teatro Laboratorio, del *Pinocchio* di Carmelo Bene, continua le sue ricerche musicali grazie anche alla RAI che le concede l'accesso agli studi di Torino.

La svolta per la pubblicazione delle sue opere letterarie è l'incontro con Pier Paolo Pasolini: nel 1962 Amelia Rosselli vede il film *Accattone*¹⁹⁵ e ne rimane folgorata. Ammira soprattutto l'accostamento delle musiche di Bach alle immagini; dirà: «mi conquistò per la straordinaria capacità di sincronizzare le immagini del film con la musica di Bach»¹⁹⁶.

¹⁹² Cfr. in questo lavoro p. 124, n. 209.

¹⁹³ Cfr. G. SPAGNOLETTI, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 83.

¹⁹⁴ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 63.

¹⁹⁵ Il primo film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, prodotto da Alfredo Bini, uscito nel 1961.

¹⁹⁶ E. PECORA, *Scienza e istinto*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 18.

Rosselli incontra Pasolini a casa del cugino Alberto Moravia ed emozionata e tremante lo avvicinerà per fargli leggere i suoi scritti. Pasolini ne è entusiasta. Nel giro di poco sembra sbloccarsi quella resistenza dell'editoria che le aveva rifiutato dieci anni di lavori: Vittorini le chiederà poesie per la rivista *Il menabò*, Pasolini curerà la *Notizia su Amelia Rosselli*¹⁹⁷ a corredo di tali poesie e sosterrà la pubblicazione della raccolta *Variazioni belliche* per Garzanti. Pasolini le chiede anche di scrivere un saggio che espliciti la sua particolare visione della metrica: nascerà così il saggio *Spazi Metrici*, testo fondamentale per la comprensione del metodo di lavoro della poesia rosselliana, che sarà pubblicato in appendice alla raccolta. Vittorini è inizialmente molto perplesso dall'uso particolare della lingua poetica di Rosselli e, su suo consiglio, la poetessa redigerà il *Glossario Esplicativo* per *Poesie* 33 e il *Glossarietto esplicativo per Variazioni* 123, che rimarranno a lungo inediti per volontà dell'autrice. Nel frattempo continua la sua attività musicale collaborando con Sylvano Bussotti¹⁹⁸ e con Carmelo Bene nello *Spettacolo-concerto Majakovskij* in cui improvvisa l'accompagnamento musicale delle poesie di Esenin e Majakovskij lette dall'attore salentino.

Dal 24 settembre al 2 novembre 1962 è nuovamente ricoverata presso la clinica romana Villa Santa Rita¹⁹⁹ e sottoposta a sedute di elettroshock che la porteranno a una preoccupante perdita della memoria di cui scriverà a Pasolini²⁰⁰.

Ancora prima di pubblicare le sue poesie in volume, Amelia è già al centro della discussione che oppone Pier Paolo Pasolini alla nascente neoavanguardia. Rosselli parteciperà, infatti, alla prima riunione a Palermo costitutiva del Gruppo 63, ma ne prenderà presto le distanze. In merito all'uscita, nel settembre 1963, sul fascicolo 6 de *Il menabò* delle *Ventiquattro poesie*²⁰¹ la poetessa non nasconde la sua perplessità circa lo

¹⁹⁷ P. P. PASOLINI, "Nota su Amelia Rosselli", in *Il Menabò di letteratura*, (1963), 6, pp. 66-69, poi in A. ROSSELLI, *La Libellula*, con uno scritto di Pasolini, SE, Milano 1996, pp. 101-105.

¹⁹⁸ Fu Sylvano Bussotti, compositore fiorentino e allievo di Luigi Dallapiccola, a presentare ad Amelia Rosselli Carmelo Bene nel 1961.

¹⁹⁹ Amelia Rosselli ne scrive a Pier Paolo Pasolini nella lettera del 29 ottobre 1962 inviata dalla clinica romana Villa Santa Rita, sita in via Cilento 5, attribuendo il motivo del ricovero a una meningite: «Caro Pier Paolo, ti scrivo da una clinica dove sono rimasta dal 24 settembre sino ad oggi, per una meningite, dalla quale per fortuna sono guarita bene, malgrado i 40 di febbre e la pressione a 60 in principio. Tornerò a casa il 2 novembre». A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, p. 41.

²⁰⁰ «Per fortuna sono stata curata bene e ora non posso lamentare inceppi o accidenti salvo soprattutto l'aver perso del tutto memoria d'ogni mio atto o incontro degli ultimi tre mesi il che rende imbarazzante ogni mio tentativo di riprendere i fini del mio lavoro. Molte persone non le riconosco per nome, e molti eventi, quasi tutti da Giugno [sic] in poi, sono scomparsi dalla mia memoria anche se mi sforzo di ricordarli». Cfr. *ibidem*.

²⁰¹ A. ROSSELLI, "Ventiquattro poesie", in *Il Menabò di letteratura*, (1963), 6, pp. 42-66.

scritto pasoliniano che le accompagna. Pasolini ha infatti fondato il suo intervento sul *lapsus*. La poetessa lo ritiene un termine fuorviante rispetto soprattutto al grande lavoro razionale da lei svolto sulla metrica chiusa:

voglio dire che la fusione di cosiddetto “lapsus” di cui parla, nel suo saggio prefazione/post prefazione, Pasolini, è un termine fuorviante: lui parla come se mi uscisse per sbaglio, per lapsus mnemonico, una parola composta perché son trilingue.²⁰²

Dopo alterne vicende, poiché Rosselli continua a trattare con diverse case editrici, proponendo più lavori per volta, l'accordo per la stampa della raccolta viene firmato con l'editore Garzanti. Nel numero di giugno de *Il verri* esce la versione iniziale de *La Libellula*, sottolineando che è un'opera *in fieri*, infatti il testo contiene un'estensione doppia: ben 101 versi invece dei 52 finali, della lassa «Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore»²⁰³.

Dal 3 all'8 ottobre 1963 Rosselli partecipa alla prima riunione del Gruppo 63, in cui l'ha introdotta Giordano Falzoni, amico della cugina Silvia Rosselli. Nel resoconto che ne farà si collocherà tra “gli isolati”, ovvero i membri non organici della neoavanguardia, benché avesse partecipato al dibattito leggendo le sue poesie e ammise di essere stata colpita molto favorevolmente da Antonio Porta: «L'unico poeta a cui mi sentii vicina, e che mi influenzò, fu Antonio Porta. I suoi libri mi piacevano, m'incuriosiva la sua astrazione elegante»²⁰⁴. Il giudizio conclusivo fu piuttosto negativo: Rosselli sosteneva che le proposte e le letture del Gruppo 63 fossero provinciali e anacronistiche rispetto alle sue, precisando che Pound e Joyce erano per lei letture di molti anni prima²⁰⁵, quindi non vi trovava novità né innovazione, eppure partecipò con interesse anche alle riunioni successive in cui, affermò, di aver appreso «a leggere in pubblico e a discutere di romanzi altrui»²⁰⁶.

Nell'autunno del 1963 Rosselli parteciperà a due sole repliche dello spettacolo su testi di Majakovskij interpretato da Carmelo Bene, poi seguirà un nuovo ricovero.

²⁰² G. GALENO, O. CONVERSO, *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 199.

²⁰³ A. ROSSELLI, “La Libellula (frammento)”, in *Il verri*, n. s., (1963), 8, pp. 93-95.

²⁰⁴ G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 87.

²⁰⁵ Cfr. R. MINORE, *Il dolore in una stanza*, ivi, p. 63.

²⁰⁶ I. VICENTINI, *L'immagine del mondo fuori luogo*, ivi, p. 249.

Il 1964 si apre con un articolo a lei dedicato su *Paese Sera* dal giornalista Adolfo Chiesa, in cui è riportata una sua dichiarazione in cui ammette di «considerarsi una fallita»²⁰⁷: Amelia ne è sconcertata, lo scrive in una lettera a John.

In attesa dell'uscita di *Variazioni belliche*, Rosselli rivede le sue precedenti poesie: seleziona, sfofisce il numero di testi, distrugge, come sarà sempre sua abitudine, tutti i testi che non la soddisfano: nella lettera al fratello John del 5 giugno annuncia di aver «tenuto circa settanta poesie dell'anno scorso». Si apre dunque una nuova fase creativa che prenderà corpo con l'uscita in aprile sulla rivista «Leader» di otto poesie di *Serie Ospedaliera*. A novembre lavora alla revisione de *La Libellula*, tagliando molti versi e sperando in una nuova pubblicazione con Garzanti. Rivede in questo periodo anche *Sleep* e *October Elizabethans*, mentre legge Pasolini e si interessa di filosofia.

Le condizioni economiche di Amelia sono di assoluta ristrettezza e per cercare di far fronte alle spese affitta una camera della sua casa. Con l'elezione di Saragat a Presidente della Repubblica nel 1965, riesce a ricevere un sussidio dal governo per la sua opera letteraria, e su proposta del fratello John e di alcuni parlamentari vicini alla famiglia, viene avviato un disegno di legge per darle una pensione.

L'estate del 1965 è segnata da ulteriori lutti: muoiono a giugno Ernst Bernhard e ad agosto Bobi Bazlen. Dopo la morte di Bernhard, Rosselli si rivolge a Emilio Servadio²⁰⁸, decano della psicoanalisi italiana, e inizia una terapia d'appoggio con il suo collaboratore e allievo Piero Bellanova²⁰⁹. Si paga le sedute, una volta ogni due settimane, impartendo

²⁰⁷ A. CHIESA, *La misteriosa interprete*, ivi, p. 4.

²⁰⁸ 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, Servadio collaborò al suo progetto di incrementare e divulgare la psicoanalisi e la 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.

²⁰⁹ Piero Bellanova (1917-1987) è considerato, con Emilio Servadio e Cesare Musatti, uno dei padri della psicanalisi. Accanto alla professione medica, e all'amore per la scrittura e le arti, coltivò l'interesse per la psicologia. L'amicizia con lo psicologo Fabio Metelli, considerato uno dei principali studiosi italiani di psicologia della Gestalt, lo avvicinò alla Psicoanalisi; dietro suo consiglio inizierà la sua formazione nella Società Psicoanalitica Italiana e, nel 1956, terminato il training psicoanalitico con Emilio Servadio, entrò a far parte della SPI, di cui fu segretario e poi, fino alla morte, avvenuta il 19 maggio del 1987, vicepresidente. Collaborò a lungo con Emilio Servadio e Nicola Perrotti.

lezioni di inglese. Cercherà un consulto anche da Beniamino Guidetti²¹⁰, uno dei maggiori esperti italiani di neurochirurgia.

Alla ricerca di un'occupazione stabile, Amelia Rosselli si rivolge a Fabio Mauri, nipote di Valentino Bompiani responsabile della sede romana della casa editrice omonima; vi collaborerà come consulente fino al 1967, ma, come avvenuto anche per l'esperienza con Olivetti e le Edizioni di Comunità, il lavoro le risulta faticoso perché le impedisce di occuparsi di altro.

Gli anni Sessanta segnano anche la scelta progressiva tra musica e poesia per Amelia Rosselli, poiché portare avanti entrambe in modo serio le è impossibile: «Non si può fare musica e poesia. O l'una o l'altra. Entrambe sono discipline severe»²¹¹. La scelta di dedicarsi alla letteratura è una sorta di consacrazione: conclude le sue ricerche musicologiche e inizia a vendere anche tutti i suoi strumenti musicali: «Mi resi conto però di non poter seguire con serietà più di un'arte, e a ventinove anni mi dedicai esclusivamente alla letteratura. Adesso non ho più neanche uno strumento»²¹² disse a Sandra Petrignani nel 1978.

L'ultimo nucleo poetico di *Serie Ospedaliera*, nuovo libro che si va definendo, è scritto in Abruzzo, a Capracotta, dove si trova in vacanza. Continua a lavorare anche a *Sleep* per il quale cerca, anche con l'aiuto del fratello, un editore inglese. Tra fine novembre e inizio dicembre anche la raccolta *Serie Ospedaliera* è chiusa e la invia a Pasolini e poi a Garzanti. Nel 1966 muore Vittorini, il primo a pubblicare le sue poesie su *Il menabò*.

Grazie a Dacia Maraini, compagna di Alberto Moravia, inizia a frequentare i salotti, i teatri e le feste mondane romane.

Fu Aldo Braibanti²¹³ a presentarle il poeta Dario Bellezza che stava cercando una soluzione abitativa. Amelia Rosselli gli propone in affitto una stanza della sua casa. La

²¹⁰ Beniamino Guidetti (1818-1989) si orientò dopo la laurea in medicina a Napoli, verso gli studi di neurochirurgia: frequentò per un triennio la clinica neurochirurgica del Karolinska Institutet di Stoccolma diretta dal celebre H. Olivecrona a cui seguì, nel 1950, un soggiorno di ulteriori studi negli Stati Uniti. Rientrato in Italia nel 1951, frequentò la clinica neurologica dell'Università di Bologna e, conseguita la libera docenza in clinica delle malattie nervose e mentali nel 1954, si trasferì a Roma nell'anno accademico 1955-56. Assistente volontario presso la clinica delle malattie nervose e mentali dell'ateneo romano, percorse tutta la sua carriera universitaria fino a diventare professore ordinario di neurochirurgia.

²¹¹ A. CAMBRIA, *Un armadio tutto per sé*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 61.

²¹² S. PETRIGNANI, *Perduta in un bosco*, ivi, p. 23.

²¹³ Amelia Rosselli conosce Aldo Braibanti, scrittore, sceneggiatore, drammaturgo, poeta, mirmecologo e partigiano, probabilmente grazie a Carmelo Bene a cui lo legava una profonda stima e amicizia. Amelia fu

convivenza tra i due poeti si mostrerà presto tormentata, consumandosi tra gelosie e accuse di furti di libri e consumo di droghe. Della tormentata convivenza resta traccia nella terza sezione della raccolta poetica *Invettive e licenze*²¹⁴ di Bellezza, dedicata proprio ad Amelia Rosselli, in cui si possono leggere diverse poesie che descrivono esplicitamente il loro rapporto contrastato. Grazie a Dario Bellezza, Amelia approda alla libreria romana Ferro di Cavallo, luogo di ritrovo di diversi autori romani e nucleo dell'associazione Beat '72; qui conosce tra gli altri Renzo Paris, Bianca Maria Frabotta, Giorgio Manacorda, Gregorio Scalise, coordinati da Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli e Giulio Ferroni.

Nei primi mesi dell'anno Amelia studia varie discipline, tra cui matematica e disegno e, per distrarsi, torna all'antica passione dell'equitazione. È in questo periodo che fra le sue molte letture scopre il poeta calabrese Lorenzo Calogero, di cui l'editore Lerici ha pubblicato nel 1966 il secondo volume delle *Opere Poetiche*²¹⁵. Amelia Rosselli lo amerà molto e ne studierà e promuoverà a lungo le opere²¹⁶. Oltre all'ammirazione per la poetica originale, ella sente una sorta di identificazione con il poeta, forse anche per la condivisa condizione di «ammalato di nervi» come lo definisce la poetessa in un suo articolo del 1983²¹⁷. Calogero, infatti, dal 1959 subì diversi ricoveri presso una clinica per malattie

tra gli intellettuali che lo difesero apertamente quando nel 1968 fu condannato per il plagio dell'amico Giovanni Sanfratello, nell'ambito del triste processo comunemente conosciuto come "Il Caso Braibanti" nel 1968. La cassazione confermò una pena di due anni di carcere. A Braibanti è infatti dedicata l'omonima poesia contenuta in *Serie Ospedaliera* in cui Rosselli denuncia la crudeltà della costrizione: della cella carceraria, in corrispondenza con la propria esperienza in manicomio, mai altrove esplicitata, cfr. A. ROSSELLI, *a Braibanti*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 248-49.

²¹⁴ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, Garzanti, Milano 1971.

²¹⁵ L. CALOGERO, *Opere poetiche 2*, a cura di R. Lerici e G. Tedeschi, Lerici, Milano 1966.

²¹⁶ Tra le numerose opere inedite che Lorenzo Calogero aveva lasciato, vi era la raccolta, pronta per la stampa, *Avaro nel tuo pensiero*, pubblicata solo nel 2014 (cfr. L. CALOGERO, *Avaro nel tuo pensiero*, a cura di M. Sechi e C. Verbaro, Donzelli, Roma 2014). Amelia Rosselli si adoperò molto per la pubblicazione dell'opera proponendo anche una prima serie di tredici poesie sulla rivista «Tabula» n. 3-4, del marzo 1980. La raccolta doveva essere pubblicata per Lerici editori con curatela di Amelia Rosselli nel 1979, ma diverse vicende editoriali ne impedirono l'uscita. Il saggio introduttivo alla raccolta, comparso nel 1983 su «*La Provincia di Catanzaro*» (cfr. *supra*) e in una versione leggermente modificata, su «*I Quaderni del Battello Ebbro*» nel 1989, si trova ora pubblicato nella raccolta di saggi di A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 109-23. A testimonianza del lavoro svolto da Rosselli per la pubblicazione dell'opera, sono consultabili presso il Fondo Amelia Rosselli conservato presso il Centro manoscritti dell'Università di Pavia, tre dattiloscritti del saggio introduttivo, ciascuno recante annotazioni manoscritte autografe e numerosi brani e varianti che non compaiono nell'articolo oggi disponibile. Questi sono accompagnati da appunti manoscritti, fotocopie de «*La Provincia di Catanzaro*», fotocopie di poesie di Lorenzo Calogero, con poche annotazioni manoscritte. Testimoniano di un lungo processo critico e riflessivo che occupò Amelia Rosselli nell'arco di quasi dieci anni, ma non vide il compimento del progetto editoriale.

²¹⁷ A. ROSSELLI, *Un'opera inedita di Lorenzo Calogero e la sua corrispondenza letteraria*, in *La Provincia di Catanzaro*, 1983, p. 67 consultabile anche al link <https://www.lorenzocalogero.it/epistolario/> verificato il 28/03/2023.

nervose presso Catanzaro, la «Villa Nuccia» dove furono scritte, dal 1959 al 1961, le sue poesie, poi raccolte da Roberto Lerici nel 1962 e pubblicate postume sotto il titolo de *I quaderni di Villa Nuccia*²¹⁸.

A febbraio del 1966 esce sulla rivista *Nuovi Argomenti*²¹⁹ la versione definitiva de *La Libellula*, conforme a quella che sarà poi stampata in volume. L'opera viene accolta bene, tanto che la poetessa ne è quasi stupita, poiché lo ritiene un testo ormai obsoleto.

Cerca di proporre a Pasolini il suo saggio *La serie degli armonici*, anche se gli schemi riportati e la specificità del tema, alimentano perplessità; perplessità condivisa anche da Moravia che sceglierà di non pubblicarlo in *Nuovi Argomenti*. Il saggio resterà pertanto inedito fino al 1987. Intanto Amelia cerca un editore per *Serie Ospedaliera*.

Già alla fine del 1965 aveva ricevuto offerte da Mondadori e Feltrinelli meno convenienti rispetto a Garzanti che aveva come intermediario, ancora una volta, Pasolini. Amelia propone a Garzanti di stampare l'opera secondo una precisa impostazione grafica che l'editore inizialmente sembra convinto ad accettare.

Dopo la stesura di *Serie Ospedaliera* la sua scrittura si fa irrefrenabile: «Scrivo e scrivo [...] con una sorta di brillante facilità, e poesie che ammaliano chiunque»²²⁰. I momenti di esaltazione per Amelia si alternano, però, a momenti in cui distrugge tutto quanto scrive: il 17 giugno 1966 scrive al fratello John «ho buttato via qualcosa come 150 pagine di cattiva poesia scritta negli ultimi tre mesi»²²¹.

Dal 10 al 12 giugno partecipa al quarto incontro del Gruppo 63 che si tiene a La Spezia; ne torna molto delusa affermando che l'avanguardia proposta è «orribile e commerciale»²²². Durante l'incontro, però, otterrà molti consensi e ritroverà Renato Guttuso con il quale intrattiene, già da qualche tempo, una relazione sentimentale molto tormentata. Dacia Maraini racconta di come il pittore tentasse di evitarla, ma che lei vivesse la relazione in un modo che coinvolgeva, bastevolmente, lei sola: «Era un

²¹⁸ L. CALOGERO, *Opere poetiche ...Come in dittici. Quaderni di Villa Nuccia*, a cura di R. Lerici e G. Tedeschi, Vol. 1, Lerici, Milano 1962.

²¹⁹ A. ROSSELLI, «La Libellula (1958)», in *Nuovi Argomenti*, n. s., (1966), pp. 146-165.

²²⁰ Amelia Rosselli al fratello John 5 giugno 1966, lettera citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. XCVIII.

²²¹ Lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 17 giugno 1966, ivi, p. XCVIII.

²²² Lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 19 giugno 1966, ivi, p. XCIX.

sentimento violento e appassionato che si viveva da sola, a prescindere dalla risposta di lui»²²³.

1.11 Storia di una malattia

All'inizio dell'estate del 1966 la sua nevrosi si aggrava: vorrebbero conferirle una sorta di pensione di guerra, per alleviare la sua condizione di indigenza, ma lei non l'accetta poiché è motivata dall'inabilità, cosa che reputa non vera. In una lettera del 28 giugno 1966 al fratello John scrive: «ciò che considero una base falsa (la mia inabilità a lavorare perché sono stata messa sotto tutoraggio, ovvero Manicomio un paio di volte per ragioni non molto chiare)»²²⁴. Rosselli qui utilizza apertamente la parola «Manicomio», scrivendola con l'iniziale maiuscola. Il manicomio è, soprattutto in quegli anni, qualcosa di estremamente diverso dalle cliniche per malattie nervose presso cui la poetessa era stata, spesso volontariamente, ricoverata: il termine «Manicomio» riporta immediatamente all'istituzione totale, alla coercizione, alla dramma di una costrizione, mentre la clinica è intesa comunemente come un luogo in cui poter curare momentaneamente e volontariamente, i propri disturbi²²⁵. Dai toni aspri della lettera si avverte come l'esperienza dell'internamento sia stata vissuta come qualcosa di dispregiativo, ma viene contemporaneamente minimizzata, poiché la poetessa afferma di aver vissuto tale situazione una o due volte e in entrambi i casi in «situazioni non chiare». La parola «Manicomio» non è qui da considerarsi una sineddoche che procede all'ampliamento del termine «clinica», ma appare usato in modo consapevole e pensato, come avviene sempre nell'espressione di Rosselli sia privata che letteraria.

La sua nevrosi viene ulteriormente acuita dall'imminente uscita per Einaudi delle lettere di Carlo e Nello Rosselli a Gaetano Salvemini, che ella ha seguito da vicino, come tutta

²²³ Cfr. *ibidem*.

²²⁴ Lettera di Amelia a John Rosselli del 28 giugno 1967 citata *ibidem*.

²²⁵ Maria Luisa Marsigli nel suo libro *La marchesa e i demoni. Diario da un manicomio* afferma: «Ci sono due psichiatrie, quella dei ricchi e quella dei poveri; molte volte i ricchi riescono ad andarsene anche se le loro condizioni mentali sono precarie mentre per i poveri non vi è più alcuna speranza: staranno per sempre a vegetare nei pascoli della follia». Cfr. M. L. Marsigli, *La marchesa e i demoni. Diario da un manicomio*, prefazione di F. Basaglia, Feltrinelli, Milano 1973, p. 124.

La clinica, quindi, viene vista come un luogo di cura fruito volontariamente e per un tempo definito, a differenza del manicomio che è luogo per eccellenza di contenzione, in cui il ricovero è coatto e per un tempo indeterminato. Sempre di clinica, ad esempio, e mai di ospedale psichiatrico o manicomio, scriverà Ottiero Ottieri nelle sue opere da lui definite «d'interesse psicopatologico» come *Il campo di concentrazione* (1972) o *Contessa* (1975) frutto di esperienze personali, ma sempre in costose cliniche private, spesso all'estero, regno della psichiatria degli anni Settanta che ormai si muoveva ampiamente nello spazio della psicanalisi.

la sistemazione delle opere paterne, e degli interventi di Carlo Rosselli riuniti in *Oggi in Spagna domani in Italia*²²⁶ a cura di Aldo Garosci. Amelia è fortemente preoccupata che gli scritti possano essere recepiti in maniera errata, parziale o distorta, nocendo alla figura paterna. «Spero che politicamente la sua figura non pervenga a “subire stortura”»²²⁷ scrive concitatamente al fratello. Dopo un duro scontro con Parri, Garosci e il fratello John, viene ricoverata nuovamente in clinica. Dimessa, ad agosto, si reca in vacanza a Sperlonga con l'amica Giacinta Del Gallo e il marito. A Sperlonga torna a scrivere versi: annuncia al fratello di aver scritto cinquanta poesie brevi che probabilmente costituiranno il nucleo di *Documento*, che uscirà nel 1976. Scrive molto e torna a concentrarsi anche su *Sleep*, si stupisce che la sua produzione sia virata dalla lingua italiana, nuovamente all'inglese.

La sua situazione economica si fa sempre più grave: i rapporti con Fabio Mauri sono ormai deteriorati e lei si propone, senza esito, come consulente a Einaudi e alla casa editrice Liocorno²²⁸ come traduttrice. Infine tenta la strada della stampa quotidiana: esordisce sull' *Avanti!* coinvolta da Walter Pedullà che la inserisce in una rubrica in cui ogni domenica uno scrittore presentava un autore influente del Novecento. Esce così, il 4 dicembre 1966, il saggio dedicato a Pasternak *La fatica di essere autentico*²²⁹.

La collaborazione non è ben vista dagli ex rappresentanti di Giustizia e Libertà, soprattutto da Emilio Lussu, poiché l' *Avanti!* era considerato un giornale di destra²³⁰, ma lei non sembra dare peso alle polemiche.

Nell'aprile del 1967, diciannove poesie di *Documento* vengono anticipate su *Nuovi Argomenti*. Nel frattempo rompe con Garzanti, con cui avrebbe dovuto pubblicare *Serie Ospedaliera*, e cerca di pubblicare con Feltrinelli. Come già avvenuto in passato, Rosselli tratta contemporaneamente con più case editrici, contatta quindi anche Einaudi e l'editore

²²⁶ C. ROSSELLI, *Oggi in Spagna domani in Italia*. Con la prefazione di G. Salvemini alla prima edizione, introduzione di A. Garosci, Einaudi, Torino 1967.

²²⁷ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 25 giugno 1966, citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. XCIX.

²²⁸ Il Liocorno era una casa editrice romana con sede in Largo Fontanella Borghese, 84 che ebbe l'idea di far tradurre i libri stranieri, gialli soprattutto, da scrittori italiani. Negli anni a cui ci riferiamo, tra il 1965 e il 1966, lanciò e mantenne in vita la collana *I Polizieschi*, per la quale uscirono 19 numeri. Tra i traduttori vi era anche Elio Pagliarani. Per questo, probabilmente Rosselli si propose speranzosa all'editore Il Liocorno.

²²⁹ W. PEDULLÀ (a cura di) “Dieci pagine di Pasternak scelte da Rosselli”, in *Avanti*, 4 dicembre 1966 comprende A. ROSSELLI, *La fatica di essere autentico*, ora in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., pp. 129-130.

²³⁰ Cfr. S. SERMINI, “With a slip of the pen you». Amelia Rosselli e Boris Pasternak”, in *Versants*, n. 64, 2, fascicolo italiano (2017), pp. 123-132, p. 123.

Bruno Alfieri di Venezia, che pubblica edizioni d'arte, ma a causa di questioni economiche e delle specifiche richieste della Rosselli sulle caratteristiche tipografiche, il progetto si arena. Inizia nello stesso periodo a collaborare con *Paese Sera* pubblicando soprattutto recensioni di libri; la collaborazione andrà avanti fino al 1978. È in questo anno che, partendo dagli appuntamenti al Teatro del Porcospino fondato da Maraini, Moravia e Siciliano, Rosselli inizierà a partecipare con continuità a letture pubbliche in circoli, teatri, manifestazioni e cantine. È un'attività che ella ritiene edificante, perché «consente ai poeti di uscire dall'isolamento anche sociale»²³¹. Proseguirà per tutta la vita le letture dal vivo e gli incontri letterari con il pubblico, accettando anche viaggi in luoghi lontani che le consentivano di fuggire, sebbene per poco, dalle ossessioni di persecuzione che la tormentavano.

Il Sessantotto delle proteste lo osserva senza parteciparvi attivamente, non prende parte alle manifestazioni, ma continua la sua attività nel PCI che darà vita anche al Centro Culturale e Ricreativo di Trastevere. Lavora alacremente alla raccolta *Documento*: annuncia al fratello di aver scritto circa 600 pagine in due anni, ma di volerne scegliere circa 60-70 per la pubblicazione²³². Accusa, però, difficoltà a scrivere a macchina, pertanto, prima incarica diverse dattilografe, poi affida i suoi testi a studenti di sua conoscenza, tra i quali il poeta Orazio Converso.

Dopo una lunga trattativa con Einaudi per la stampa di *Serie Ospedaliera*, Rosselli non firma il contratto perché ha ricevuto una migliore offerta dall'editore milanese il Saggiatore che si impegna, come chiariremo più avanti dettagliatamente, anche a pubblicare la raccolta secondo la particolare veste tipografica richiesta dalla poetessa.

Esce il 25 luglio 1968, sulla rivista *La Fiera Letteraria*, *Alla ricerca dell'adolescenza*²³³ un intervento che accompagna otto poesie tratte da *Documento*. È interessante perché in questo saggio Rosselli ripercorre tutta la sua opera poetica con le motivazioni che l'hanno portata a pubblicare i suoi libri e parla anche della situazione di «malattia incurabile» in cui sarebbe stata concepita la seconda parte della raccolta *Serie Ospedaliera*:

²³¹ Cfr. A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., p. 279.

²³² «Ho finalmente terminato di scegliere le poesie da un mucchio di quasi 600 pagine [...]. Non credo che ne terrò più di 60-70 circa». Cfr. lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 24 febbraio 1968, citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. CII.

²³³ A. ROSSELLI, «Alla ricerca dell'adolescenza», in *La Fiera letteraria*, XLIII, (1968), 30, pp. 16-17, ora pubblicato integralmente e senza tagli in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 1347-1349.

molto diversa è la seconda parte del libro *Serie Ospedaliera* scritto qualche anno dopo la prima raccolta di versi del 1958-62; da opporsi alla prima parte composta in quel lungo fluido canto mai più ripetibile, scrissi circa 80 poesie di natura cauta, e, credo, estremamente inferiore. Una grave malattia che allora sembrava non definitivamente curabile mi minava, ed era soltanto a prezzo di grande fatica che potevo leggere, scrivere, studiare: in più per resistere alla debolezza e per sopravvivere in qualche modo creativamente, dovevo isolarmi e condurre una vita sistematicamente privata, interiorizzata, priva di contatti: le poesie rispecchiano questa melanconica privazione di vita, ma credo e spero anche un rigore linguistico più accurato.²³⁴

Emerge qui anche il lavoro su *Documento*, per lei il libro della «maturità raggiunta»²³⁵.

Ad agosto rivede Guttuso e trascorre con lui qualche giorno.

Dall'autunno inizia a interessarsi alla ristampa dell'*opera omnia* di Sandro Penna che all'epoca ha 62 anni e lei stima molto, oltre a sentirsi molto vicino a lui a livello esistenziale. Ancora una volta è Pasolini l'interlocutore del progetto che fa da tramite con Garzanti²³⁶. Ancora nell'autunno del 1968 inizia a scrivere *Diario Ottuso*, annunciandolo in una lettera a John come un «romanzo»²³⁷.

Verso la fine dell'anno inizia a scrivere anche per *l'Unità* presentando al pubblico italiano riviste inglesi e francesi di ambito letterario, politico e sociologico.

La salute mentale della poetessa si fa sempre più precaria, sappiamo da una lettera al fratello John del 3 marzo 1969, citata da Stefano Giovannuzzi, che Amelia si trova nuovamente in clinica²³⁸.

In *Storia di una malattia*, Rosselli scrive che il 1969 è l'anno in cui si manifesta «il male»²³⁹; il male che l'affligge sono le persecuzioni della CIA che da iniziali generiche «noie», diventano via via più specifiche negli anni a venire: «le noie duravano dal 1969, il male si fece specifico nel 1971, la malattia si fece acuta nel 1974 e peggiorarono le condizioni nel 1976-1977. [...] la malattia era la CIA»²⁴⁰. Le ossessioni di persecuzione non l'abbandoneranno più da questo momento, fino alla fine dei suoi giorni. Florinda

²³⁴ A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1348.

²³⁵ Ivi, p. 1349.

²³⁶ Cfr. le lettere di Amelia Rosselli a Pasolini del 31 novembre 1968 e del 19 settembre 1969 pubblicata in A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., pp. 57-59 e pp. 67-69.

²³⁷ Cfr. la lettera di Amelia Rosselli al fratello John dell'11 novembre 1960 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. CIV.

²³⁸ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, in A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., p. 135.

²³⁹ Cfr. A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 317.

Fusco così riassume la situazione: «per i medici, da lei contestati, era schizofrenia paranoide: gli episodi allucinatori e ossessivi sporadici, avvenuti precedentemente, si trasformarono da questo periodo in poi in un sistema delirante a riferimento stabile»²⁴¹.

Nell'estate del 1969 esce *Serie Ospedaliera*²⁴² in un'edizione del tutto conforme alle richieste della poetessa: un grande formato e l'utilizzo del carattere della macchina da scrivere IBM. La raccolta vince il Premio Argentario.

L'autunno caldo di manifestazioni in Italia e soprattutto la strage di Piazza Fontana e i vari attentati che si susseguono a Roma e Milano, infondono alla poetessa un senso profondo di insicurezza, e di minaccia personale ai limiti dello psicotico. Sente agire contro di lei alcune «forze» non ben identificate; in un'intervista del 1987 parlerà del nazismo che, mutato, ha preso altre forme dalle quali si sente minacciata in quanto figlia di un antifascista: «Oggi il nazismo sopravvive sotto altre forme: è un'organizzazione internazionale con ramificazioni in ogni paese (la P2 non è che una branca), ma è anche la mafia, e la dipendenza economica che ci lega all'America. Io subisco queste forze. Come figlia di un antifascista sono io stessa oggetto di persecuzioni e vendette»²⁴³.

Nel 1970 Garzanti pubblica *Tutte le poesie* di Sandro Penna che lei ha caldeggiato presso Pasolini. La malattia le rende sempre più difficile concentrarsi sul lavoro. Scrive in *Storia di una malattia* di essere in cura, in questi anni, presso il neuropsichiatra Marcello Nardini²⁴⁴ dell'Università di Siena che le «chiarisce una diagnosi in sospenso da tantissimi anni»:

s'era chiarita una diagnosi in sospenso 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.²⁴⁵

²⁴¹ F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007, p. 179.

²⁴² A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, Il Saggiatore, Milano 1969.

²⁴³ C. ADDAMO, *La persecuzione del nome Rosselli*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., pp. 99-100.

²⁴⁴ 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 ottimi rapporti con la poetessa.

²⁴⁵ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 319.

Lo psichiatra le conferma, dunque, la sanità mentale e la cura con alcune pillole per il morbo di Parkinson. «Morbo di Parkinson» sarà sempre il nome che Rosselli accetterà per curare la sua malattia nervosa, altrimenti rinnegata. Come si evince dal frammento di *Storia di una malattia* riportato, emerge negli anni Settanta, in maniera sempre più evidente, una forte ansia persecutoria. Rosselli arriva al punto di accusare i membri della propria famiglia di complicità nell'uccisione del padre e dello zio, poiché il fratello John sta continuando a pubblicare gli scritti del padre prevedendo anche la pubblicazione di *Socialismo liberale*²⁴⁶ sulla base del manoscritto e non della traduzione della prima edizione del testo uscito in Francia nel 1930. In una lettera all'editore Einaudi del 1970, Amelia Rosselli discute sulla scelta di pubblicare l'opera che a suo avviso non rappresenta pienamente il pensiero del padre, poiché in origine era una tesi universitaria e contemporaneamente accusa il fratello di non comportarsi limpidamente nei suoi confronti. Nell'estate del 1970 riesce a strappare a Giovanni Berlinguer la promessa di un'interrogazione parlamentare sul suo caso. Scrive al fratello il 20 luglio di essere molto assorbita dalla politica italiana «per lo più del tutto»²⁴⁷, afferma, ma è spesso un modo per esprimere l'ossessione e la paura di essere minacciata, una proiezione della sua psicosi.

Nell'estate del 1971 esce il film *Il conformista* di Bernardo Bertolucci, tratto dall'omonimo romanzo di Moravia ispirato alla figura di Giacomo Antonini che entrò in contatto, in qualità di letterato con Carlo Rosselli, per poi tradirlo e denunciarlo ai fascisti: sarà questa l'occasione di una nuova rottura con il cugino Alberto Moravia a causa delle vicende familiari verosimilmente rievocate. Amelia Rosselli rompe dunque con il cugino, ma anche con Dario Bellezza, all'epoca caporedattore di *Nuovi Argomenti*, da cui ella ritirerà tutti i lavori in attesa di stampa. Lo annuncia al fratello in una lettera del 5 giugno 1972: «Ho ripreso i contatti con Pasolini, anche se ho rotto con il nostro lontano parente Moravia e il suo "capo-redattore"»²⁴⁸.

La sensazione di essere spiata e minacciata si farà sempre più forte, tanto che nel 1971, lo scrive ella stessa in *Storia di una malattia*, affitta ad altri il suo appartamento di Trastevere e decide di trasferirsi in un altro quartiere. In particolar modo la poetessa è

²⁴⁶ C. ROSSELLI, *Socialismo liberale*, a cura di J. Rosselli, Einaudi, Torino 1973.

²⁴⁷ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 20 luglio 1970 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI,, *Cronologia*, cit., p. CVIII.

²⁴⁸ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 5 giugno 1972 citata *ibidem*.

spaventata dalle stranezze del portiere dello stabile che non sa se ricondurre ad «accordi con la polizia o di tipo politico o del tutto privati»²⁴⁹. Va a vivere, allora, in un piccolo appartamento al Gianicolo, in via delle Mura Aureliane, in prossimità dell'ambasciata russa, cosa che la tranquillizza, e vicino a Villa Pamphili che le assicura il silenzio e la vicinanza alla natura di cui sente il bisogno. Anche in questo nuovo stabile però Rosselli non si sente al sicuro. Ancora in *Storia di una malattia* scrive che appena dopo una settimana dal trasloco si rende conto di essere «auscultata, cioè ascoltata»²⁵⁰ e di udire in casa «strani rimbombi» di cui però non parla a nessuno, perché teme di «passare per matta». È probabilmente la prima volta negli scritti della Rosselli in cui si legge chiaramente la sua paura di essere trattata da inferma mentale. Tutta la sua produzione, la sua corrispondenza, il rapporto descritto con i medici, appaiono come un continuo processo di rimozione del problema della malattia mentale, che invece qui si fa evidente come la paura primaria, che si antepone anche a quella delle conseguenze di una persecuzione. La poetessa è ormai preda delle sue ossessioni: crede di essere spiata addirittura dall'apparecchio televisivo, che chiede di spostare a un amico che l'asseconda: «Col tempo mi confidai con qualche amico: spostammo addirittura l'apparecchio televisivo in giardino, sotto tela gommata, nel caso che udibilità, e quel che oramai si chiariva essere addirittura “visibilità”, dipendessero da antenna e scatola»²⁵¹. Anche nel nuovo stabile il portiere rappresenta una minaccia:

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.²⁵²

²⁴⁹ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

²⁵⁰ «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. Finzi di niente, e mi misi in ascolto (anch'io). Troppo pericoloso parlarne a qualcuno rischiavo di passare per matta». Cfr. Ivi, pp. 317-318.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Ivi, p. 318.

Le descrizioni minuziose sul suo stato di disagio e il sospetto che fosse proprio la corrente elettrica il mezzo di controllo e di tortura, riporta drammaticamente ai numerosi elettroshock subiti dalla poetessa in diverse cliniche, sia in Italia che all'estero.

In questi stessi anni stringe amicizia con la sorella di Dacia Maraini, Yuri, e con il poeta Elio Pecora che le sarà sempre vicino con amicizia e grande stima: «Il tono della sua conversazione mi rivelò subito la sua rara statura intellettuale»²⁵³.

Il lavoro al nuovo libro *Documento*, intanto, procede lentamente. Come sempre lavora eliminando molto materiale, «un mare»²⁵⁴ di materiale, scrive al fratello. È il suo quinto libro e scrive che spera sia anche l'ultimo. Annuncia anche che per finirlo le serviranno un anno o due, per scartare almeno due terzi del materiale redatto²⁵⁵. È interessante e inquietante allo stesso tempo, con il senno di poi, la speranza espressa di redigere un ultimo libro e apre la riflessione a quanto Amelia affermò in un'intervista rilasciata a Sandra Petrignani:

Non pensavo di vivere a lungo, credevo romanticamente di bruciarmi entro i quarant'anni anni al fuoco di un rischio troppo grosso, quale è stata la scelta della mia vita. La scelta della poesia come l'ho vissuta, voluta, io. [...] Ora mi trovo ad affrontare una seconda metà dell'esistenza a cui sono completamente impreparata e che mi interessa fino a un certo punto²⁵⁶.

L'espressione riferita al libro «al momento spero sia il mio ultimo» suona come una sorta di conto alla rovescia che vede scorrere parallelamente l'esaurimento dell'ispirazione e della vita, per Amelia Rosselli. Sappiamo che dopo la stesura di *Documento* si protrarrà un lungo silenzio poetico e che i libri futuri, al netto del poemetto *Impromptu*, saranno per lo più antologie e recuperi di testi precedentemente scartati, ma considerati degni di essere conservati e non distrutti.

²⁵³ E. PECORA, *Scienza e istinto*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 18.

²⁵⁴ «Sto lavorando al quinto libro che al momento io spero sarà il mio ultimo. Un "mare" di materiale che sto controllando con molta severità per scartarne almeno due terzi mi ci vorrà un altro anno o due». Lettera di Amelia Rosselli a John del 1° luglio 1970 citata in citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, cit., CIX.

²⁵⁵ Lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 1° luglio 1970 citata *ibidem*.

²⁵⁶ S. PETRIGNANI, in *Perduta in un bosco*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 24.

Documento sarà frutto di 500 pagine da cui ne saranno salvate solo 180²⁵⁷. I materiali scartati saranno il punto di partenza di un'altra raccolta volutamente frammentaria: *Appunti Sparsi e Persi*²⁵⁸; la poetessa continua anche a cercare un editore per le raccolte *Primi Scritti* e *Sleep* proposte invano a Guanda ed Einaudi.

Il 15 marzo 1972 Giangiacomo Feltrinelli, travestito e con documenti falsi, viene trovato ucciso da un'esplosione a Segrate sotto un traliccio elettrico, mentre stava preparando un sabotaggio a nome della formazione clandestina Gruppi d'Azione partigiana. Per Amelia Rosselli è un duro colpo che la porta ad allontanarsi dal PCI e a stringere rapporti con *il Manifesto* divenuto partito politico, a suo avviso meno estremista. Sono questi gli anni degli incontri di poesia al Teatro femminista della Maddalena, fondato a Roma, tra le altre attiviste, da Dacia Maraini che di Rosselli ricorderà sempre la capacità e la generosità nell'insegnare.

Nel 1974 esce il volume *Socialismo liberale e altri scritti di Carlo Rosselli*²⁵⁹ per Einaudi e la ristampa della *Vita di Carlo Rosselli*²⁶⁰ scritta da Garosci per i tipi Vallecchi, che riscontrano il suo favore; passa l'estate tra una vacanza a Malta e il Gran Sasso, in compagnia della famiglia del fratello, nella casa acquistata da John e dalla moglie a Massa e Cozzile, dove da allora, trascorrerà diversi soggiorni. I rapporti con John sono finalmente più distesi, ma le ansie persecutorie persistono, tanto da indurla a consegnare alcuni dossier di denuncia a diverse ambasciate straniere. Nonostante le ristrettezze economiche continua a rifiutare la pensione di guerra, perché non tollera essere considerata inabile al lavoro e respinge anche l'assistenza sanitaria prevista dall'ENPALS, l'ente di previdenza per i lavoratori dello spettacolo.

L'ispirazione poetica sembra venire meno ed è sempre più insoddisfatta. A John il 14 settembre 1974 scrive che è «annoziata dalla scrittura e desiderosa di interrompere, perché cinque libri di poesia sono già abbastanza»²⁶¹.

²⁵⁷ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 2 dicembre 1973 citata in, S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, cit., p. CX.

²⁵⁸ A. ROSSELLI, *Appunti Sparsi e Persi (1966-1977)*, prefazione di A. Rosselli, *Ælia Lælia*, Reggio Emilia 1983.

²⁵⁹ C. ROSSELLI, *Socialismo liberale e altri scritti*, a cura di J. Rosselli, Einaudi, Torino 1973.

²⁶⁰ A. GAROSCI, *Vita di Carlo Rosselli*, Vallecchi, Firenze 1973.

²⁶¹ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 settembre 1974, citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, cit., p. CXI.

A settembre prende anche contatti per pubblicare *Documento* con la Cooperativa degli scrittori, una casa editrice fondata da Luigi Malerba, Angelo Pedullà, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliano ed Elio Pagliarani.

Amelia sta scegliendo, e lo farà sempre da questo momento in poi, editori minori per le sue opere poiché le lasciano, a suo dire, maggiori scelte editoriali e le permettono «esperimenti più interessanti»²⁶². Si concentra soprattutto sui caratteri: vorrebbe che *Primi Scritti* uscisse con gli stessi caratteri di *Serie Ospedaliera* per essere fedele al suo sistema metrico. In una nota per la Cooperativa scrittori elenca e descrive in modo molto dettagliato le sue esigenze per la stampa dei caratteri per attenersi il più possibile a quanto teorizzato in *Spazi metrici*, ma all'inizio del 1975 la Cooperativa degli scrittori non ha ancora dato seguito alla pubblicazione con il carattere di stampa «non differenziato» chiesto dall'autrice; Rosselli si rivolge, quindi, nuovamente a Garzanti tramite Bertolucci, mentre Renzo Paris le fa da tramite con la galleria d'arte *La Tartaruga* di Plinio de Martiis in cui si ritrova il gruppo di scrittori che anima le riviste *Prato Pagano*, fondata da Antonella Sica e *Braci* fondata da Beppe Salvia, Claudio Damiani, Giuseppe Salvatori, Arnaldo Colasanti, Gino Scartaghiande, Mauro Biuzzi. Sul giovane gruppo di poeti Amelia esercita un notevole ascendente.

Purtroppo le «forze» che la tormentano inizieranno a farsi sempre più insistenti, nonostante ciò il 1975 sarà un anno ricco di attività: traduce quattordici poesie dell'amata poetessa Sylvia Plath per *Nuovi Argomenti*, poi pubblicate nell'antologia *Le muse inquietanti e altre poesie*²⁶³ per Mondadori, nel 1985. Lavora anche per la radio della RAI a un ciclo di trasmissioni sulla poesia americana del XX secolo.

Nella notte tra il primo e il due novembre 1975 viene assassinato Pasolini. Annuncia la notizia al fratello e alla cognata apparentemente con poca commozione, dichiarando di pensare che la mafia ne abbia la responsabilità. Scriverà, invece, una poesia molto sentita che verrà inclusa in *Appunti Sparsi e Persi*²⁶⁴, e riprenderà il ricordo dello scrittore anche in *Impromptu*²⁶⁵.

²⁶² A. ROSSELLI, *Incontro sulla metrica di Amelia Rosselli*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 1259.

²⁶³ S. PLATH, *Le muse inquietanti e altre poesie*, a cura e con una introduzione di G. Morisco., trad. di G. Morisco e A. Rosselli, Mondadori, Milano 1985.

²⁶⁴ Si tratta della poesia (*a Pier Paolo Pasolini*), cfr. A. ROSSELLI, *Appunti sparsi e persi*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 770.

²⁶⁵ Cfr. A. ROSSELLI, *Impromptu*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 675, vv. 51-56: «[...] oh lungo fratello d'una volta/ chiamato Pierpaolo, un ricordo/ soltanto ho delle tue vanaglorie/ come se in fondo fosse l'ambizione/ a gettar l'ultimo sguardo/ dall'ultimo ponte».

Si acuisce, nel 1976, il desiderio di avvicinarsi alla famiglia; trascorre febbraio e metà marzo in Inghilterra anche nella speranza di sfuggire alle voci che tormentano. Matura anche l'idea di vendere la casa di Roma per comprarne una in Inghilterra e trasferirsi definitivamente. Lo racconta anche in *Storia di una malattia*:

per varie ragioni partii per l'Inghilterra. [...] pensai di trasferirmi definitivamente a Londra con vendita d'appartamento e ricompera a Londra. Rimpiantare [sic] il proprio lavoro letterario a Londra non sembrava impossibile. M'illudevo forse che come cittadina inglese [...] sarei stata vittima ben più temibile per la CIA, e che questa organizzazione non avrebbe osato infastidirmi in Inghilterra.²⁶⁶

Nell'aprile del 1976 esce *Documento*²⁶⁷ per i tipi Garzanti, e risulta immediatamente tra i quindici finalisti del Premio Giosuè Carducci. In molte recensioni viene notato il tono profetico dell'opera e la poetessa si guadagna l'appellativo di "Sibilla". La sua reazione è molto netta: afferma che non c'è nulla di profetico nei suoi versi sottolineando in un'intervista rilasciata nel 1980: «Non profetizzo il futuro, analizzo il presente»²⁶⁸. La linea autobiografica dell'opera viene riconosciuta nella raccolta anche da Andrea Zanzotto che, nella sua recensione a *Documento*, scrive: «In realtà pur mutando lei non si smentisce, e investe con i suoi "misteri" le linee ora meglio intravedibili di una storia personale o della storia»²⁶⁹.

Per sfuggire alle sue ossessioni di spionaggio, ma anche con la speranza di ritrovare la vena poetica e creativa attraverso nuove esperienze²⁷⁰, vende la casa romana e ne acquista, in aprile, una in Inghilterra, a Londra, in Marloes Road dove vivrà dal maggio 1976, all'inizio dell'estate del 1977, continuando ad affittare una stanza per far fronte alle spese.

²⁶⁶ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., pp. 323-324.

²⁶⁷ A. ROSSELLI, *Documento (1966-1973)*, Garzanti, Milano 1976.

²⁶⁸ G. DI COSTANZO, *Non profetizzo il futuro, analizzo il presente*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 35.

²⁶⁹ A. ZANZOTTO, "Amelia Rosselli: Documento", *Corriere della Sera*, 18 luglio 1976, ora in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, p. 128.

²⁷⁰ Scrive Elio Pecora: «Prima della sua partenza per Londra le avevo rivolto alcune domande che apparvero ne «Il tempo illustrato». Avevo chiesto: «Perché vai via dall'Italia?». Aveva risposto: «per molte ragioni punto per non impantanarmi, per non rischiare di vivere sugli allori, perché un poeta deve muoversi, fare diverse esperienze. E poi perché ho esaurito i motivi creativi. Negli ultimi due anni ho scritto quasi solo in inglese per bisogno di una fonetica più leggera più diretta. Da tempo me ne sto a parlare da sola, mi invento dialetti inesistenti». Cfr. E. PECORA, "Nota alle lettere da Londra di Amelia Rosselli", in *Trasparenze*, 17-19, (2003), p. 105.

A parte il fratello John con la sua famiglia, due vecchi zii e Silvio Benaim, lontano cugino psichiatra, non ha altre conoscenze a Londra. Il breve periodo trascorso in Inghilterra sarà sofferto. Nelle lettere inviate in quel periodo all'amico Elio Pecora, e oggi esposte nella sezione *Spazi Novecento* della Biblioteca Nazionale di Roma, la poetessa racconta di un «adattamento faticoso»²⁷¹ e di vivere con l'affitto di quasi tutto l'appartamento a un jazzista italiano, limitandosi a vivere nella sua camera da letto, e percependo aiuti governativi per disoccupati. Si lamenta del carattere chiuso, anche se non ostile, degli inglesi²⁷². Non è dichiarata, ma è pur evidente, la nostalgia per l'Italia. La sua nuova vita è resa ancora più aspra dal permanere dei disturbi che tentava di fuggire. In *Storia di una malattia* scrive: «Appena messo piede su suolo inglese ricevetti insulti e minacce di tipo “la butteremo fuori d’Inghilterra”, sempre dal solito gruppo CIA»²⁷³.

Non vi è riparo dalla CIA neanche in Inghilterra, dunque.

John, nel giugno 1976 trova la sorella in uno stato di profonda agitazione: le voci la tormentano e le «torture della CIA» sono così intense da temere di «non avere la forza di trattenersi dal suicidio»²⁷⁴. La poetessa chiede, quindi, come in altre occasioni simili, di essere ricoverata in un ospedale psichiatrico londinese²⁷⁵ in cui rimarrà per due mesi e si sottoporrà volontariamente all'elettroshock. Il fratello John scriverà a Max Ascoli che la richiesta di essere ricoverata e sottoposta a terapie era dettata dalla vera disperazione, poiché solitamente la poetessa negava che i suoi problemi avessero una matrice psichiatrica: «Questo dimostra fino a che punto si sentiva disperata per via delle sue allucinazioni, dato che di solito l'ultima cosa che lei ammetta è di avere checcchia da fare con la psichiatria. Si è anche congedata un paio di volte per poi tornare quasi subito»²⁷⁶.

²⁷¹ Cfr. A. ROSSELLI, “[Carissimo Elio] – lettere da Londra a Elio Pecora”, in *Trasparenze*, 17-19 (2003), p. 98.

²⁷² Cfr. *ivi*, pp. 98-101.

²⁷³ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 324.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 325.

²⁷⁵ L'ospedale in cui fu ricoverata la poetessa è, con tutta probabilità, l'*All Saints Hospital* situato in Austral Street, Southwark, a Londra, oggi chiuso dal 1986. A seguito di un'importante riorganizzazione nel 1974 era diventato un'unità psichiatrica con 45 posti letto sotto il controllo dell'Autorità sanitaria dell'area di Kensington, Chelsea e Westminster. A Pavia è conservata la corrispondenza tra Miss G. Godfrey, Medical Social Worker della struttura e John Rosselli.

²⁷⁶ John Rosselli a Max Ascoli, lettera dell'11 maggio 1977 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, pp. CXVI-CXVII.

1.12 «Il mio ritorno a Roma era abbastanza fiducioso»²⁷⁷

Amelia Rosselli torna in Italia nella primavera del 1977 per ritirare il premio Indizi che Elio Pecora scriverà di essersi «inventato» per darle poco denaro e molta speranza, data la situazione di sconforto della poetessa: «un premio che m'ero inventato e che m'era stato possibile concretare con una giuria composta da amici, tra cui Dacia Maraini e Franco Cordelli [...] Grazie a quel denaro e all'attenzione di letterati e giornalisti, minima ma a quei tempi apprezzabile, decise di rimanere»²⁷⁸. Così Amelia Rosselli si stabilisce nuovamente a Roma, consapevole soprattutto della rete di amici su cui poteva fare affidamento. Scriverà infatti a John: «Ho visto un amico dopo l'altro ed è sorprendente quanti ne abbia qui»²⁷⁹.

Vivrà per qualche settimana ospite dell'amico Elio Pecora nella sua casa nei pressi di Fontana di Trevi, durante la ricerca di una nuova abitazione, che faranno insieme, e che si risolverà nell'acquisto del piccolo appartamento in via del Corallo in cui Amelia si stabilirà fino alla morte: una spartana mansarda a pochi passi da Piazza Navona²⁸⁰.

Il cugino Aldo Rosselli descrive l'ultima casa di Amelia come davvero frugale, «da clausura» composta da un breve corridoio «fasciato da una sobria libreria colma di volumi grigi e contrassegnati dall'usura». Il corridoio immette direttamente nell'unica stanza da letto che è anche il suo studio. Il letto è descritto come «un letto stretto da monaca». Dal lato opposto rispetto al letto si trova una scrivania sulla quale sono adagiati mucchi di carte e libri «da studentessa che si preparasse per un esame perpetuo»²⁸¹, mentre nel lato basso del tetto mansardato si trova l'unica finestra che dà sul cortile, da cui si scorgono i tetti di Roma.

Amelia a Roma ritorna ai suoi studi di etnomusicologia con Diego Carpitella, sperando, invano, di farsi finanziare alcuni progetti dal Centro Nazionale di Ricerche. Vive un periodo abbastanza sereno fino ai nuovi eventi terroristici che risvegliano in lei le ansie persecutorie.

²⁷⁷ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 326.

²⁷⁸ E. PECORA, «Un incontro con Amelia Rosselli», in *Galleria*, numero speciale a cura di D. Attanasio e E. Tanello, XXXXVIII, (1997), 1/2, p. 150.

²⁷⁹ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 5 luglio 1977, citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. CXVII.

²⁸⁰ Cfr. E. PECORA, «Nota alle lettere da Londra di Amelia Rosselli», in *Trasparenze*, cit., p. 103.

²⁸¹ Cfr. A. ROSSELLI, *Prove tecniche di follia*, cit., pp. 62-63.

Tutta la sua sofferenza e l'insistente richiesta d'aiuto è testimoniata dalla prosa *Storia di una malattia*, scritta proprio nei primi mesi in cui si stabilisce nella casa di via del Corallo: un testo, scrive Emanuele Trevi, «di cui non si può sottovalutare l'importanza, non fosse altro che per la sua asciutta, pragmatica, classica bellezza»²⁸².

Storia di una malattia, prosa datata 16 settembre 1977, esce nel numero ottobre – dicembre 1977 sulla rivista *Nuovi Argomenti*. Non più di una decina di pagine che la rivista diretta da Attilio Bertolucci, Alberto Moravia ed Enzo Siciliano, la più importante rivista letteraria italiana del tempo, presenta con quella che sembra una certa degnazione: «Pubblichiamo volentieri questo testo di Amelia Rosselli a testimonianza di un'insolita esperienza esistenziale»²⁸³. È infatti con queste scarse parole che Moravia, che avrebbe dovuto scrivere un'introduzione compiuta, annuncia il testo.

In verità *Storia di una malattia* è il condensato di sette anni di calvario che Rosselli definisce «malattia», ma a cui dà il nome «CIA» e non quello di una patologia. Le conferisce il nome a cui sente di attribuire le sue ossessioni scaturite dalle vicende storiche e familiari che l'hanno tristemente interessata e resa vulnerabile. Scrive Trevi: «Amelia Rosselli ci parla di un'entità minacciosa dotata di una esistenza autonoma, soggettiva, quella che per noi è paranoia o psicosi per lei ha tutt'altro nome "la malattia era la CIA" un nemico che non proviene da qualche struttura o ferita dell'anima ma da un minaccioso anfratto della realtà»²⁸⁴.

Storia di una malattia è soprattutto la narrazione di una continua richiesta d'aiuto che la poetessa porge alla polizia, all'Interpol, alla Questura, all'Ufficio stranieri, alle ambasciate, dibattendosi in cerca di protezione e redigendo un numero notevole di denunce e memoriali inascoltati. Tutti gli episodi esplicitati nel testo, con grande ricchezza di particolari, hanno alla base la CIA con i suoi mezzi di coercizione e la sua tecnologia fantascientifica.

Rosselli racconta che i suoi disturbi erano iniziati nel 1969, a causa di alcune bevande drogate che le venivano servite in locali pubblici, fino a enumerare una lunga serie di fenomeni sempre più inquietanti, legati alla sensazione di essere controllata: rumori nel telefono, cibi avvelenati da sostanze non precisate e soprattutto i comportamenti ambigui del portiere dello stabile in cui risiedeva, che la costringono addirittura a traslocare. Le

²⁸² E. TREVI, *Sogni e favole*, cit., p. 91.

²⁸³ Ivi, p. 92.

²⁸⁴ *Ibidem*.

vere «noie» iniziano nel 1971 e saranno peggiori nel nuovo appartamento: qui la poetessa sente che anche i suoi pensieri possono essere spiati. Scrive Rosselli «nell'aria, in casa, c'erano strani rimbombi e come delle lontane conversazioni»²⁸⁵. Il motivo vero di una persecuzione così fitta non si renderà mai evidente, ecco perché la poetessa è costretta a dibattersi nel limbo di spiegazioni parziali, immaginate e autodefinitive.

Storia di una malattia si conclude con il rientro della poetessa a Roma, quindi con una riflessione sul suo presente:

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 notizie²⁸⁶.

Il ritorno a Roma sembra quasi delineare la seconda parte della vita di Amelia Rosselli, una parte di esistenza che ella non pensava di poter vivere a causa delle difficoltà patite, e che si presenterà molto difficile perché accompagnata anche da un prolungato silenzio poetico. Nel 1978 confida a Sandra Petrigani: «La mia vita [...] si è solo esaurita, Ora potrei chiuderla tranquillamente»²⁸⁷. «Ora mi trovo ad affrontare una seconda metà dell'esistenza a cui sono completamente impreparata e che m'interessa fino a un certo punto». E ancora: «Non mi riconosco scrittrice da cinque anni. Non sento di avere talento, ora [...] E ora che non riesco a scrivere, mi sorprende e fa piacere vedere che la poesia continua ad avere significato per gli altri quando lo perde per il suo autore»²⁸⁸.

Rosselli lamenta una sorta di esaurimento della poesia, quasi fosse un'entità che sembra aver perso interesse per lei, autrice che le aveva dedicato interamente la sua vita: «Prima avevo la poesia. Ho scelto di non sposarmi per non distrarmi da lei. Ma ora che la scrittura mi ha abbandonata non ho più nulla»²⁸⁹.

In realtà continua a scrivere, ma con minore assiduità e probabilmente minore ispirazione.

²⁸⁵ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 318.

²⁸⁶ Ivi, p. 326.

²⁸⁷ S. PETRIGNANI, *Perduta in un bosco*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 26.

²⁸⁸ Ivi, p. 24-25.

²⁸⁹ Ivi, p. 25.

Nel 1978 risulta l'unica donna presente nell'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo *Poeti italiani del Novecento*²⁹⁰ di cui lamenterà, però, la scarsa importanza conferita al suo saggio *Spazi Metrici* che ella reputa fondativo della sua opera poetica.

Se la creatività le sembra essere allo stallo, riceve grandi soddisfazioni dall'editoria: lavora molto come pubblicista e consulente editoriale. Le sue recensioni a Berryman o Gregory Corso risalgono a questo periodo, inoltre le sue letture pubbliche sono sempre più assidue in tutta Italia. Fortini la indicherà come «la voce più alta della generazione postmontaliana»²⁹¹ e la inviterà al convegno sulla poesia, da lui organizzato a Milano nell'aprile del 1978.

Fonda con il cugino Aldo il trimestrale *Tabula* il cui comitato di redazione è composto da Renzo Paris, Alberto Boatto, Giuseppe Pontiggia, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Antonio Tabucchi, Stefano Zecchi. È in occasione della presentazione della rivista a Milano che conosce Giovanni Raboni e, con lui, Patrizia Valduga. Sarà grazie a Raboni, direttore della collana di poesia *I quaderni della Fenice* di Guanda, che riprenderà il progetto della pubblicazione di *Primi Scritti*.

Nel 1979 pubblica *October Elizabethans* sul secondo fascicolo della rivista *Tabula* insieme a una scelta di poesie del poeta mozambicano José Craveirinha tradotte da Joyce Lussu, un progetto che aveva in mente da anni. Esce anche la prosa *Nota*, per la prima volta sulla rivista «Autobus»²⁹².

Le sue letture pubbliche di poesie hanno sempre più successo, tanto che i poeti cercano di modulare la voce alla sua maniera durante le declamazioni: crea uno stile.

Nell'estate del 1979, invitata da Franco Cordelli e Simone Carella, legge le sue poesie a Castelporziano durante il Primo Festival Internazionale dei poeti organizzato dal gruppo Beat '72 e dall'assessore alla cultura del Comune di Roma, Renato Nicolini. È un evento rimasto celebre, perché si pose ai poeti il problema di come leggere poesie alla folla degli irrequieti astanti, poiché molti furono gli imprevisti, comprese le risse, i disturbatori, il caos. Rosselli riuscì a leggere ben sette poesie: un record tra i quaranta poeti italiani. In quella occasione conobbe il poeta e romanziere russo Evgenij Aleksandrovič Evtušenko a cui regalerà l'ultima copia di *Serie Ospedaliera*, ma anche altri autori come Ginsberg,

²⁹⁰ P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

²⁹¹ S. PETRIGNANI, *Perduta in un bosco*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 23.

²⁹² A. ROSSELLI, "Nota", in *Autobus*, (1979), 1, pp. 37-45.

Burroughs e Gregory Corso. Da allora parteciperà alle edizioni successive del Festival fino all'ultima, svoltasi a Ostia nel 1995.

L'8 dicembre 1979, nel corso di una mattinata, scrive di getto il poemetto *Impromptu*. L'obiettivo di *Impromptu*, per Rosselli, è l'eliminazione dell'io in poesia creando una sorta di soggetto plurale. Scrive Rosselli:

È quello che avevo evitato negli ultimi libri, specialmente nell'ultimo poemetto che si chiama *Impromptu*, il tu diventa un tu altrui, non una persona. Le donne hanno la tendenza a parlare del tu amoroso, del tu amichevole, o tu fantasticato, non dico che non l'ho usato, ma con il tempo maturando cerco di essere tu e me insieme²⁹³.

È sempre più richiesta nelle manifestazioni poetiche per le sue letture in pubblico. A Renato Minore dichiara di accettare «unicamente per il *cachet*»²⁹⁴; leggerà anche in più edizioni del Premio Viareggio, invitata da Gabriella Sobrino e Leonida Rèpaci.

Sarà invitata a leggere *Impromptu* anche all'Università di Roma *La Sapienza*, nel maggio 1980. Il 1980 sarà anche l'anno della prima apparizione della prosa *Diario Ottuso* che sarà pubblicata sulla rivista *Braci*²⁹⁵, stampato, come per *Serie Ospedaliera*, con il carattere a intervallo fisso della macchina da scrivere.

La strage di Bologna del 2 agosto 1980 provoca nella poetessa un profondo turbamento. L'attentato le riporta alla memoria ancora una volta le minacce e le ossessioni di persecuzione, per questo si informerà per chiedere rifugio in Ungheria; ci proverà attraverso alcuni esponenti del PCI che le procureranno i contatti di associazioni di scrittori dei Paesi dell'Est, che però non le risponderanno. Al fratello John scriverà, nel marzo del 1981, di aver avuto attraverso gli esponenti del PCI Giovanni Berlinguer e Gian Carlo Pajetta un invito in qualità di scrittrice dal governo jugoslavo e che la sua partenza è imminente²⁹⁶, ma tale trasferimento non si compirà mai. Partirà, invece, per un viaggio

²⁹³ A. DOLCE, *Poesia non necessariamente ascientifica*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 108.

²⁹⁴ R. MINORE, *Un dolore nella stanza*, ivi, p. 67.

²⁹⁵ A. ROSSELLI, "Diario Ottuso", in *Braci*, (1980), 7, pp. 44-64.

²⁹⁶ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. CXXIII.

in Spagna che le permetterà di interrompere il «terribile lavoro di correzione dei refusi di *Primi Scritti*»²⁹⁷ a cui sta lavorando e che uscirà a settembre per Guanda²⁹⁸.

Su *Nuovi Argomenti* esce in autunno *Impromptu*; l'uscita in rivista precede di poco la pubblicazione²⁹⁹ per la casa editrice genovese San Marco dei Giustiniani, a cui era stata indirizzata da Giovanni Giudici. L'editore Giorgio Devoto si mostra ovviamente contrario a tale uscita così ravvicinata, ma pubblicherà comunque l'opera.

Nello stesso anno Rosselli curerà, su richiesta di Marco Forti, anche l'antologia di poesie di Sylvia Plath *Le muse inquietanti e altre poesie*³⁰⁰ che uscirà nella collana «Lo specchio» di Mondadori nel 1985 con traduzioni sue e di Gabriella Morisco, poiché Rosselli non completerà la traduzione delle poesie che aveva inizialmente selezionato per l'antologia.

La pubblicazione del poemetto *Impromptu* interrompe il settennio di silenzio poetico della poetessa che sarà costellato dall'attribuzione di diversi premi: la prima edizione del Premio Pier Paolo Pasolini per l'intera opera, il Premio Pozzale Luigi Russo per la raccolta *Primi Scritti*; al Premio di Letteratura di Martina Franca incontrerà Carlo Betocchi, con il quale aveva interloquito in via epistolare quando aveva lavorato all'edizione delle poesie del poeta calabrese Lorenzo Calogero, in anni precedenti. Il viaggio in Puglia sarà anche l'occasione per un ritorno in Lucania, terra dell'amato amico Rocco Scotellaro. Successivamente Rosselli sarà in Sicilia e a giugno a Dubrovnik ospite dell'Unione degli scrittori, anche in questa occasione scriverà al fratello John, in una lettera del 3 giugno 1981, di essere stata molestata dalla CIA³⁰¹.

In questi anni, oltre che con i proventi delle letture pubbliche, Amelia vive soprattutto grazie alle due esigue pensioni che riceve dallo Stato: una come «orfana di Carlo Rosselli» di centomila lire, e una per «benemeranza» di quarantamila lire, dirà ad Adele Cambria in un'intervista del 1980³⁰².

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ A. ROSSELLI, *Primi Scritti (1952-1963)*, cit.

²⁹⁹ A. ROSSELLI, *Impromptu*, con uno scritto di G. Giudici, San Marco dei Giustiniani, Genova 1981.

³⁰⁰ S. PLATH, *Le muse inquietanti e altre poesie*, cit.

³⁰¹ «Ho dovuto presenziare a conferenze di ricercatori tenute in Inglese. Ho visitato la regione del Montenegro. La CIA ovviamente mi ha dato problemi». Lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 3 giugno 1981 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. CXXIV.

³⁰² A. CAMBRIA, *Un armadio tutto per sé*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 60.

Il 1982 è ricco di viaggi, anche perché durante gli spostamenti la poetessa si sente più protetta che nella sua casa di Roma. Le ossessioni di persecuzione continuano a tal punto che medita anche di trasferirsi a Parigi. Non solo: gli avvenimenti della primavera ovvero la guerra delle isole Falkland, l'invasione israeliana del Libano, la morte di Roberto Calvi, trovato impiccato il 15 giugno sotto il ponte dei Frati Neri sul Tamigi, seguita allo scandalo del Banco Ambrosiano, la scoperta della loggia massonica P2 e il caso Licio Gelli, sono tutti eventi che scatenano le angosce di Amelia Rosselli fino a spingerla a richiedere protezione addirittura all'ONU. Medita, a questo punto, di trasferirsi in Bulgaria o Algeria. Nel 1983 Contatta il consolato svizzero per chiedere asilo politico, adducendo come motivazione una persecuzione da parte della P2. Nello stesso anno consegna l'opera *Appunti Sparsi e Persi*³⁰³ alla giovane cooperativa editoriale emiliana Æelia Lælia. In questi stessi anni incontra la dottoranda in lingue a Oxford Emmanuela Tandello, che la contatta per una tesi sulla sua produzione letteraria trilingue. Sarà l'inizio di un'amicizia da cui nasceranno nuove traduzioni apparse in rivista e coronate dalla traduzione di *Sleep* del 1992.

A dicembre Amelia Rosselli chiederà asilo politico all'URSS. Proseguono ininterrotti per tutto il 1983 gli impegni in Italia e all'estero per festival, letture, convegni. Parteciperà anche ai convegni organizzati a Matera per celebrare Rocco Scotellaro.

A fine anno, viene ricoverata nuovamente, questa volta a Siena, dov'è seguita dal noto psichiatra Giovanni Battista Cassano³⁰⁴.

Anche il 1985 è un anno ricco di attività e di incontri, la poetessa è presente alla Libreria delle donne di Milano per l'evento *Mese della poesia* organizzato da Cristiana Fischer e successivamente al teatro In Out di Roma per la rassegna romana Poesia al femminile. È l'occasione per promuovere anche alcune attività editoriali come *La Libellula*³⁰⁵ ripubblicata in volume dall'editore SE, *Le muse inquietanti e altre poesie* che risulterà finalista al Premio Fregene e ancora Rosselli sarà a Prato dove chiuderà *Accenti del vivere*, un ciclo di incontri con poeti contemporanei in cui proporrà la lettura di poesie di Ingeborg Bachmann.

³⁰³ A. ROSSELLI, *Appunti sparsi e persi, 1966-1977*, cit.

³⁰⁴ «Aveva raccontato a Glauco [Pretolani], non a me per un residuo di pudore, delle tremende cure a cui si sottoponeva andando a Siena da Cassano». E. PECORA, *Nota alle lettere da Londra di Amelia Rosselli*, in *Trasparenze*, cit., p. 104

³⁰⁵ A. ROSSELLI, *La Libellula*, Studio Editoriale, Milano 1985.

All'inizio di maggio va a Parigi per seguire la compagnia Altro Teatro che mette in scena *Lalu la*, spettacolo teatrale tratto dai suoi testi. In questa occasione viene ospitata dalla pittrice e scrittrice lucana Gina Labriola e il marito Fernando Caruso, allora direttore dell'Istituto italiano di cultura a Parigi. A maggio Giacinto Spagnoletti la contatta per allestire un'antologia delle sue poesie.

Il 1985 è anche l'anno di uscita della pellicola *Blu cobalto*, film di Gianfranco Fiore Donati³⁰⁶ in cui recita anche Amelia Rosselli³⁰⁷. Il film, scritto da Aldo Braibanti e Gianfranco Fiore Donati su soggetto di quest'ultimo, Giovanni Loreto Carbone e Maria Lori Zaccaria, verrà presentato nella selezione Venezia De Sica al Festival di Venezia. Ispirato a una vicenda personale del regista, il film è girato prevalentemente all'ospedale di Sant' Orsola di Bologna e tratta il tema della malattia oncologica. Il titolo si riferisce alla cura a cui si sottopone la protagonista, la cobaltoterapia. Amelia Rosselli interpreta una ricoverata del reparto oncologico in cui è ambientato il film³⁰⁸. La scena in cui appare più a lungo è al minuto 50.50 in cui legge, con la sua inconfondibile voce, uno stralcio del *Pinocchio* di Collodi, per gli altri degenti³⁰⁹. Che Amelia Rosselli conoscesse Aldo Braibanti emerge anche dalla sua produzione: a lui è infatti dedicata l'omonima poesia nella raccolta *Serie Ospedaliera*³¹⁰. La poetessa fu tra gli intellettuali che sostennero Braibanti quando fu accusato di plagio, e processato nel 1968.

Nel febbraio del 1986 Marisa Di Iorio delle Edizioni Empirìa, chiede a Riccardo Duranti, docente universitario, poeta e traduttore, di tradurre in italiano, per la sua casa editrice, le poesie inglesi di Amelia Rosselli della raccolta *Sleep*.

³⁰⁶ Gianfranco Fiore Donati, figlio del comandante partigiano Adelchi Fiore Donati, stato un regista, sceneggiatore e direttore della fotografia., morto a Roma a 76 anni nel gennaio del 2022. Ha lavorato per oltre quindici anni, fino alla sua morte, come autore della trasmissione televisiva *Blob*.

³⁰⁷ Il nome si può leggere al minuto 1: 09: 41 tra i titoli di coda, tra gli attori secondari.

³⁰⁸ Amelia Rosselli appare in più scene: precisamente all'inizio del film dal minuto 0.49 per alcuni secondi e ancora al minuto 2.37, poi ancora al minuto 31.27 seduta in poltrona a leggere, isolata rispetto ai presenti. Questo ricorda molto la descrizione che ella faceva di sé stessa in clinica: isolata rispetto agli altri ricoverati e impegnata a leggere.

³⁰⁹ Nella scena Amelia legge nota presentazione della Bambina dai capelli turchini che, con le braccia in croce, afferma che lì sono tutti morti, lei compresa: «Allora si affacciò alla finestra una bella Bambina coi capelli turchini e il viso bianco come un'immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociate sul petto, la quale senza muovere punto le labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall'altro mondo:

- In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti.

-Aprimi almeno tu! - Gridò Pinocchio piangendo e raccomandandosi.

-Sono morta anch'io.

-Morte? e allora che cosa fai costì alla finestra?

-Aspetto la bara che venga a portarmi via». C. COLLODI (C. Lorenzini), *Opere*, a cura di D. Marcheschi, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995, p. 409.

³¹⁰ A. ROSSELLI, *a Braibanti*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 248.

La traduzione di Duranti, però, non sarà però mai pubblicata, infatti dopo un primo momento di particolare approvazione da parte di Amelia Rosselli, a cui seguì la traduzione da parte di Duranti di circa settanta poesie, la poetessa ebbe una reazione violenta e ingiustificata. Racconta Duranti che al secondo incontro con la poetessa, nella sua casa di via del Corallo – utile a discutere le questioni di traduzione legate anche alla particolare maniera dell'autrice di intendere alcuni termini inglesi e, precisamente, alla proposta di Duranti di tradurre la parola «surmises» con la parola l'italiana «sospetti» – la poetessa reagì in modo imprevedibile e minaccioso. Racconta Duranti: «Non feci neanche a tempo a leggere i versi della poesia in questione che la poetessa letteralmente esplose arrossendo di colpo e cominciando a urlarmi che non potevo fare questa violenza al suo testo, che assolutamente era un termine sbagliato, che adesso capiva che cosa stavo tentando di fare delle sue poesie, che aveva scoperto il mio gioco»³¹¹.

Alla richiesta del traduttore di poter aprire la finestra, dato l'imbarazzo della situazione e il grande caldo del maggio romano, la poetessa rispose cupa e sottovoce che le finestre non potevano essere aperte perché c'erano spie che avrebbero potuto approfittare per origliare i loro discorsi. Non fu altrettanto possibile per il traduttore, ricevere un bicchiere di acqua poiché la poetessa sosteneva avessero avvelenato l'acqua del suo serbatoio. L'incontro si concluse con un ulteriore e lungo discorso della poetessa sulle persecuzioni che subiva da parte della CIA e che la preoccupavano. Fu Giacinto Spagnoletti, molto tempo dopo, a spiegare a Riccardo Duranti che le manie persecutorie di Amelia Rosselli si acuivano nei periodi più caldi dell'anno³¹². *Sleep* uscirà solo nel 1992 per Garzanti, nella traduzione di Emmanuela Tandello.

Sui testi di *Sleep*, oltre a Riccardo Duranti, si era cimentato anche Antonio Porta, che morirà lo stesso giorno della presentazione della plaquette *Sonno/Sleep* da lui curata per San Marco dei Giustiniani, con disegni di Lorenzo Tornabuoi. Rosselli affermerà: «come traduttore delle mie poesie Tandello è stata la più precisa, si era cimentato anche Antonio Porta qualche anno prima ma si nota fra i due una differenza notevole, si nota che la traduttrice di *Sleep* Garzanti è una donna e che è un uomo Antonio Porta»³¹³.

³¹¹ R. DURANTI, *Losing Sleep. Quattro traduzioni e una memoria*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, cit., p. 175.

³¹² Cfr. *ivi*, p. 173-6.

³¹³ M. P. AMMIRATI, *Non si può diventare poeti forzati*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 159.

Al 1986 risale anche l'amicizia di Amelia Rosselli con Ulderico Pesce, giovane attore lucano. Rosselli lo conosce a Roma, la sua fisionomia le ricorda vagamente il compianto amico Rocco Scotellaro. Il 18 maggio lo raggiunge alla Festa dell'Unità di Rivello in provincia di Potenza dove, ricorda Ulderico «lesse varie sue poesie e ballammo tarantelle per parecchie ore» per l'occasione l'attore recitò il poemetto *La Libellula* coinvolgendo anche Amelia Rosselli sul palco³¹⁴. Pesce porterà nuovamente in scena il poemetto nella chiesa di Santa Rita a Roma nel 1989 e poi, ancora, al Teatro Spazio Uno nel 1990.

Nel 1987 Amelia Rosselli compirà l'anelato viaggio a Mosca accompagnata dal giovane poeta Gino Scartaghiande: il suo sogno dell'asilo politico sembra in procinto di realizzarsi. Rosselli riesce a farsi ricevere dal primo segretario del Presidium del Soviet Supremo dell'URSS, ma ne ricava solo un rifiuto, poiché l'Unione Sovietica non concede asilo politico. Nel frattempo è uscita l'*Antologia poetica*³¹⁵ per Garzanti e su *Il verri* viene pubblicato il testo definitivo de *La serie degli armonici*.

Al 1990 risale, invece, la pubblicazione di *Diario Ottuso (1954-1968)*³¹⁶ per i tipi dell'Istituto Bibliografico Napoleone. Data la crescente notorietà, Amelia Rosselli sarà invitata più volte a Salerno nella rassegna Grandi poeti italiani e successivamente anche a New York dove parteciperà a un convegno sulla poesia italiana organizzato dalla casa italiana della New York University. Negli anni Novanta sarà coinvolta anche in molti programmi televisivi e radiofonici. Nel 1993 l'editore Carlo Mancosu ristampa *Impromptu* insieme a una scelta di altre poesie, in una collana di libri-cassetta con la voce di Amelia Rosselli incisa sul nastro³¹⁷. Uno degli indici del volume comprende anche una scelta delle poesie inglesi: si tratta dei testi scartati da *Sleep* che Amelia, su sollecitazione di Garzanti, avrebbe voluto tradurre e pubblicare. Plinio Perilli ristampa a sua cura, per la Fondazione Piazzolla, *Variazioni belliche* in edizione accresciuta e introdotta dalla *Notizia* di Pasolini originariamente apparsa su *Il menabò* del 1963³¹⁸.

L'ultima poesia scritta da Amelia Rosselli è probabilmente quella che consegnerà a Goffredo Fofi per il primo numero della rivista *La terra vista dalla luna*. Alla richiesta di

³¹⁴ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. CXXXIII.

³¹⁵ A. ROSSELLI, *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, Garzanti, Milano 1987.

³¹⁶ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990.

³¹⁷ A. ROSSELLI, *Impromptu*, Carlo Mancosu, Roma 1993.

³¹⁸ A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, a cura di P. Perilli, prefazione di P. P. Pasolini, Fondazione Marino Piazzolla, Roma 1995.

inediti da parte di Fofi, Amelia propone alcune poesie in inglese escluse da *Sleep*, ma poi, nel novembre 1994, scrive *Pavone/prigione*³¹⁹, una poesia che reputa molto scherzosa. Presso il Nuovo Teatro San Raffaele di Roma viene allestito ancora una volta lo spettacolo *La Libellula*, diretto e interpretato da Ulderico Pesce e musiche di Pasquale Laino. La poetessa non si sottrae ai numerosi impegni pubblici, benché avverta un malessere fisico e psichico sempre più evidente. Parteciperà anche all'ultima edizione del Festival Internazionale dei Poeti a Ostia Antica.

Nel 1996, come avremo modo di approfondire oltre, la poetessa Daniela Attanasio, grazie a una raccolta di fondi tra i conoscenti e gli estimatori di Rosselli, promuove la ristampa di *Diario Ottuso* per le edizioni Empirìa di Maria Luisa di Iorio e Mimma De Leo. All'inizio di febbraio, mentre attende le bozze, Rosselli torna di nuovo in clinica psichiatrica, ma meno di una settimana dopo firma le dimissioni. Tra il 9 e il 10 febbraio i vicini la vedono uscire più volte in camicia da notte sul terrazzino del pianerottolo della casa in via del Corallo, guardando verso il basso, ma riescono a distrarla e farla rientrare in casa. Nella mattinata di domenica 11 febbraio, la poetessa telefona all'amica Giacinta del Gallo comunicando di stare male e annunciandole la sua decisione di suicidarsi. L'amica accorre, ma al suo arrivo la tragedia si è già consumata. Amelia Rosselli si è gettata dalla finestrella della sua casa al quinto piano: «un lungo volo che aveva segnato la fine di un percorso di esuberante allegria, periglioso rischio dell'immaginazione e funebre dolore accumulatosi negli anni»³²⁰, così lo definisce il cugino Aldo Rosselli che viene avvisato alle cinque del pomeriggio dalla polizia. Per il cugino è come se si fosse avverata una premonizione che aveva sempre conosciuto: «una sorda consapevolezza intorno a qualcosa di sotterraneo che sempre sapevo che sarebbe un giorno accaduto»³²¹. Il corpo si trova nel cortiletto interno dello stabile e per il difficile recupero servirà l'intervento dei vigili del fuoco. Amelia Rosselli non era stata dimenticata dall'ambiente poetico romano, era anzi nel pieno della sua attività: aveva appuntamenti sia l'indomani per un incontro di lettura su Apollinare in un locale di Trastevere che il giorno stesso, con Dario Bellezza. Le era stato, inoltre, appena annunciato di aver vinto il Premio San Valentino d'oro per la poesia di Terni che avrebbe ritirato il 24 febbraio.

³¹⁹ A. ROSSELLI, "Pavone/ prigione", in *La terra vista dalla luna*, (1995), I, p. 123.

³²⁰ A. ROSSELLI, *Prove tecniche di follia*, cit., p. 63.

³²¹ *Ibidem*.

I suoi funerali si svolsero nella Casa della cultura di Trastevere e fu tumultata nel Cimitero acattolico di Roma, presso la Piramide Cestia. La sepoltura e i funerali avvennero in questi luoghi grazie all'affettuoso interessamento dell'amico Elio Pecora. Furono gli amici a contribuire alle spese per la sepoltura.

Nel saggio *L'ora infinita*, che introduce il volume di *Poesie* di Amelia Rosselli, uscito per Guanda nel 1997, Giovanni Giudici scrive: «Penso spesso che, se Rocco [Scotellaro] non fosse morto così presto, [...] Amelia avrebbe forse avuto un meno triste destino»³²².

Il tema dell'internamento e della malattia mentale nelle opere di Amelia Rosselli

Nelle prossime pagine si analizzerà una selezione delle opere di Amelia Rosselli in cui risulta più evidente il tema della malattia mentale e del ricovero nei luoghi deputati alla cura della patologia. Il tema è, probabilmente, diffuso in tutta la produzione dell'autrice, talvolta, come vedremo, è volutamente mascherato, in altre circostanze è più esplicito, pertanto si è deciso di analizzare opere peculiari in cui il tema ha un forte legame con il testo stesso.

Studiando l'opera della poetessa si è potuto comprendere come la prosa avesse un valore particolare per Rosselli, il valore della verità: è per questo che è stata data grande importanza alle prose che effettivamente riportano il tema del disagio mentale in modo più autentico e meno velato rispetto ai componimenti in versi.

La prima prosa analizzata è *Sanatorio 1954* che non è soltanto il testo più antico nell'ordine cronologico che si è voluto rispettare per presentare le opere, ma è anche, tra quelle analizzate, l'opera che risente maggiormente della particolare e dolorosa condizione della poetessa che la scrive durante il lungo ricovero presso il Sanatorium Bellevue, pertanto sono rintracciabili in modo esplicito e autobiografico molti dei temi legati alla malattia e all'internamento.

³²² G. GIUDICI, *L'ora infinita*, in A. ROSSELLI, *Le poesie* a cura di E. Tandello, prefazione di G. Giudici, Garzanti 1997, p. VIII.

La prosa è stata tradotta in italiano, inquadrata storicamente, ne è stato studiato il dattiloscritto preparatorio, conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia e ne sono stati analizzati i temi.

Si è poi proceduto ad effettuare lo stesso *iter* con la raccolta di prose *Diario Ottuso* (1954-1968) soffermandoci soprattutto sull'analisi della prosa che dà il nome all'intera raccolta. Anche in questo caso si è proceduto a rintracciare il dattiloscritto nel Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, a inquadrare cronologicamente l'opera e ad analizzarla rintracciando i temi oggetto della nostra ricerca. L'ultima prosa analizzata è *Storia di una malattia*, testo straordinariamente drammatico del 1977, in cui Rosselli esprime le sue ossessioni e le sue paure per le persecuzioni politiche di cui si ritiene vittima e dalle quali cerca protezione.

Dal punto di vista della produzione in versi si è scelto di studiare la raccolta *Serie Ospedaliera* che fin dall'eloquente titolo esplicita, secondo la poetessa, l'esistenza dell'ospedale come luogo che succede in conseguenza ai traumi subiti. Sono state qui analizzate le due parti in cui si suddivide l'opera: il poemetto *La Libellula* e le poesie di *Serie Ospedaliera*. La parte del nostro lavoro dedicato ad Amelia Rosselli si chiude con le inedite lettere al fratello John che la poetessa inviò dalla clinica svizzera Bellevue che ci concedono di ricostruire con precisione e dalla diretta penna della poetessa, il suo lungo ricovero.

2. Sanatorio 1954

Sanatorio 1954: una prosa dall'internamento

Unicum nell'opera rosselliana, la prosa in lingua francese *Sanatorio 1954* dichiara fin dal titolo il luogo e l'anno della sua redazione. Fu stilata, infatti, durante il lungo ricovero dell'autrice presso il Sanatorium Bellevue di Kreuzlingen, diretto dal celebre psichiatra Ludwig Binswanger³²³, ricovero resosi necessario in seguito al grave tracollo psichico

³²³ 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 Jung. Sarà Jung a presentargli 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»

subito da Amelia Rosselli dopo l'improvvisa scomparsa dell'amico fraterno Rocco Scotellaro. Il periodo di cure in Svizzera si protrasse dall'inizio dell'estate del 1954 al novembre del 1955, preceduto da una degenza presso la clinica per malattie nervose Villa Maria Pia di Roma³²⁴ 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, possono essere utili alcuni riferimenti deducibili dal testo: tra il catalogo dei defunti riconoscibili nella narrazione è annoverata la nonna della poetessa, Amelia Pincherle, che muore il 26 dicembre del 1954 proprio durante l'internamento della poetessa in sanatorio; a ulteriore supporto che la prosa fu stilata tra il 1954 e il 1955, esiste una lettera che la poetessa inviò dalla clinica il 7 aprile 1955 a Mario Tobino, al tempo legato a lei sentimentalmente, chiedendo di avviare una relazione stabile³²⁵ e in cui annuncia la morte della nonna. I due eventi, citati velatamente, ma in modo riconoscibile nella prosa *Sanatorio 1954*, ci permettono di collocare *post quem* il completamento dell'opera da parte dell'autrice.

2.1 Il dattiloscritto di *Sanatorio 1954*

Le carte preparatorie di *Sanatorio 1954* sono attualmente conservate nella cartella ROS-01-0005.4 del Fondo Rosselli custodito al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Si tratta di una copia di un dattiloscritto composta da 9 fogli in formato A4, di colore tendente al giallo paglierino. Le carte si presentano piuttosto rovinate, pertanto si auspicherebbe una futura digitalizzazione, poiché in alcuni punti il testo non è del tutto

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 Daseinsanalys, 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), *Melancholia e mania* (1960), *Delirio* (1965).

³²⁴ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. LXXI.

³²⁵ «Debbo legarmi a un uomo ad un uomo, credo sia chiaro, e cioè non solamente occasionalmente, ma con serietà. Tutto ciò può non toccarti: io ti ho scritto per chiarire le cose, e spero vorrai rispondermi». Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Mario Tobino del 7 aprile 1955. La lettera è conservata nelle carte M. Tobino, Rosselli, Amelia (Marion), Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze; lettera citata in S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016, p. 120.

leggibile. Non si riscontrano varianti, ma solo poche correzioni effettuate con penna biro di colore blu, inerenti alla corretta grafia degli accenti o indicazioni relative alla corretta stampa degli spazi, elemento ritenuto molto importante per la poetessa, ai fini di una corretta resa grafica. L'assenza di varianti conferma la maniacale cura della poetessa nella composizione e trascrizione dei testi che venivano ricopiati con attenzione più e più volte, con conseguente distruzione delle copie precedenti³²⁶.

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 notiamo, manoscritta a matita, la dicitura: «versione definitiva». Più in basso, sempre sullo stesso foglio, leggiamo, riportato sempre con penna biro l'indicazione: «C)», riconducibile a un'indicazione per l'editore della posizione della prosa all'interno del futuro volume. *Sanatorio 1954*, infatti, occupa la terza sezione della raccolta *Primi Scritti*³²⁷; in alternativa la lettera potrebbe indicare che si tratta di una "copia", poiché, ancora sullo stesso foglio, troviamo l'indicazione 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 evidente la grande attenzione riservata alla divisione in capoversi.

Si riportano qui di seguito le esigue correzioni riscontrate sul dattiloscritto effettuate da Rosselli: nella carta 42 è indicato, 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 correzioni di refusi negli accenti effettuate con penna blu e rossa, 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.

³²⁶ 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.

³²⁷ A. ROSSELLI, *Primi Scritti 1953-1963*, cit.

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 blu, della preposizione articolata «aux» dell'espressione «pas aux enfante sur la plage!», non risultano leggibili però le lettere precedenti.

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 dattiloscritto presenta caratteristiche coerenti ad 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.

2.2 La vicenda editoriale dell'opera

Prima della collocazione in volume nella raccolta *Primi Scritti 1952-1963* edita nel 1980 da Guanda, *Sanatorio 1954* apparve sul numero 13 del gennaio-marzo 1970 della rivista «Carte Segrete»³²⁸, nella sezione *Carte scoperte*, introdotta da una nota di Renzo Paris. Fu pubblicata, dunque, per la prima volta, circa quindici anni dopo la stesura, non per volontà dell'autrice, ma a causa dei numerosi rifiuti da parte degli editori.

Le vicende relative alla pubblicazione degli scritti in lingua francese di Rosselli sono complesse. La poetessa ne tentò inizialmente la pubblicazione sulla rivista francese *Lettres Nouvelle*. Lo apprendiamo da una lettera di Amelia Rosselli a Pasolini del 28 agosto 1963 in cui la poetessa chiede allo scrittore una lettera di presentazione:

ti scrivo di nuovo per chiederti ancora un altro favore. Lo scrittore francese Will Chapaltine [...] vorrebbe farmi pubblicare degli scritti miei in francese, del 1954-1959, con Juillard. Dice che però abbisogno assolutamente di lettere di presentazione, per il Sig. Maurice Nadeau direttore della collana «Les Lettres Nouvelles» che si occuperebbe forse della cosa. Chapaltine mi ha chiesto lettere di presentazione da te e da Vittorini [...]. Si tratta di tre scritti: “Sanatorio 1954” e “Le Chinois a Rome” [sic] (specie di racconti) e “Adolescence” (raccolta di poesie) da pubblicare sulla rivista “Lettres Nouvelles”. Questi scritti datano del 1954, 1955 e 1954-61 (la raccolta). Oramai non scrivo quasi più in francese, ma allora, avendo parlato in francese sin dalla mia infanzia (sono nata a Parigi), mi erano assai naturali esercitazioni di questo genere.³²⁹

³²⁸A. ROSSELLI, “Sanatorio 1954”, in *Carte segrete*, 13, gennaio - marzo 1970, sez. «Carte Scoperte», pp. 147-158.

³²⁹ Lettera di Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini del 28 agosto 1963. A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., p. 44-45.

Nello stesso anno inizia a delinearsi quella che sarà la futura struttura del volume *Primi Scritti*, che comprenderà anche *Sanatorio 1954*, ovvero una raccolta di scritti in tre lingue riferibili al periodo 1952-1963. Rosselli propone a Einaudi la pubblicazione degli scritti in francese inviati invano a *Les Lettres Nouvelles*, aggiungendo altri testi e apportando alcune modifiche: la data di *Sanatorio 1954* è posticipata al 1955, viene manifestata incertezza sul titolo da attribuire alle «Brevi Prose Italiane del 1954», così come il «Diario Trilingue»³³⁰, che poi diverrà *Diario in Tre lingue* nella versione definitiva, è ridotto a trenta pagine rispetto alle quarantaquattro che occupa nella versione pubblicata in volume³³¹.

Negli anni l'organizzazione del libro si modificherà ancora, ma risulterà comunque difficile trovare un editore interessato al progetto. Nel 1967 Rosselli riunisce in circa centotrenta pagine la sua iniziale produzione trilingue e si rivolge nuovamente a Einaudi con cui sono in corso, dal 1966, le trattative per la pubblicazione di *Serie Ospedaliera* e quindi all'editore Bruno Alfieri di Venezia. *Primi Scritti* sarà proposto anche a Lerici e a Il Saggiatore che nel 1968 aveva accettato di pubblicare *Serie Ospedaliera*, ma nessuno dei tentativi andrà a buon fine. I testi saranno, dunque, in parte destinati alla pubblicazione su riviste: *Le Chinois à Rome* sarà pubblicato su *Paragone* nel 1968, sulla stessa rivista, a dieci anni di distanza, usciranno anche le poesie di *Adolescence*, mentre all'inizio del 1970 la prosa francese *Sanatorio 1954* uscirà sulla rivista *Carte Segrete*. Gli altri scritti non troveranno una collocazione.

Nel 1970 Rosselli contatterà anche Guanda e poi nuovamente Einaudi per proporre la pubblicazione della raccolta che, come si evince da una lettera dell'autrice a Guido Davico Bonino del 14 agosto 1970, si presentava finalmente con una struttura stabile e completa anche del titolo definitivo. Einaudi, però, rifiuta nuovamente poiché, come si legge in una lettera di Pietro Fossati, datata 19 febbraio 1971, «la natura del volume è postuma rispetto ad altre opere già edite»³³². Rosselli tenterà ancora, proponendo l'opera nuovamente a Guanda nel 1971, oltre che a Vallecchi e alla casa editrice romana indipendente Cooperativa Scrittori.

³³⁰ Lettera di Amelia Rosselli a Davico Bonino del 29 ottobre 1963 citata in C. CARPITA, *Notizie sui testi. Primi Scritti*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1391.

³³¹ Cfr. C. CARPITA, *Primi Scritti. Notizie sui testi*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1391.

³³² Ivi, p. 1393.

Finalmente nel 1978 grazie all'interesse di Giovanni Raboni, direttore della collana di Guanda «Quaderni della Fenice», *Primi Scritti 1953-1963*³³³ vedrà la luce.

Il volume si presenta, come altre opere di Rosselli³³⁴, privo di scritti introduttivi; la sola quarta di copertina riporta una nota di Jaqueline Risset³³⁵ in cui vengono specificati i significati delle tre lingue utilizzate da Rosselli e il valore di «laboratorio» dell'opera, utile per l'elaborazione della «futura lingua poetica» dell'autrice:

Esercizi poetici prima di scegliere una lingua» così Amelia Rosselli definisce questi *Primi Scritti*. Di fatti l'oscillazione tra inglese, francese, italiano [...] s'interromperà con l'adozione definitiva della lingua italiana in *Serie Ospedaliera*, nel 1963». Viene sottolineato nella nota come qui ogni lingua sia «percepita nel suo aspetto di sistema chiuso e specializzato, fissato in un dato registro semantico— per l'inglese «la religione» o più esattamente «il religioso», per il francese «il surrealismo» (intendendo per surrealismo «a rebellion to the gods») e per l'italiano «il concreto ritmato». [...] Ma i *Primi Scritti* sono anche [...] il laboratorio della futura *lingua poetica*: aggressione, effrazione della lingua, veicolo imperfetto di un flusso mentale che la preme e la deforma: “errore” creativo – ciò che Pasolini chiamerà “lapsus” e che è cortocircuito continuo nel senso in preda a una forza associativa potente, che erode immagini, argini e norme.³³⁶

Amelia Rosselli firma il contratto con Guanda il primo giugno 1979, ma la raccolta sarà pubblicata solo dopo un anno e con numerosi refusi, nonostante il grande lavoro di correzione di bozze, soprattutto a causa degli spazi tipografici di *Diario in Tre lingue*, molto complessi da riprodurre secondo la volontà dell'autrice. A partire dal 1983 Rosselli si prefigge di far ristampare *Primi Scritti* in una versione corretta, ma il progetto non vedrà mai la luce.

³³³ A. ROSSELLI, *Primi Scritti 1953-1963*, cit.

³³⁴ Un esempio eloquente, scevro da ogni introduzione o scritto critico è A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, Il Saggiatore, Milano 1969, vincitore del Premio Argentario 1969.

³³⁵ Poetessa, traduttrice, critica e saggista francese, Jaqueline Risset (1936-2014) è stata lettrice di lingua francese presso l'Università di Roma La Sapienza dal 1963 e poi docente ordinario di letteratura francese dal 1973 presso l'Università degli Studi Roma Tre. Dal 1966 al 1983 è stata redattrice della rivista di letteratura sperimentale *Tel Quel*. L'interesse per la poesia delle origini, soprattutto i provenzali e Dante, emerge nella sua poesia e nei suoi numerosi e importanti lavori: *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore* (1982; trad. it. 1984); la notevole traduzione in francese della *Commedia* (3 voll., 1985-90); la biografia *Dante: Une vie* (1995; trad. it. 1995); la presentazione della *Divina Commedia illustrata da S. Botticelli* (1996). Fu amica e collaboratrice di F. Fellini e autrice di importanti introduzioni a edizioni italiane di autori francesi (F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, 1968; M. Scève, *Délie*, 1975; G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma*, 1977; A. Sainte-Beuve, *I miei veleni*, 1984; M. Proust, *Un amore di Swann*, 1991). Cfr. R. DEIDIER, *Jaqueline Risset*, Enciclopedia Italiana, VI Appendice, 2000, Treccani, consultabile al link https://www.treccani.it/enciclopedia/jacqueline-risset_%28Enciclopedia-Italiana%29/ verificato in data 28/04/2023.

³³⁶ J. RISSET, Nota in quarta di copertina, in A. ROSSELLI, *Primi Scritti 1952-1963*, cit.

2.3 I Primi Scritti e la prova delle lingue

Primi Scritti raccoglie gli scritti giovanili di Amelia Rosselli pubblicati in ordine cronologico. L'opera più antica è *My Clothes to the Wind*, prosa poetica in inglese datata 1952. Nel dicembre del 1953, il drammatico evento della morte di Rocco Scotellaro porta Rosselli a scrivere d'impeto i versi di *Cantilena (Poesie per Rocco Scotellaro)*: in assoluto i primi versi dell'autrice redatti in italiano, la lingua paterna ritrovata dopo anni di oblio familiare, ma soprattutto in questo caso specifico l'idioma dell'amico scomparso, figura emblematica che tornerà più volte diffusamente nelle opere della poetessa³³⁷ talvolta con la funzione di guida o interlocutore, come avviene anche in *Sanatorio 1954*.

Dell'avvento improvviso della scrittura in italiano Rosselli dirà: «Ho cominciato a scrivere in italiano: non ho mai capito perché, chissà, ma forse lo so anche: era morto»³³⁸. La consapevolezza della drammatica perdita prenderà tinte misteriose per la poetessa che dirà: «Per mesi dopo la sua morte ho sofferto, scrivevo molto e mi sembrava che fosse lui a parlare per me»³³⁹.

Al 1954 risale una nuova produzione in italiano, questa volta in prosa, scritta in uno «stato di trance», come annuncia in una lettera al fratello John³⁴⁰: si tratta di *Prime Prose Italiane*, ma il 1954 sembra configurarsi soprattutto come l'anno emblematico della produzione in lingua francese: appartengono a questo periodo, infatti, oltre a *Sanatorio 1954*, le liriche più antiche di *Adolescence*.

In una lettera a John del 19 giugno 1954, appena precedente al suo ricovero nella clinica svizzera, Amelia Rosselli dichiara: «reading madly, writing madly – my French has returned in a burst»³⁴¹; il francese torna «di colpo» e s'impone immediatamente sulle altre lingue. Lo utilizzerà anche nel 1955 per le prose *Les Chinois à Rome* e nel *Diario in Tre Lingue*, chiuso nel 1956. Nel 1954 si presenta, quindi, completa la sperimentazione letteraria nella triade di lingue conosciute dalla poetessa e utilizzate in modi diversi nella

³³⁷ Si veda in merito anche M. SABIA, "Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro: tracce di un ininterrotto dialogo poetico", in *Studi (e testi) italiani*, (2023), 50, Sapienza Università editrice, pp. 147-183.

³³⁸ S. PERRELLA, *Per fuggire gli addii*, in A. ROSSELLI, *È vostra la voce che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 96

³³⁹ C. FISCHER, *La pretesa della verità*, ivi, p. 74.

³⁴⁰ «Rather delirious prose: strange, and written always in complete stato of trance». Cfr. lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 23 febbraio 1954 citata in C. CARPITA, *Notizie sui testi. Primi scritti* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1389.

³⁴¹ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John citata *ibidem*.

sua produzione che si dipana dall'inglese, lingua materna utilizzata anche nella corrispondenza familiare, passando per i versi e le prose scritte sull'onda dell'emozione nell'«italiano dei padri recuperato solo dopo l'approdo in Italia del 1948»³⁴², poiché caduto in disuso in famiglia dopo il brutale assassinio di Carlo Rosselli e riacquisito dopo la dolorosa perdita dell'amico poeta e, infine, il francese, la lingua appresa con la nascita parigina e la prima scolarizzazione, ma anche idioma dell'esilio. In questa ottica risulta essere significativa la scelta del francese per redigere la prosa *Sanatorio 1954*, poiché si presenta nuovamente come la lingua di un esilio: quello dal mondo, che la poetessa sperimenta durante il lungo ricovero. La lingua francese di *Sanatorio 1954* è, dunque, emblema della realtà autobiografica che Rosselli sta vivendo. Non è un caso che la narrazione di questa oscura opera si svolga completamente in un'atmosfera notturna, confusa e priva di contorni in cui sono però ben evidenti barriere e costrizioni spaziali, oltre a un reiterato desiderio di fuga.

2.4 L'autobiografismo schermato di *Sanatorio 1954*

La prosa *Sanatorio 1954* apparve per la prima volta sul numero 13 del gennaio-marzo 1970 della rivista *Carte Segrete* introdotta da una nota di Renzo Paris. In tale nota Paris afferma di non aver proceduto alla traduzione in italiano del testo per rispettare la preferenza dell'autrice nel preservare la lingua originale della prosa; d'altra parte, in una lettera ad Armando De Marchi del 10 agosto 1987, redatta per la preparazione della seconda edizione di *Primi Scritti*, Amelia Rosselli scrive, riferendosi alle poesie in francese di *Adolescence*, «del resto non sono difficili e la lingua francese è ancora assai nota in Italia»³⁴³. Rosselli è interessata a conservare la lingua originale dei suoi testi pur sapendo di rivolgersi a un pubblico italiano³⁴⁴ anche per conservare la «sua fortemente innovativa prosodia», che secondo Giovanni Giudici rappresenta la cifra stilistica dei

³⁴² Cfr. L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pacini, Pisa 2015, p. 19.

³⁴³ Lettera di Amelia Rosselli ad Armando De Marchi citata in C. CARPITA, *Primi Scritti. Notizia sui testi*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1384.

³⁴⁴ 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 dottorato, Supervisore A. Baldacci, Uniwersytet Warszawski Wydział Neofilologii Katedra Italianistyki, a. a. 2020-2021, p. 61.

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»³⁴⁵.

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

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.³⁴⁶

Citando Groddeck³⁴⁷, psicanalista tra i più importanti interlocutori di Freud, Paris indica il francese come lingua «natale» e sincera 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 autentiche³⁴⁸. Una lingua preziosa, dunque, quella in cui Rosselli sceglie di scrivere l'intimo testo che necessita di non essere tradotto anche per godere delle sonorità offerte dal francese. Paris inquadra anche 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

³⁴⁵ G. GIUDICI, *Per Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *Antologia poetica*, cit., p. 5.

³⁴⁶ R. PARIS, nota introduttiva a A. ROSSELLI, "Sanatorio 1954", in *Carte segrete*, cit., p. 147.

³⁴⁷ Georg Groddeck (1866-1934) fu medico e psicanalista, pioniere della medicina psicosomatica. Nel 1917 entrò in contatto con Freud con quale avviò una folla corrispondenza. Freud mutuò proprio da Groddeck il termine "Es" per indicare la sostanza impersonale della vita. Secondo Groddeck il concetto dell'inconscio si estende e si dipana dalla sfera psichica a quella somatica. Nelle sue opere *Das unbekannte Ich* (1929) e *Der Mensch als Symbol* (1933), espone la sua interpretazione dell'attività simbolica come generale maniera espressiva del corpo e della psiche.

³⁴⁸ Anche Laura Barile le definisce «le tre lingue-madri di Amelia Rosselli». Cfr. L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, cit., p. 19.

titolo; oggi sappiamo che oltre «alla spirale di insonnia» qui citata, la poetessa fu vittima di un profondo tracollo psichico, accompagnato da allucinazioni³⁴⁹, che trovano 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.³⁵⁰

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»³⁵¹.

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»³⁵² e che, infatti, si trasforma «in una specie di mini-romanzo»³⁵³. Non è un caso, dunque, che *Diario Ottuso* sia una prosa e che presenti tematiche e figure analoghe a quella di *Sanatorio 1954*, come i riferimenti evidenti a Rocco Scotellaro; la poetessa, infatti, dichiara apertamente di aver sempre evitato l'autobiografismo nella produzione poetica³⁵⁴, accettandolo in parte nella sua produzione in prosa, come si avrà modo di spiegare successivamente.

La nota introduttiva di Paris si chiude con una vena polemica sulle scelte dell'industria culturale coeva che, come già si è riportato, aveva rifiutato più volte l'opera di Rosselli adducendo come motivazione la data di compilazione troppo remota rispetto alle recenti pubblicazioni dell'autrice. L'insistenza della poetessa nel proporre l'opera agli editori, dichiara, però, l'importanza che riveste per Rosselli la pubblicazione di questo scritto, frutto di un periodo travagliato e redatto, dato non secondario, completamente in clinica.

³⁴⁹ Dell'episodio specifico si fa ampia menzione in questo studio nella sezione biografica dedicata alla poetessa. Si veda in questo studio il capitolo inerente alla biografia Rosselli, p. XX.

³⁵⁰ L. BARILE, *Trasposizioni. I due mestieri di Amelia Rosselli* in *California Italian Studies*, 8, (2018), 1, p. 10 reperibile al link <https://escholarship.org/uc/item/22n084xb> verificato in data 9/05/2023.

³⁵¹ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 127.

³⁵² A. ROSSELLI, *Esperimenti narrativi*, in EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empiria, Roma 1996, p. 54.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ «Avendo evitato l'autobiografico, per quanto possibile fino allora in poesia, questo testo “povero” [ovvero *Diario Ottuso* n.d.r.] invece lo ammetteva, con qualche mio taglio per non lasciar riconoscere ideali “maestri”, ideale “fratello” e “ambiente culturale” romano». Cfr. *ibidem*.

Che Rosselli abbia scritto con costanza durante il lungo periodo di trascorso nella celebre clinica svizzera è confermato dalle lettere inviate al fratello John, attualmente conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, che ho consultato. La poetessa dichiara nelle missive di leggere moltissimo e i medici confermano la sua frequente presenza presso l'atelier della struttura³⁵⁵. 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 creative³⁵⁶. Dalla corrispondenza di Amelia Rosselli con il fratello John³⁵⁷ abbiamo notizia anche dei titoli dei libri letti dalla poetessa, ricevuti spesso su sua esplicita richiesta, dal fratello e dagli amici che provvedevano a spedirli presso il sanatorio³⁵⁸.

Il periodo di cure è lungo, faticoso: dalla corrispondenza si evince anche l'impazienza della poetessa che chiede più volte di poter uscire e riprendere le sue attività di ricerca soprattutto in campo musicale, eppure la letteratura e la scrittura sembrano agire come agganci alla realtà esterna alla clinica. Nei momenti in cui non è afflitta particolarmente dalla malattia e dalla durezza delle cure, che comprendono anche elettroshock e insulinoiterapia, la poetessa continua a leggere, studiare, scrivere, esercitare la sua creatività. La produzione letteraria, in particolare, racconta la resilienza e sublimazione del dolore attraverso la scrittura: la poetessa non cede mai alla disperazione, la racconta, la distilla, ma non ne è mai vittima, perché concretamente reagisce alla prostrazione continuando, con tenacia, le attività e i progetti in cui era impegnata anche fuori dalla clinica.

³⁵⁵ 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. Sappiamo che la poetessa aveva sicuramente a disposizione una macchina da scrivere, oltre che delle penne, come testimoniano le lettere, sia manoscritte che dattiloscritte, inviate al fratello. Nelle comuni strutture a carattere manicomiale esistenti in Italia, negli stessi anni, tutto ciò inesistente, soprattutto le penne erano vietate, poiché ritenute oggetti contundenti, né vi era, negli ospedali psichiatrici italiani la possibilità di avere a disposizione degli spazi ricreativi e artistici per i pazienti.

³⁵⁶ Il sanatorio Bellevue era rinomato in particolare per l'attenzione che il direttore Ludwig Binswanger aveva 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*, (2005), 10, pp. 75-92. «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 Vatslav Nijinski (1890-1950), dell'architetto Henri van de Velde (1863- 1957), dello storico dell'arte Aby Warburg (1866-1929)», *ivi*, p. 78.

³⁵⁷ Di cui si riportano in questo studio alcuni stralci inediti. Cfr. pp. 281-313.

³⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

Sappiamo che durante al ricovero in Svizzera non avrà origine solo *Sanatorio 1954*, ma dalla corrispondenza familiare apprendiamo che Rosselli continua a scrivere poesie³⁵⁹ e non interrompe neanche le ricerche intorno alla sua «quarta lingua-madre»³⁶⁰ come la definisce Laura Barile, ovvero la musica: è in clinica che Amelia pone le basi per una macchina di sua ideazione, mai realizzata nel concreto, ma che sarà metafora della sua maniera di concepire la poesia, ovvero «una invenzione che fonda musica e scrittura e renda possibile farlo su una macchina da scrivere»³⁶¹: da questa intuizione prenderà le mosse il suo futuro saggio *Spazi metrici* pubblicato nel 1964 in allegato alla raccolta *Variazioni belliche*³⁶² che condizionerà anche la singolare veste tipografica della raccolta *Serie Ospedaliera*³⁶³.

2.5 Tradurre ai limiti estremi del dicibile

2.5.1 I motivi di una traduzione di *Sanatorio 1954*

«Poche poesie come quelle di Rosselli sfidano il traduttore ai limiti estremi del dicibile»³⁶⁴, scrive Andrea Cortellessa. Ciò vale anche per le prose, che presentano, oltre alla difficoltà tipica della lingua rosselliana, anche una complessità legata, come scrive Stefano Agosti, a «l'indecidibilità dei percorsi di senso (delle isotopie), il cui intreccio e la cui molteplicità corrispondono alla pluralità e all'imbricazione (anche alla simultaneità) dei fatti mentali nel processo generativo»³⁶⁵; *Sanatorio 1954* sviluppa la sua

³⁵⁹ Presso il Centro manoscritti dell'Università di Pavia, tra le lettere 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*, cit., pp. 213-14. In un'altra lettera a John, datata 14 novembre 1955, Amelia scrive nel post-scriptum, di aver allegato «a bad poem write today». La poesia non ci è pervenuta, ma l'annuncio è la conferma di una produzione poetica continuativa portata avanti nel sanatorio.

³⁶⁰ Cfr. L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, cit., p. 19.

³⁶¹ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXII.

³⁶² A. ROSSELLI, *Spazi metrici* (1962), in EAD., *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964.

³⁶³ «*Serie Ospedaliera* esce dal Saggiatore nel 1969 con una particolare veste grafica in dimensione del foglio A4 col testo in caratteri dattilografici stampato solo sul recto. "Scrivendo a macchina da scrivere posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce", scrive l'autrice. E soprattutto, l'arresto del rullo al suono del campanello segna la misura del verso, o rigo, come lo chiama. [...] "L'uso della serie comporta il carattere di inevitabilità e neutralità "delle serie musicali, dodecafoniche e postdodecafoniche e matematiche, (tendenti a zero e a x)". Cfr. L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pacini, Pisa, 2015, p. 17.

³⁶⁴ A. CORTELLESA, *Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo*, in ID., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, cit., p. 332.

³⁶⁵ S. AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli* in ID., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani 1995, p. 144.

narrazione, infatti, su molteplici piani composti da significative immagini e sollecitazioni quasi uditive, derivanti anche dalla particolare condizione psicofisica dell'autrice durante la redazione dell'opera. Le allucinazioni, il dolore per le delusioni sentimentali e i lutti, la difficoltà dell'internamento, le fantasie suicide, entrano nella struttura dello scritto frammentandone la narrazione e contemporaneamente costringendo il lettore a seguire l'allucinato flusso di coscienza in cui l'autrice lo conduce.

La nota intraducibilità della produzione rosselliana è diventata nel tempo un tema canonico a causa della lingua stessa dell'autrice, che si configura come «intralinguistica» poiché la *mens* di Rosselli è «trascendentalmente intralinguistica»³⁶⁶, sia perché detentrica di tre “lingue madri”, oltre al linguaggio musicale, ma anche di un ulteriore linguaggio, che potremmo dire “letterario”, acquisito da tutte le fonti che nel tempo ha letto e studiato con cura. Consultando i volumi a lei appartenuti, ora conservati all'Università della Tuscia si nota, infatti, come la caratteristica che accomuna la maggior parte dei libri sia la cura con cui Rosselli appunta il significato in inglese, italiano e spesso anche in latino, dei termini a cui è interessata, ampliando così il suo vocabolario anche di lessemi complessi e desueti, affinando con cura gli strumenti linguistici che le permetteranno le “variazioni” tipiche della sua produzione. Tale ricchezza di linguaggio e di pensiero, unito al noto perfezionismo nel lavoro sui testi, si configura come problematico per la resa delle traduzioni in italiano dei suoi scritti. Emblematico è il processo che portò, con estreme difficoltà, alla traduzione dall'inglese di *Sleep*, iniziata con l'esperienza di Riccardo Duranti che completò la traduzione di circa settanta poesie, che non furono però mai pubblicate, a causa del rifiuto violento della poetessa, che le aveva inizialmente lodate. Dello sconcertante comportamento di Rosselli, provocato dalla proposta di Duranti di tradurre il sintagma «tender surmises» come «teneri sospetti» che evocò evidentemente nella poetessa i fantasmi delle ossessioni di persecuzione che non l'abbandonarono per tutta la vita, ho avuto modo di parlarne personalmente con Duranti, oltre che leggerne nel suo saggio-testimonianza *Loosing Sleep. Quattro traduzioni e una memoria*³⁶⁷.

³⁶⁶ Cfr. A. CORTELLESA, *Una vita esposta*, in ID., (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, cit., p. IX.

³⁶⁷ R. DURANTI, *Loosing Sleep. Quattro traduzioni e una memoria*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, cit., pp. 171-179.

La vita di Rosselli e spesso anche i suoi rapporti interpersonali furono sconvolti dai sintomi dei disturbi mentali a cui pure cercava, con forza e lucidità, di far fronte. Prima di Duranti, fu Edoardo Affinati a tentare una traduzione delle poesie di *Sleep*, di cui purtroppo non rimane traccia e dopo Affinati e Duranti fu la volta di Antonio Porta, che riuscì a realizzare la traduzione di una ventina di poesie, pubblicate nel 1989, prima della sua precoce morte³⁶⁸. In *Sanatorio 1954*, risulta più importante, rispetto ad altri testi di Rosselli, la componente biografica e psicologica dell'autrice durante la redazione dell'opera, ovvero il ricovero presso il sanatorio psichiatrico privato Bellevue, che per quanto presentasse caratteristiche ben lontane da quelle dei manicomi pubblici italiani di quegli anni, e permettesse alla poetessa di poter continuare a coltivare le proprie passioni, dalla scrittura, alla lettura, alla musica, si presenta pur sempre come un luogo ostile, connotato dalla solitudine, un esilio dagli affetti familiari, ma anche dal mondo esterno, in cui sperimenterà diverse volte l'elettroshock e da cui chiederà più volte al fratello di poter essere dimessa³⁶⁹ per tornare a Roma, o anche solo di poter trascorrere brevi periodi fuori dalla clinica, eventi che non si realizzeranno se non con la dimissione definitiva da Bellevue, alla fine del 1955, dopo un ricovero durato oltre un anno.

Fino a oggi la prosa *Sanatorio 1954* non è stata mai tradotta dal francese, probabilmente più che per le difficoltà che il testo presenta, per rispettare la volontà dell'autrice, che come già illustrato, preferiva che anche il pubblico italiano leggesse i suoi testi in francese. In questo studio si è scelto, forse audacemente, di tradurlo, facendo nostra l'idea espressa anche da Nicola Gardini che invita a non fare nostro il «mito dell'intraducibilità», a non trattare l'opera come un elemento intoccabile, ma propone di confrontarsi comunque con la traduzione nella consapevolezza che un processo di interpretazione intercorre comunque tra il lettore e il testo letto in una lingua diversa dalla propria³⁷⁰.

³⁶⁸ Cfr. A. CORTELLESA, *Una vita esposta*, in ID., (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, cit., p. X.

³⁶⁹ Si considerino in merito le numerose richieste di dimissioni presenti nelle lettere di Amelia Rosselli al fratello John del 21 e del 27 gennaio 1955, dell'8 febbraio 1955, 14 luglio 1955, 3 settembre 1955, qui pubblicate a pp. 294-296.

³⁷⁰ «La traduzione per quanto fallimentare e imperfetta risulti è sempre possibile; e lo è proprio perché c'è lì un oggetto-visione a provocarla, permanente, indefettibile. Quando al centro del discorso poniamo il rapporto tra l'originale – l'oggetto-visione – e il traduttore [...] decade il mito dell'impossibilità della traduzione che tanta fortuna ha avuto e ancora ha sia tra i profani, sia tra i devoti». N. GARDINI, *Consigli a un giovane poeta*, Rizzoli, Milano 2023, p. 140.

Per attuare i nostri propositi abbiamo fatto tesoro di quanto affermato da Rosselli stessa, che amava la traduzione «letterale» dei testi, ovvero tentare di rendere il significato del testo di arrivo quanto più vicino possibile a quello di origine³⁷¹. A Marco Caporali che la intervistò all'uscita del volume Mondadori *Le muse inquietanti*, contenente una selezione di poesie di Sylvia Plath tradotte con Gabriella Morisco, la poetessa riferì: «Ho tendenza comunque letterale, estremamente vicina al testo anche sul piano ritmico musicale. Questo è molto importante, non vorrei imporre il mio stile»³⁷².

In merito al rispetto alle sonorità, pure molto presenti in *Sanatorio 1954* come in tutte le opere di Rosselli, non è stato sempre possibile riprodurle nella traduzione qui proposta, piuttosto si è effettuato il tentativo di restare il più aderente possibile al senso contestualizzato di ogni singola espressione, sfruttando nel maggior modo possibile la conoscenza della lingua di Rosselli e delle fonti letterarie che hanno ispirato non poche suggestioni nell'opera. Tutto nella consapevolezza che una traduzione sarà sempre un testo autonomo³⁷³, altro, rispetto all'originale rosselliano³⁷⁴ che attraverso il processo di traduzione ha prodotto un altro testo³⁷⁵ che prima non esisteva in lingua italiana, e nel conforto di Calvino che afferma che «la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto sé stesso per tradurre l'intraducibile»³⁷⁶.

³⁷¹ Il termine «letterale» utilizzato da Rosselli richiama immediatamente il concetto di *fedeltà* della traduzione. «L'idea di fedeltà in traduzione si lega al predominio della resa letterale parola per parola e alla particolare attenzione pedagogica che tende a dare alla traduzione un carattere più informativo che creativo». M. GUGLIELMI, *La traduzione letteraria*, in A. GNISCI (a cura di), *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano 2002, p. 159.

³⁷² M. CAPORALI, *Donne che traducono donne, Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., p. 242.

³⁷³ Secondo l'approccio contemporaneo la traduzione si muove su un piano di libertà e autonomia: «Superati i pregiudizi sulla marginalità della traduzione, riconosciuta l'inattendibilità dell'idea di fedeltà e di equivalenza abolita la gerarchia tra opera originale e opera tradotta oggi la traduzione si muove verso una essenziale autonomia, un riconoscimento di sé che non mette più in questione la sua raggiunta emancipazione letteraria e comunicativa. La traduzione non è mai fedele, piuttosto libera, è un'apertura che a partire da un testo ne produce un altro realizzando una "trasformazione interpretativa"». M. GUGLIELMI, *La traduzione letteraria*, cit., p. 179.

³⁷⁴ Proprio sul concetto di autonomia della traduzione si confrontarono anche Rosselli e Calvino come testimonia una lettera conservata presso l'archivio storico dell'editore Einaudi in cui Calvino scrive alla poetessa: «le traduzioni di poesia, come sai bene, sono un po' come scrivere poesia in proprio; bisogna portarsi dietro un autore per molto tempo e ogni tanto tentare un assaggio». Lettera di Italo Calvino ad Amelia Rosselli del 17 maggio 1967. I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, I Meridiani, Mondadori, Milano 2000, p. 955.

³⁷⁵ «La traduzione finale, finita, fissata in testo, si rivela *un altro originale*» [corsivo nel testo]. N. GARDINI, *Consigli a un giovane poeta*, cit., p. 141.

³⁷⁶ I. CALVINO, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995, voll. II, pp. 1826.

Mettendo in gioco le nostre competenze si è provato a sviluppare una traduzione secondo un approccio più funzionale, che creativo, volta, soprattutto, a una migliore comprensione del testo. Lo scopo primario della nostra traduzione è di poter fornire uno strumento in lingua italiana utile a rendere più agevole l'analisi del contenuto, dei temi, del lessico, delle immagini e della particolarissima struttura di questa opera, interessante, ai fini della nostra ricerca, soprattutto per le peculiari condizioni in cui è stata scritta: *Sanatorio 1954* è l'unico testo pubblicato secondo le volontà dell'autrice, che è stato concepito e redatto durante un ricovero in clinica.

2.5.2 *Sanatorio 1954* – Una traduzione

Polvere fine, orgoglio degli antenati, riportatemi alle tombe degli antichi con le loro calme lire e flauti! Io vivo nella disperazione, da quando il mio amico è morto, sulle più belle coste dell'Italia trionfante. Per guarire ho bisogno di un marito, abbastanza tenero.

È felice, colui che amo, e non gli importa di me. Lui non mi ama, non mi ama! Partiremo, per conoscere meglio i poveri. Ci sarà musica antica, per festeggiarci. Comunque dormi e non pensare a niente. Bisogna morire per vivere tranquilli.

L'angoscia è sparita, e queste parole rassicurano.

Hai bisogno di un fanciullo ingenuo da baciare.

La morte è una signora vestita nuda; astuta, fine. La sua tristezza non pesa su nessuno.

Che giornata è questa! Sembra avessi bisogno di un figlio, o avresti dovuto cercare la chiave del mistero. Ma non c'è. Verrà il tempo in cui dovrai piegarti al giogo degli ambasciatori.

Ammiro i bei alberi e i loro fiori secchi, e pallidi nell'alba subdola.

Ma i rami sussultano sconvolti. Ucciditi, ucciditi finché sei ancora in tempo. Il tuo rancore non ha lunga durata!

Che brutta storia! I miei sviluppi sono tardivi e i miei denti battono di follia. Non sceglierò di farmi uccidere; – no, non voglio, – no, ti dico.

Ride! È così che puoi tagliarti la gola, sostenuto da due coraggiosi ragazzi, senza dubbio agenti della polizia.

Ma è sempre meglio prendersi un po' in giro, che ridere, – o piangere... La prossima volta mi butterò semplicemente in fondo al lago; – lui, con le sue grosse trine mi proteggerà. Non credi? Non credi tu alla mia semplicità? Tutta nuda andrò a vedere cosa fa laggiù mio fratello in America, senza un soldo, braccato, picchiato, umiliato davanti alle folle, felici di potersi finalmente dedicare al finale omicidio, il finale omicidio sociale.

Non guardare né a destra né a sinistra; – butta semplicemente le tue bretelle sulla strada coperta di fango e suona il clacson se vuoi. Lui sarà là, il tuo amico, sarà là, non dubitare.

Perché, perché ti tieni così lontano da me, da mia moglie, dalla mia casa, direi dalla ragione, se non sapessi che ella mi pianterebbe un pugnale nel collo alla prima parola. Va' dunque ad ammazzarti, va'. Ma non tornare indietro. Nascondi il tuo volto in uno scialle, nascondi le vecchie fotografie di cent'anni fa, e parti dunque, parti per il paese degli iniziati al ballo del conte Halifax. Vai dunque, cosa aspetti, un milionario che ti porti tra le sue braccia?

Le delizie supreme tu le conoscerai solo bevendo vino forte in un giorno d'estate, che si staglia in tutte le fabbriche moderne, fabbriche con il loro stile rosso-comfort, ghiacciato.

Deciderai di nuotare fino in fondo al lago, come dici tu, per annegarti, un po' tardivamente, tuttavia, o resterai a contemplare le mille bellezze del mondo, in una estatica visione? Ti consiglio la seconda soluzione, ma so che è inutile parlare con te; –

tu sei già perduto, lo so, e la maggior parte delle persone ha ragione a ridere di te, perché il loro cuore è migliore del tuo, questo è certo.

Vai allora, sbrigati, non perdere tempo sulle rive! Tua madre fu folle a farti nascere; tuo padre, cattivo. Me ne vado senza scusarmi, tu dovrai arrangiarti, a modo tuo. Eri tu, la causa di tutto, lo sento, e prendo le mie giuste misure.

Dammi un aereo e ti raggiungo dove vuoi!

Andiamo allora, gettiamo le nostre lacrime per terra. Non vedi il vento che affonda le sue radici bionde sulla mia camicia da notte? Addio felicità, addio tristezza, noia che batte i denti! Non so più cosa dire, so solamente maledire.

Dovremmo immergere le mani nel passato? Allora andiamo, andiamo, combattiamo la febbre della gioia che ci impedisce di vedere la verità, nuda sotto il balcone laggiù. Ci sono pochi ragazzi che subirebbero torture così raffinate! Giuro che da nessuna parte riusciranno a impedirmi di scappare!

Com'è bello il tuo mantello ora che è stato strappato. Come sempre i tuoi sogni d'oro sono finiti prima di essere iniziati, e la luna li avvolge in una sottile bruma argentina. Al porto i marinai ci guardano divertiti. Che ci facciamo qui, dicono tra loro, se il nostro vero destino è fuggire? Il lago non è abbastanza profondo da potersi rompere la testa. Tutto è vuoto, le mie speranze sono svanite.

Il mare batte contro i muri della prigione tuttavia calmo, e io (anche tu) sono muta, muta dall'angoscia notturna beatificata dai piccoli banditi sulle coste azzurre, che ci aspettano, con un sacco di denaro in una mano e la pistola nell'altra. Dovremo andare lo stesso; dovremo scappare, – giocare alla fuga. Se il tuo cuore batte troppo forte, posa la tua mano e calmallo. Non farà che un salto sulla soglia della morte.

Vedi, preferisco rotolarmi nella sabbia con gli occhi trafitti da proiettili, che aspettare qui ed essere preso per un codardo. Andiamo, partiamo, la valigia è fatta, e riempita di inutilità superflue alle nostre intenzioni, ma questo non ha alcuna importanza. Io voglio essere potente padrone della situazione, e suonare bene la campana degli addii.

Codardo! Non sai che è meglio essere considerato un cittadino onorato, piuttosto che gettare i propri fiori nel fango? Ti ho amato così tanto che di notte uscivo dalla stanza dei miei genitori per ritrovarti. E vedi a cosa ha portato! La mia lingua si è sporcata di parole vane e satiriche. È diventata comica, la nostra situazione, non te ne accorgi? Te lo insegnerei, parola per parola, desolata di non poterti convincere davvero. Andiamo, e facciamola finita. Addio miraggio di felicità, addio stagliate rocce, addio calma e tranquillità. Tutto è detto, tutto è deciso; i migliori hanno avuto la possibilità di salvarti, ma come sempre tu li hai rifiutati, come rifiutavi i miei baci, caldi, la notte, serrandomi forte a te nell'ombra calda anch'essa. Andiamo, solleviamo questa sottile gonna di cotone, umile gonna di cotone ricamato, e andiamo a morire decisi per l'eternità, a guardare i coltelli scendere teneri sui nostri seni.

Le stelle giurano che non è il caso di vendicarsi. La pioggia versa torrenti di lacrime, gli alberi si piegano gravemente, il tuono rimbomba attonito. Guarda le piccole lacrime sussultare! Il vento ha spezzato in due la montagna; guardate la notte farsi sempre più fitta! I morti escono per guardarci, — sorridenti, sollevati, di fronte.

Un giorno dovremo baciare tutti, chi ride di noi, e porta un nastro nero. Cosmopolita, a te la legge! Non c'è errore più profondo di quello degli invidiosi, una legge eterna, e una certa delusione per i bambini, snaturati. Sono disgustata, ecco tutto, e stanca di essere qui.

Non me ne parlare, la realtà è quella che gioca meglio il suo ruolo con i nativi. Perdona il mio errore, e consegnami alla felicità di essere qui. Mia madre è morta; dove è andato mio padre?

Non ne so nulla.

Ne ho abbastanza!

L'elettricità. Se n'è andato senza dire una parola. Era chiaro che non poteva farci molto, lui, forse non gli importava, pensò lei. Ecco dove è andata la musica! Disse lei saggia, nascondendo le condizioni selvagge in cui ella viveva, esausta. Figlia mia, rispose, quasi teneramente, tu non ne sai molto, i tuoi sforzi sono inutili. Cessa la tua avventura,

torna alla tua età, e tutto andrà di nuovo bene, se non entri ancora una volta nell'acqua, nel lago, nella disperazione.

Ma ho perso mia madre! disse ella, e non è facile aspettare in questo modo.

Il parco era teso di certezza. Si sentiva perduta. Non è appunto modo di vivere. Il rumore che fanno gli altri non si può misurare con la follia di cui soffriamo. Non faccio che cercare la verità, ed ella mi sfugge. Noialtri abbiamo altro da fare che discutere, e i vecchi gesti saranno sempre inutili. Io alla medicina non credo, e voi vi siete sbagliati.

Va bene, disse lui, andremo dove meglio credete, senza dubbio, se credete sia meglio, e che è vostro dovere.

Un'altra volta si era fermato sul gradino, e si era ucciso.

È impossibile, non riesco a dormire, pensò lei, e il medico non veniva. Ella credette fosse necessario stare zitta.

Allora, andiamo!

Ci sono due tipi di bestie al mondo: una ride, l'altra piange. Io mi annoio di queste continue variazioni e preferirei la pioggia sottile, che cade dolcemente.

Non ci sono altri abitanti? Le sere indossano calze grigie. Il letto è disfatto d'angoscia, come se piovesse. Perché tanta angoscia? Oh angoscia!

Ci serve un marito ci serve un marito ci serve un marito. Ben detto. Continua così e i gatti ti sorrideranno sicuramente. Hanno gli occhi blu e indossano delle uniformi. Perché non ucciderli? Ma, ahimè, le mie mani sono pulite, come quelle di una vecchia signora rugosa a causa dell'età. Mangia dunque il tuo pane a sazietà. Gli uccelli neri non tarderanno.

Hai bisogno di un amante, questo è sicuro, come il mare che cade sulla spiaggia dorata. Le mie mani sono sporche. Amo l'odore del bosco, che passa terribilmente sui passanti trionfanti. Bisognerà sopravvivere in un modo o nell'altro. Il tuo peggior nemico è il gatto bianco, i suoi occhietti gioiosi, con la sua ostilità. Porta quindi le tue preoccupazioni al sicuro.

Questa notte non finirà mai! Ce ne sono altre che aspettano, e i topi galoppiano con la certezza di essere catturati e mangiati. Tuttavia giocano meditativi al sole. La luna fluttua. Vado in giro. Arriverà la pioggia con il suo nuovo bagaglio, lenta, sorniona, quasi.

La pioggia non mi spaventa, lo giuro! Il tuo cappello è bagnato. Scorgo una nuova forma alla prospettiva dei paradisi nuziali.

L'oscurità aiuta là dove non si crede. Bisognerà pregare. È difficile, e per me quello che conta davvero è la noia, quotidiana.

Hai bisogno di una nuova moralità; ogni emozione si riflette nell'acqua del lago, e i dolori lottano per sopravvivere. Arrenditi, per favore; nessuno ci tocca. Tu non devi fuggire come tuo padre.

Mia madre è morta. Lui caduto morto. È abbastanza comico!

La tua intonazione è sbagliata. Santo cielo, che strano atteggiamento. Sei un gatto nero. Non credo di salvarti. Resta placido nella tua isola tranquilla. Con più ardore, in una prigione, anche perpetua, si farebbero dei cruciverba pieni di significato.

Avventure, buon vino... non tutto è finito...

(Eppure il cielo lancia un'accusa implacabile). Guarda almeno le persone in faccia!

Non si può lottare con Dio, sappiatelo. Niente può sostenersi quaggiù, tranne la morte, purpurea nelle sue lenzuola. Che peso! Non avrei mai immaginato che la risata di Dio fosse così stridente. Sta a me dirti la verità, per quanto cruda possa essere. Il mio avambraccio si è tutto piegato per raccontarti tutto.

Tu ridi!

Rido così tanto che i fiori ridono così tanto da stare male. Costa molto ritrovarsi vecchi precocemente, e irritati, soprattutto.

Penso che bisognerebbe ascoltare meglio... Siete difficili, voi altri. È una parodia capricciosa. Il punto fondamentale sarebbe cercare il buon Dio da tutte le parti; — i cassetti, gli armadi, sui tavoli, dietro i quadri anche, per vedere se siamo stati sufficientemente onesti.

Viene dalle montagne e pensa di essere più intelligente degli altri. Che errore! Il suo errore è quello di non ricordare gli sbagli commessi durante l'internamento.

Va sempre a dormire povero, una donna al suo fianco, e la sua buona influenza non ha importanza. Vattene, allora, se vuoi, e scaccia tutte quelle brave ragazze di campagna. Rimarrò a guardarti, come una gallinella che non si ricorda il suo nome che facendo una smorfia di dolore, di confusione.

C'è una vera intimità qui, per quanto carnale sia, e i miei muscoli si rifiutano di obbedire alla legge, per quanto giusta, se tu proteggi il tuo corpo profumato. Credimi, la legge è migliore di quanto credi, e le tue visioni saranno sempre molto reali, saltando dal tetto, l'inverno che fu così crudele e così grottesco, la notte della tua partenza per le città, tenere - gigantesche.

Forse nel mondo non c'è abbastanza spazio nel mondo per le persone, nel mondo. Provate a immaginare! Vogliono tutti nascondersi tra un'operazione e l'altra!

Non dite così, non ti servirà a niente, risponde lui.

Ebbene, ecco l'errore, ecco i programmi sbagliati; ecco la giustizia dei poveri, ecco la differenza tra noi due, parsimoniosi, malinconici.

Riconoscevamo il ritorno del mattino dal suono degli uccelli, dal fischio degli uccelli, all'alba.

Cosa c'è di strano in tutto questo! Esclamò lui. La difesa diventa oscura, attraverso la difesa dei bambini. Diventa difficile, lamentava, e l'angoscia non è affatto una spiegazione.

Va bene, allora andrò a cercare mia nonna morta, così come il resto della famiglia.

Ma i tuoi doni non sono quello che serve! Disse, proclamando la sua inadeguatezza agli studi.

Senza dubbio, c'era abbastanza per rimproverarsi ogni giorno.

Quali sono gli effetti dell'elettroshock? chiese, sorridendo, perplessa e disgustata, e riluttante a proseguire a lungo questo percorso proibito, e completamente disorientata, dalle migliaia di cose che c'erano da vedere, durante

i giri

in città.

Si aggrappa al ricordo dell'infanzia, e non perde tempo a sospettare delle parole argentine, e fini, nell'ambigua penombra. Ci rendiamo conto quasi sempre, attendendo, disse lui un giorno fresco. Porta con te il tuo vestito, disse ridendo. Saltiamo sui ponti e una bella contadina ci aprirà la porta.

Buona notte, disse, e camminava nudo per le strade d'inverno, danzando. Questo è tutto, abbiamo finito. Ci bagneremo la testa, ecco tutto, mi disse abbassando la testa. Che festa sarà, che raduno di vecchi ci sarà nei campi!

Il vecchio ci vuole, cupi contro il muro. Perché qui è legge rovinarsi, anche di nascosto, invece di lasciarmi tranquillo, ti osservo. E tu, cosa fai? Dormi, perseguitato dai vecchi problemi.

Non ce la faccio più, scappo, con le mie ossa sulla schiena per fare un solo salto verso il cimitero. Ah terra brasiliana, ti scuoto percuotendoti! La prigione è mille volte meglio di questo odore di radici bagnate dal sole, scolpite dalle vostre grandi leggi. Io esisto solo per ingannare me stesso. Non bisognava prestare l'orecchio.

Chi dorme non soffre tanto quanto crediamo. Dormire, forse vendicarsi, questo è il mio obiettivo. La sera è il sole che tramonta, non io, bloccata su una sedia. Il vecchio dunque se n'è andato e i miei vestiti mi tirano per la manica. Hai bisogno di una moralità tutta nuova, i cani ripetono, ridendo; - ogni istante ha il suo privilegio, e i morti spiccano felici, loro, di aver difeso la propria patria con tanta determinazione.

Il sangue scorre fresco sul mio ginocchio ferito. Ogni lutto è immenso; i cavalli galoppiano immensi, la nuca piegata. Sto morendo di ansia bruciante, per i vecchi per i bambini, desolata di non avere né padre, né madre attenta ai loro bisogni quotidiani. Io non riesco a dormire e la mia coscienza è troppo sveglia per un dibattito con i greci, o i cinesi o i giavanesi. La morte, la morte come una vecchia dolce signora! Le candele si gonfiano d'isteria, e il passato diventa minaccioso.

Vedo che non presti grande attenzione alle mie parole. È un peccato, avremmo potuto formare una coppia molto tragica, noi due, nelle fosse.

È scortese il tuo amico, manca di attenzione per le donne, soprattutto! Divento furiosa al suono del suo nome e non riesco a fare a meno di piangere.

Tu hai la visione chiara, almeno; non cadrà finché non sarà troppo tardi.

Voglio dormire, voglio sentire la terra che si contrae per lo sforzo di portargli il suo pane quotidiano. Le stelle mangiano la terra e i gatti passeggiano tranquilli nei campi. Isola forte, con giardini tormentati! La luna singhiozza, sempre più vecchia.

Chi conosce i miei sforzi per l'affermazione? Non sento niente, tutto è calmo, le donne portano le loro sigarette alle bocche, e gli uomini perpetuano segreti nella loro vasta menzogna. Il gatto si uccide. È dunque finita; la luna si orlerà la bocca delle proprie sconcezze. Cosa dire? Che altro posso dire?

Hai bisogno di una nuova morale, è chiaro come il vento che porta i suoi figli ai bagni quotidiani di marmo nel loro splendore d'alabastro. Oh, il sole suona strano alle mie orecchie!

Non importa, verrà il giorno in cui mi guarderai sorridendo: sollevato di essere al mondo, curioso di metterci le mani, lontano dalle preghiere infantili dell'ultimo inverno. Ti ricordi? È stato un disastro: — un miraggio, un fuoco artificiale che nessun oggetto estingueva. Più la casa bruciava, più ti ci buttavi dentro, incurante del futuro, bruciando di desideri inespressi... Resta quindi, non confidarti con i bambini sulla spiaggia!

Si è ucciso, si è ucciso! Eppure l'isola è stata fatta per tenerci gentili, forti, miserabili ma vivi... Forse lo seguirò nella sua terra natale; corro lì, come una mendicante, senza dignità. Non parlerò più: — canterò una melodia contadina; in prigione, in prigione andrò, contando le mie perle, suonando le campane del caso, come una tenera madre a cui sono stati derubati i suoi beni, i suoi due figli adorati, le loro ceneri una polvere sottile.

Sanatorio 1954

Testo originale

Fine poussière, orgueil des ancêtres, ramenez-moi aux tombes des vieux avec leurs calmes lyres et flûtes! Je vis dans le désespoir, depuis que mon ami est mort, sur les plus belles côtes de l'Italie triomphante. Pour guérir il me faut un mari, assez tendre.

Il est heureux, celui que j'aime, et ne se soucie pas de moi. Il ne m'aime pas, il ne m'aime pas! Nous partirons, à faire meilleure connaissance avec les pauvres. Il y aura une vieille musique, pour nous fêter. Cependant dors, et ne pense à rien. Il faut mourir pour vivre tranquilles.

L'angoisse est disparue, et ces paroles soulagent.

Il te faut un enfant naïf à embrasser.

La mort est une dame vêtue nue; rusée, fine. Son chagrin ne pèse sur personne.

Quelle journée que celle-ci! On dirait qu'il te fallait un fils, ou bien, tu aurais dû chercher la clef du mystère. Mais il n'y en a pas. Le moment viendra où tu devras te plier au joug des ambassadeurs.

J'admire les beaux arbres et leurs fleurs sèches, pâles dans l'aube sournoise.

Mais les branches sursautent éperdues. Tue-toi, tue-toi, alors qu'il en est temps encore. Ta rancune n'est pas de longue durée!

Quelle sale histoire! Mes développements sont tardifs, et mes dents claquent de folie. Je ne prendrai pas le parti de me faire tuer; – non, je n'en veux pas, non, je te dis.

Il rit! C'est bien ainsi qu'on peut se couper la gorge, soutenu par deux braves garçons, agents sans doute de la police.

Mais toujours est-il mieux de se moquer un peu, que de rire, – ou de pleurer... La prochaine fois je me jetterai tout simplement au fond du lac; – lui, avec ses grosses dentelles me protégera. Ne crois-tu pas? Ne crois-tu pas à ma simplicité? Toute nue j'irai voir ce que fait là-bas mon frère en Amérique, sans un sou, traqué, battu, humilié devant les foules, heureuses de pouvoir enfin se dédier au fin meurtre, au fin meurtre social.

Ne regarde ni à gauche ni à droite; – jette simplement tes bretelles sur la rue couverte de boue, et sonne le claxon [sic] si tu veux. Il sera là, ton ami, il sera là, n'en doute pas.

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 planterait un poignard au cou au premier mot. Va donc te tuer, va. Mais ne retourne pas en arrière. Cache ton visage dans un châle, cache les vieilles photographies en arrière de cent ans, et pars donc, pars pour le pays des initiés au bal du comte Halifax. Va donc, qu'est-ce que tu attends, un millionnaire [sic] qui te porte dans ses bras?

Les délices suprêmes tu ne les connaîtras qu'en ayant bu du fort vin un jour d'été, silhouetté dans toutes les usines modernes, les usines avec leur style confort-rouge, glacées.

Est-ce que tu prendras le parti de nager au fond du lac, comme tu dis, pour te noyer, un peu tardivement, cependant, ou bien resteras-tu à contempler les milles beautés du monde, en une extatique vision? Je te recommande la deuxième solution, mais je sais qu'il est inutile de parler avec toi; tu es perdu déjà, je le sais, et la plupart des gens ont raison de rire de toi, car leur cœur est meilleur que le tien, ça c'est sûr. Vas-y donc, dépêche-toi, ne perds pas de temps sur les rivages! Ta mère fut folle de te faire naître; ton père, vilain. Moi je pars sans m'excuser, toi tu devras t'arranger, à ta façon. C'était toi, la cause de tout, je le sens, et j'en prends mes justes mesures.

Donne-moi un avion et je te rejoindrai où tu voudras!

Allons-y donc, jetons nos larmes par terre. Ne vois-tu pas le vent qui pousse ses racines blondes sur ma chemise de nuit? Au revoir bonheur, au revoir tristesse, ennui qui bat des dents! Je ne sais plus quoi dire, je sais seulement maudire.

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. Il y en a peu de garçons qui passeraient par de si raffinées tortures! Je jure que nulle part on ne réussira à m'empêcher de m'enfuir!

Qu'il est joli ton manteau maintenant qu'on l'a déchiré. Comme toujours tes rêves d'or sont terminés avant d'être commencés, et la lune les enveloppe d'une fine brume argentine. Au port les marins nous regardent amusés. Que faisons-nous ici, disent-ils entre eux, si notre vraie destinée est de nous enfuir? Le lac n'est pas assez profond pour que l'on puisse s'y casser la tête. Tout est vide, mes espoirs sont évanouis.

La mer bat sur les murs de la prison cependant tranquille, et moi (toi aussi) suis muet, je suis muet d'angoisse nocturne béatifiée par les petits bandits sur les côtes d'azur, qui nous attendent, avec un sac d'argent dans une main et le pistolet dans l'autre. Il nous faudra y aller tout de même; il nous faudra échapper, jouer à l'échappade [sic]. Si ton cœur bat trop fort, pose ta main et calme le. Il ne fera qu'un bond au seuil de la mort.

Tu vois, je préfère rouler dans le sable avec les yeux percés de balles, qu'attendre ici et se faire prendre pour lâche! Allons, par- tons, la valise est faite, et remplie d'inutilités superflues à

nos intentions, mais cela n'a aucune importance. Je veux être maître puissant de la situation, et bien sonner la cloche des adieux.

Lâche! Ne sais-tu pas qu'il est mieux d'être considéré citoyen honoré, que de jeter ses propres fleurs dans la boue? Je t'aimais tant que la nuit je sortais de la chambre de mes parents pour te retrouver. Et vois-donc à quoi cela a mené! Ma langue s'est salie de paroles vaines et satiriques. Elle est devenue comique, notre situation, tu ne t'en aperçois donc pas? Je te l'enseignerais, mot par mot, désolée de ne pouvoir vraiment te convaincre. Partons, et finissons-en. Adieu mirage de bonheur, adieu rochers silhouettés, adieu calme et tranquillité. Tout est dit, tout est décidé; les meilleurs ont eu leur chance de te sauver, mais comme toujours tu les a refusés, comme tu refusais mes baisers, chauds, la nuit, en me serrant fort contre toi dans l'ombre chaude elle aussi. Partons, soulevons cette fine jupe de coton, humble jupe de coton brodé, et partons mourir décidés pour l'éternité, regarder les couteaux descendre tendres sur nos poitrines.

Les étoiles jurent que ce n'est pas le cas de se venger. La pluie verse des torrents de larmes, les arbres se penchent gravement, le tonnerre gronde étonné. Voyez-donc les petites larmes sursauter! Le vent a brisé la montagne en deux; voyez donc la nuit se faire de plus en plus épaisse! Les morts sortent pour nous regarder, –souriants, soulagés, en face.

Un jour en va devoir embrasser tout le monde, qui se rit de nous, et porte un ruban noir. Cosmopolite, c'est à toi la loi! Il n'y a de plus profonde erreur que celle des envieux, loi éternelle elle aussi, et certaine délusion pour les enfants, dénaturalisés. J'ai le dégoût, voilà tout, et la fatigue d'être ici.

Ne m'en parle pas, la réalité est celle qui joue mieux son rôle avec les natifs. Pardonne-moi cette erreur, et livre-moi au bonheur d'être ici. Ma mère est morte; où est donc allé mon père?

Je n'en sais rien.

J'en ai assez!

L'électricité. Il partit, sans dire un mot. C'était clair qu'il n'y pouvait pas grande chose, lui, qu'il s'en fichait peut-être, pensa-t-elle. Voilà où est allée la musique! dit-elle savante, en cachant les conditions sauvages dans lesquelles elle vivait, épuisée. Mon enfant, avait-il répondu, presque tendrement, tu ne sais pas grande chose, tes efforts sont inutiles. Cesse ton badinage, reprends ton âge, et de nouveau tout ira bien, si tu n'entres pas encore une fois dans l'eau, dans le lac, dans le désespoir.

Mais j'ai perdu ma mère! dit-elle, et ce n'est pas facile d'attendre de cette façon.

Le parc était tendu de certitude. Elle se sentait perdue. Ce n'est point une façon de vivre. Le bruit que font les autres ne peut se mesurer avec la folie dont nous souffrons. Je ne fais que chercher la vérité, et elle m'échappe. Nous autres nous avons autre chose à faire que de nous débattre, et les vieux gestes seront toujours inutiles. Moi à la médecine je n'y crois pas, et vous vous êtes trompé.

Très bien, dit-il, nous irons où vous pensez le mieux, sans hésiter, si vous y pensez le mieux, et que c'est votre devoir.

Une autre fois il s'était arrêté sur le marchepied, et s'était tué.

C'est impossible, je ne peux pas dormir, avait-elle pensé, et le médecin ne venait point. Elle crut nécessaire de se taire.

Alors, partons-nous!

Il y a deux espèces de bêtes au monde: l'une rit, l'autre pleure. Moi je m'ennuie de ces variations continuelles, et aimerais mieux la fine pluie, qui tombe douce. N'y a-t-il pas d'autres habitants? Les soirs portent des bas gris. Le lit est défait d'angoisse, comme s'il pleuvait. Pourquoi tant d'angoisse? O angoisse!

Il nous faut un mari il nous faut un mari il nous faut un mari. C'est bien dit. Continue sur cette voie et les chats te souriront certainement. Ils ont les yeux bleux [sic] et gardent des uniformes. Pourquoi ne pas les tuer? Mais, hélas, mes mains sont propres, comme celles d'une vieille dame plissée par l'âge. Mange donc ton pain à satiété. Les oiseaux noirs ne tarderont pas.

Il te faut un amant, ça c'est sûr, comme la mer qui tombe sur la plage dorée. Mes mains sont sales. J'aime l'odeur des bois, qui passe terriblement sur les passants triomphants. Il faudra survivre d'une façon ou d'une autre. Ton pire ennemi est le chat blanc, ses yeux percés joyeux, avec son hostilité. Porte donc tes soucis à l'abri.

Cette nuit ne voudra jamais finir! Il y en a d'autres qui attendent, et les souris galoppent [sic] avec la certitude d'être prises et mangées. Cependant elle jouent méditatives au soleil. La lune flotte. Moi je me promène. La pluie arrivera avec son nouveau bagage, lente, surnoise, presque.

La pluie ne m'effraye pas, je le jure! Ton chapeau est baigné. J'aperçois une nouvelle forme à la vue des paradis nuptiaux.

L'obscurité aide là où on ne croit pas. Il faudra prier. C'est difficile, et pour moi ce qui compte vraiment c'est l'ennui, quotidien.

Il te faut une moralité nouvelle; chaque émotion se reflète dans l'eau du lac, et les douleurs se battent pour survivre. Rends-toi, je t'en prie; personne ne nous touche. Tu ne dois pas t'échapper comme ton père.

Ma mère est morte. Lui, est tombé mort. C'est assez comique! Ton intonation est fautive. Ma foi quelle attitude étrange. Tu es un chat noir. Je désespère de te sauver. Reste placide dans ton île tranquille. Avec plus d'ardeur, dans une prison même perpétuelle se feraient des mots croisés pleins de signification.

Des aventures, du bon vin... tout n'est pas fini...

(Pourtant le ciel lève une accusation implacable). Regarde au moins les gens en face!

On ne lutte pas avec Dieu, sache-le. Rien ne peut se soutenir ici bas, sauf la mort, pourpre dans ses draps.

Quel fardeau! Je ne m'imaginais point que le rire de Dieu serait si perçant. C'est à moi de te dire la vérité, aussi crue soit-elle. Mon avant-bras s'est tout plié pour tout te le raconter.

Tu ris!

J'en ris tant que les fleurs rient tant elles ont mal. Ça coûte cher de se retrouver vieux précocement [sic], avant le temps, et irrité, surtout.

Je pense qu'il faudrait écouter mieux... Vous êtes difficiles, vous autres. C'est de la parodie capricieuse. Le grand point serait de chercher le bon Dieu de tous les côtés; les tiroirs, les armoires les tables, derrière les tableaux même, pour voir si l'on a été suffisamment honnêtes.

Il vient de la montagne et se croit plus intelligent que les autres. Quelle erreur! Son erreur est de ne pas se souvenir des fautes commises durant son internement.

Il s'endort toujours maigre, une femme à son côté, et sa bonne influence ne pèse pas. Vas-t'en, donc, si tu le veux, et chasse toutes ces bonnes filles de campagne. Moi je resterai à te regarder, comme une petite poule qui ne se rappelle de son nom qu'en faisant une grimace de douleur, de confusion.

Il y a une vraie intimité ici, aussi charnelle soit-elle et mes muscles refusent d'obéir à la loi, pourtant juste, si tu protèges ton propre corps parfumé. Crois-moi, la loi vaut mieux que tu ne le crois, et tes visions seront toujours bien réelles, en sautant par le toit, l'hiver qui fut si cruel et si grotesque, la nuit de ton départ pour les villes, tendres-gigantesques.

Peut-être dans le monde n'y a-t-il pas assez d'espace dans le monde pour les personnes, dans le monde. Imaginez donc! Ils veulent tous se cacher entre une opération et l'autre!

Ne dites pas cela, cela ne vous fera pas de bien, répond-il.

Et bien, voilà l'erreur, voilà les programmes erronés; voilà la justice des pauvres, voilà la différence entre nous deux, parcimonieux, mélancoliques.

On reconnaissait le retour du matin par le bruit des oiseaux, par le sifflement des oiseaux, à l'aube.

Qu'y a-t-il d'étrange dans tout ceci! s'exclama-t-il. La défense se fait obscure, par la défense des enfants. Elle se fait difficile, rapporta-t-il, et l'angoisse n'est point du tout une explication.

Très bien, alors, j'irai retrouver ma grand-mère morte, ainsi que le reste de la famille.

Mais tes dons, ne sont pas ce qu'il faut! dit-il, tout en proclamant son inaptitude aux études.

Sans s'en douter, il y avait de quoi se le reprocher tous les jours.

Quels sont les effets de l'électrochoc? demanda-t-elle tout en souriant, perplexe et dégoûtée, et peu disposée à continuer le long de cette voie défendue, et totalement déroutée, par les milles choses qu'il y avait à voir, au cours des tours en ville.

Il s'accroche au souvenir de l'enfance, et ne perd pas son temps à se douter des mots argentins, et fins, dans la pénombre ambiguë [sic]. Nous nous réalisons presque toujours, en attendant, dit-il un jour qu'il faisait frais. Prends ta robe avec toi, dit-il en riant. Sautons pardessus les ponts, et une jolie fermière ouvrira elle-même la porte.

Bonne nuit, dit-il, et il se promène nu par les rues d'hiver, en dansant. C'est tout, on a fini. On va se baigner la tête, c'est tout, il m'a dit en baissant la tête. Quelle fête ça sera, quelle collection de vieux y aura-t-il dans les champs!

Le vieux il nous veut, sombres contre le mur. Car c'est la loi ici de se ruiner, même secrètement, au nom du laissez-moi tranquille, je vous épie. Et toi, qu'est-ce que tu fais? Tu dors, hanté par les anciens problèmes.

Je n'y tiens plus, je vais m'échapper, avec mes os sur le dos pour faire un seul bond au cimetière. Ah terre brésilienne, je te secoue de coups! La prison est mille fois mieux que cette odeur de racines baignées au soleil, silhouetté par tes grandes lois. Je n'existe que pour me tromper. Il ne fallait pas prêter l'oreille. Qui dort ne souffre pas autant que nous le croyons. Dormir, se venger peut-être, voilà mon but. Le soir c'est le soleil qui se couche, pas moi, figée sur un fauteuil. Le vieux donc est parti, et mes habits me tirent par la manche. Il te faut une moralité toute nouvelle, les chiens répètent, rieurs; chaque instant a son privilège, et les morts se détachent heureux, eux, de défendre leur patrie avec tant de résolution.

Le sang se verse frais sur mon genou blessé. Chaque deuil est immense; les chevaux galopent immenses, la nuque baissée. Moi je me meurs d'anxiété brûlante, pour les vieux pour les enfants désolée de n'avoir ni père, ni mère, attentive à leur besoins quotidiens. Je ne peux dormir, et ma conscience est trop éveillée pour un débat avec les Grecs, ou les Chinois, ou les Javanais. La mort, la mort comme une vieille dame sucrée! Les chandelles se gonflent d'hystérie, et le passé se fait menaçant.

Je m'aperçois que tu ne prêtes grande attention à mes mots. C'est dommage, on aurait pû [sic] faire un couple bien tragique, nous deux, dans les fossés.

Qu'il est rude ton ami, qu'il manque d'attention pour les femmes surtout! Moi je deviens furieuse au son de son nom, et je ne peux m'empêcher de pleurer.

Tu as la vision claire, au moins; tu ne tomberas que quand il sera trop tard.

Je veux dormir, je veux sentir la terre se dérober aux efforts pour lui porter son pain quotidien. Les étoiles mangent la terre, et les chats se promènent tranquilles sur les champs. Forte île, aux jardins troublés! La lune sanglote, de plus en plus âgée.

Qui connaît mes efforts pour la publicité? Je n'entends rien, tout est calme, les femmes portent leurs cigarettes à leurs bouches, et les hommes continuent secrets dans leur vaste mensonge. Le chat se tue. C'est donc fini; la lune bordera sa bouche de ses propres impropriétés [sic]. Quoi dire? Quoi dire de plus?

Il te faut une morale nouvelle, c'est clair comme le vent qui porte ses enfants aux bains quotidiens de marbre dans leur splendeur d'albâtre. Oh le soleil sonne étrange à mes oreilles!

N'importe, le jour viendra où tu me regarderas souriant: – soulagé d'être au monde, curieux d'y mettre la main, bien loin des prières enfantines du dernier hiver. Te rappelles-tu? C'était un désastre: – un mirage, un feu artificiel que nul objet n'éteignait. Plus la maison brûlait, plus tu t'y jetais, insouciant de l'avenir, brûlant de désirs inexprimés... Reste donc, ne te confie pas aux enfants sur la plage!

Il s'est tué, il s'est tué! Pourtant l'île était faite pour nous tenir doux, forts, misérables mais vivants... Peut-être que je le suivrai dans son pays natal; j'y cours, comme une mendicante, sans dignité. Je ne parlerai plus: je chanterai un air paysan; en prison, en prison irai-je, compter mes perles, sonner les cloches du hasard, comme une tendre mère que l'on a dévalisé les possessions, ses deux fils adorés, leur cendre une fine poussière.

2.6 Un'analisi di *Sanatorio 1954*

2.6.1 Assenze e impossibilità

La struttura della prosa *Sanatorio 1954* è assimilabile a un lungo flusso di coscienza su cui si 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»³⁷⁷ ripetuta in *incipit* ed *explicit* identicamente, introducendo il tema elegiaco

³⁷⁷ Cfr. A. ROSSELLI, *Sanatorio1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 527, 537.

del lamento per la scomparsa dei propri cari defunti³⁷⁸. Il padre e la madre di Rosselli, la nonna Amelia Pincherle, l'amico Rocco Scotellaro sono tutte figure riconoscibili all'interno dell'opera, benché siano stati omessi i nomi propri in favore di sostantivi generici³⁷⁹.

L'*incipit*, dal tono solenne, commemorativo e con richiami classicheggianti soprattutto in merito ai riferimenti musicali, fa cenno alle tombe degli avi³⁸⁰ per poi focalizzarsi immediatamente sulla perdita dell'amico con toni più soggettivi e personali³⁸¹. Appena successiva all'esternazione di disperazione dell'autrice per la morte del poeta lucano emerge lo sconforto per una seconda e altrettanto irreparabile perdita: la perdita dell'amato³⁸². Leggiamo 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»³⁸³. 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, senza speranza, "disperata" appunto, il che fa piombare l'autrice, doppiamente nello sconforto, in netta contrapposizione emotiva rispetto all'amato che viene definito «*heureux*», felice. Nell'amato che non ricambia l'amore della poetessa è riconoscibile Mario Tobino, il celebre scrittore e direttore del manicomio di Maggiano, legato sentimentalmente ad Amelia Rosselli 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 Rosselli gli scrive dalla clinica:

dopo la morte di Rocco Scotellaro mi sono sentita assai male e non ho saputo vincere del tutto; perciò, ho accettato il consiglio del mio medico e sono partita per la Svizzera per

³⁷⁸ 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.

³⁷⁹ «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., p. 527 e 531.

³⁸⁰ «Fine poussière, orgueil des ancêtres, ramenez-moi aux tombes des vieux avec leurs calmes lyres et flutes». Cfr. *ivi*, p. 527.

³⁸¹ Cfr. *ibidem*: «Je vis dans le désespoir, depuis que mon ami est mort».

³⁸² 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* del 1920. Scrive Freud in chiusura: «Sembrerebbe proprio che il principio di piacere si ponga al servizio delle pulsioni di morte». Cfr. S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 248.

³⁸³ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

un periodo di cure ad un Sanatorio. Anche mia nonna è morta, e debbo chiarire a me stessa il mio proprio futuro, innanzitutto appunto 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, spero vorrai rispondermi.³⁸⁴

Tobino «non si fece più vedere», scrive Rosselli³⁸⁵, né rispose mai alla sua lettera³⁸⁶.

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, che la poetessa utilizzi la parola «mari», marito, per definire l'amato: il tema del matrimonio ricorrerà diverse volte all'interno di *Sanatorio 1954*³⁸⁷ come se, tra le numerose perdite affettive, la poetessa cercasse un'estrema presenza, una certezza, una stabilità ovvero la «serietà» enfatizzata nella lettera a Tobino, proprio per tentare di costruire un legame che potesse alleviare definitivamente la sua solitudine.

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»³⁸⁸. Non è l'unico punto in comune tra le due prose che risultano 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 per poi affermare: «L'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò d'esser donna. L'uno morì, l'altra se ne pentì»³⁸⁹. Emerge qui il rimpianto per non aver colto la possibilità di un legame sentimentale che uscisse da quello casto e fraterno

³⁸⁴ 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.

³⁸⁵ «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», A. ROSSELLI, lettera di A. Rosselli a G. Zabban senza data citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXII.

³⁸⁶ Sembra di avvertire in questo episodio gli echi dell'ultima, struggente lettera che Dino Campana, autore molto amato da Rosselli, 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.

³⁸⁷ «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.

³⁸⁸ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1964)*, cit., p. 32.

³⁸⁹ Ivi, p. 39.

realizzato³⁹⁰. La figura di Scotellaro è delineata pienamente nei capitoli III e IV del *Diario* in cui leggiamo la descrizione di un incontro felice, giovanile, in cui i due poeti – «la sorella, lei stessa»³⁹¹ e «l'amico sfortunato, ma gioioso»³⁹² – sperimentano «una lezione d'amore», ma sentono incombere anche le disgrazie che avranno la meglio allontanandoli per poi «conteggiarli tra i morti», come se la morte dell'amico portasse con sé parte della vita e del futuro, della poetessa stessa.

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 finalmente privo della malattia e dalla solitudine.

2.6.2 «Les morts sortent pour nous regarder»³⁹³

Le assenze si accavallano in quest'opera in cui la mancanza d'amore si va ad assommare 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, di fuga e di annientamento. 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»³⁹⁴.

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 pugnata: «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 planterait

³⁹⁰ «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.

³⁹¹ Ivi, p. 36.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 530.

³⁹⁴ Ivi, p. 534.

un poignard au cou au premier mot»³⁹⁵; l'azione del fendente alla gola è anticipata dall'immagine in cui la vittima è sostenuta da due agenti della polizia³⁹⁶: la poetessa sembra evocare, ricostruire in queste righe, la dinamica dell'omicidio paterno per mano dei cagouards.

I luttuosi fotogrammi si allargano fino a giungere a un'assolutizzazione del lutto, in cui i morti, tutti i morti, la totalità dei morti «guardano sorridenti, in faccia»³⁹⁷. È qui evidente uno dei pilasti della scrittura di Amelia Rosselli già definita «poetica del lutto»³⁹⁸. Tale tematica è riscontrabile in modo evidente in *Sanatorio 1954* come in altre opere ad essa coeve: *My Clothes to the Wind* (1952), *Cantilena. Poesie per Rocco Scotellaro* (1953) ed è confermata anche dal lessico comune alle dette 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*³⁹⁹.

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.⁴⁰⁰

Le immagini e le voci che compongono il testo, si muovono su uno sfondo onirico, rarefatto, allucinato che sottrae la possibilità stessa di percepire e organizzare una narrazione compiuta. L'atmosfera di tutta la prosa è ossessiva, ridondante, oscura. La scrittura si dipana nel magma di una sorta di viaggio agli inferi, in cui l'autrice è nuova

³⁹⁵ Ivi, p. 528.

³⁹⁶ «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.

³⁹⁷ «Les morts sortent pour nous regarder – souriants, en face», ivi, p. 530.

³⁹⁸ Cfr. E. CAMPI (a cura di), *Il colpo di coda di Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, Marco Saya Edizioni, Milano 2016.

³⁹⁹ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954* in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

⁴⁰⁰ S. GIOVANNUZZI, *Che cos'è la letteratura? Amelia Rosselli e le poesie abruzzesi di Serie Ospedaliera*, in R. GIRARDI (a cura di), *L'angelo malato. Poesia e salute mentale nel Novecento italiano*, Edizioni di Pagina, Bari 2014, p. 99.

Persefone costretta a vivere, impaziente⁴⁰¹, in un una notte perpetua in cui anche lo spazio viene sovvertito: le stelle esistono solo in basso, sulla terra, anzi, la mangiano - «les étoiles mangent la terre»⁴⁰² - e la luna singhiozza⁴⁰³.

L'ossessione autodistruttiva del soggetto sembra comporre, afferma Alessandro Baldacci, «quadri fra dramma psichico e clownerie macabra: “il faut mourir pour vivre tranquilles”»⁴⁰⁴: l'ossimorica serenità per vivere una vita tranquilla è solo quella concessa dalla morte. Il preambolo è quindi quello di una serenità costantemente negata.

Anche dal punto di vista sintattico emerge nell'opera 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 una 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»⁴⁰⁵.

Gli eventi luttuosi nella vita di Rosselli sono momenti profondamente sconvolgenti, ancora più difficili da elaborare poiché non vissuti in presenza dalla poetessa; 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 in Rosselli un ricordo indelebile, tanto che sarà riproposto agli interlocutori nel corso di diverse interviste⁴⁰⁶. Marion morirà in Inghilterra, mentre la poetessa 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*⁴⁰⁷; 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

⁴⁰¹ «J'ai le dégoût, voilà tout, et la fatigue d'être ici». A. ROSSELLI, *Sanatorio* 1954, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 531.

⁴⁰² Ivi, p. 536.

⁴⁰³ «La lune sanglote, de plus en plus âgée», ivi, p. 536.

⁴⁰⁴ Cfr. A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 28.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 29.

⁴⁰⁶ «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.

⁴⁰⁷ «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.

Firenze proprio durante il ricovero di Rosselli nella clinica svizzera. Tutto ciò, probabilmente, contribuirà ad acuire il senso di colpa e il trauma subito per i lutti sarà rielaborato nella scrittura, quasi a voler ricostruire la memoria di un'indicibile sofferenza. Le allucinazioni sono una costante in *Sanatorio 1954*: presenze indeterminate che si intrecciano nell'atmosfera lugubre di un'eterna notte⁴⁰⁸ in cui la poetessa riflette sulla sua esistenza fin dalle origini della stessa, 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 Stefano 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»⁴⁰⁹. La morte dei genitori fa sentire la poetessa contemporaneamente abbandonata a sé — «toi tu devras t'arranger, à ta façon»⁴¹⁰ — e colpevole, tanto da affermare: «c'est toi, la cause de tout, je le sens, et j'en prends mes justes mesures.»⁴¹¹

Oltre che come fuga dal presente, il suicidio viene avvertito anche 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 e all'esclusione che sta sperimentando in clinica: «Il sera là, ton ami, il sera là, ne doute pas»⁴¹²; «très bien, alors, j'irai retrouver ma grand-mère morte, ainsi que le reste de la famille»⁴¹³.

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. Il tema dell'acqua, connesso nella tradizione letteraria alla morte e alla malattia mentale, è uno dei motivi letterari maggiormente ricorrenti nell'opera.

⁴⁰⁸ «Cette nuit ne voudra jamais finir!». Cfr. A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 532.

⁴⁰⁹ S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 121.

⁴¹⁰ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 529.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ivi*, p. 528.

⁴¹³ *Ivi*, p. 534.

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

Scriva Rosselli in *Sanatorio 1954*: «je me jetterai tout simplement au fond du lac»⁴¹⁴; «Est-ce que tu prendras le parti de nager au fond du lac»⁴¹⁵. Il reiterato riferimento all'annegamento nel lago trova corrispondenze della realtà biografica. Laura Barile ne ha trovato riscontro nella corrispondenza tra Ludwig Binswanger e il fratello di Amelia, John Rosselli, conservata presso il Fondo 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.⁴¹⁶

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 conosce bene⁴¹⁷. Personaggio estremamente connesso con l'elemento acquatico, Ofelia si lascia annegare cantando antiche canzoni, trasportata dalla corrente, risucchiata nell'abisso a causa dei suoi stessi abiti intrisi d'acqua⁴¹⁸.

Il lago non sembra connotarsi negativamente in *Sanatorio 1954*: le sue acque sono paragonate a trine, merletti che proteggono⁴¹⁹ invece di soffocare, in linea con il valore

⁴¹⁴ Ivi, p. 528.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ L. BARILE, *Trasposizioni. I due mestieri di Amelia Rosselli*, cit., pp. 10-11.

⁴¹⁷ 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 A. RIMBAUD, *Poesies*, Mercure de France, Paris, 1946, pp. 28-29, FAR 2625 e che riporta la firma di John Rosselli come *ex libris* sul foglio di guardia.

⁴¹⁸ «C'è un salice che si protende attraverso il ruscello e specchia le sue foglie grigie nella vitrea corrente: là sopra ella se ne venne adorna di capricciose ghirlande di ranuncoli, d'ortiche, di margherite e d'orchidee — cui i nostri pastori sboccati danno un nome più volgare, ma che le nostre fredde giovani chiamano dita di morto — e mentre ella s'arrampicava lì sopra per agganciare ai penduli ramoscelli le sue coroncine d'erba, un maligno ramo si schiantò e i suoi erbosi trofei ed ella medesima caddero nel piangente ruscello. Le sue vesti si sparsero larghe e, come fosse una sirena, la sostennero alquanto. Ed ella veniva cantando frammenti di vecchie arie, come colei che fosse inconsapevole della propria sventura, o come una creatura che avesse avuta origine in quell'elemento e che quasi vi si sentisse adatta e disposta dalla natura. Ma a lungo non poté durare, ché in breve le sue vesti, fatte pesanti dall'acqua di cui s'erano imbevute, trassero la meschina dal suo canto melodioso a una fangosa morte». W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Atto IV, scena VII, in W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta, Amleto, Otello*, trad. di G. Baldini, Rizzoli, Milano 1996, pp. 203-204.

⁴¹⁹ «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.

assurdamente salvifico che acquisisce la morte nel contesto dell'opera. Quello del lago, acqua dolce, ferma e stagnante, 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.⁴²⁰

Secondo Bachelard «L'acqua è un invito a morire»⁴²¹. In verità l'acqua è un elemento profondamente connesso anche all'interiorità e alla rappresentazione della malattia mentale; oltre la simbologia junghiana acqua-inconscio⁴²², la ritroviamo in tempi ben più antichi rappresentata nella veduta marina che fa da sfondo alla celebre incisione del 1514 *Melencolia I* di Albrecht Dürer⁴²³ 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 Bosch⁴²⁴ ricordati da Foucault in *Storia della follia*⁴²⁵:

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

⁴²⁰ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942, p. 110.

⁴²¹ Ivi, p. 72.

⁴²² «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 la tonalità negativa di coscienza di qualità inferiore». Cfr. JUNG G. C., *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* (1936), trad. it. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, prefazione e traduzione di A. Vitolo, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

⁴²³ «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. PANOFKY, F. SAXL, *Saturn and Melancholy: studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, [1964], trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione, arte*, trad. R. Federici, Einaudi, Torino 1990, p. 304.

⁴²⁴ Cfr. in particolare H. BOSCH, *La nave dei folli* (1490-1500), Parigi, Museo del Louvre.

⁴²⁵ Cfr. M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, [1961], trad. it. *Storia della follia*, a cura di F. Ferrucci, Rizzoli, Milano 1980, pp. 15-22.

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.⁴²⁶

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 la manifestazione nell'uomo di un elemento oscuro, acquatico, che si oppone alla stabilità luminosa e adulta dello spirito⁴²⁷. 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»⁴²⁸: il mare, confine sconfinato, batte sui muri della prigione connotandosi come una barriera ulteriore oltre il limite rappresenta to dal muro del luogo di cura. Il mare qui è un doppio confine che separa la poetessa ricoverata in clinica dal resto del mondo. Rosselli conosce il motivo dell'acqua già certamente dalle poesie di Baudelaire che, traduttore e ammiratore di Poe, riprende le stesse ossessioni delle acque pesanti, opache, 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 invocata nella personificazione del vecchio capitano, che con il suo veleno può consentire di lasciare la terra, ormai noiosa e condurre l'interlocutore verso il «nuovo»⁴²⁹. Rosselli, come vedremo, mutuerà per *Sanatorio 1954* diversi elementi da tale componimento baudelairiano, come il tema del viaggio e le immagini che rievocano paesaggi marini, porti e marinai⁴³⁰.

Il motivo dell'acqua si moltiplica nel Novecento presentandosi anche nella musica di Debussy⁴³¹, che probabilmente Amelia Rosselli conosce, così come probabilmente

⁴²⁶ Ivi, p. 19.

⁴²⁷ Ivi, p. 20.

⁴²⁸ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 529.

⁴²⁹ Cfr. C. BAUDELAIRE, *Le voyage* in *I fiori del male*, introduzione di G. Macchia, versione in prosa di A. Bertolucci, 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].

⁴³⁰ «Au port les marins nous regardent amusés». Cfr. A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 529

⁴³¹ Cfr. C. DEBUSSY, *Il Mare* (1903-04) e i preludi per piano *La Cattedrale sommersa* e *Ondine* (1909-13).

conosce il poemetto *La terra desolata* (1922) di Thomas Stearns Eliot⁴³² in cui abbondano i motivi idrici, spesso con echi inquietanti.

Oltre al mare e al lago, troviamo nella prosa rosselliana un ulteriore elemento acquatico, persistente: la pioggia. Che gonfi «torrenti di lacrime»⁴³³ rendendosi parte integrante dell'atmosfera mortifera dell'opera, o cada dolcemente rispecchiando una calma monotonia contrapposta a continue «variazioni» che infastidiscono l'autrice⁴³⁴, la pioggia è un elemento costante in *Sanatorio 1954* ed è una metafora pervadente dell'angoscia: «Le lit est défait d'angoisse, comme'il pleuvait. Pourquoi d'angoisse? Ô angoisse!»⁴³⁵.

Gli elementi acquatici sono l'accompagnamento e il simbolo della costante disperazione⁴³⁶ avvertita dalla poetessa ricoverata in clinica. La pioggia accompagna con il suo fare placido, sornione, 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»⁴³⁷. Il termine «ennui» è di ascendenza baudelairiana: Rosselli lo sottolinea nella sua copia de *I fiori del male* conservata presso il Polo Bibliotecario dell'Università della Tuscia, nella poesia *Le voyage*, al quarto verso della settima strofa del componimento: «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui»⁴³⁸. Angoscia, noia, malinconia sono temi estremamente legati⁴³⁹: derivato dell'*acaedia* medievale, sorella o madre della *tristitia*⁴⁴⁰, la noia non è lontana dalla melanconia, ovvero l'eccesso di bile

⁴³² 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 che a opere teatrali. Bisogna considerare che molti volumi furono perduti durante i traslochi o causa dei furti di libri di cui la poetessa si lamentò più volte, quindi è assolutamente plausibile che Rosselli abbia letto o comunque posseduto un'edizione de *La Terra desolata* di Eliot, magari in lingua originale, prima del 1990.

⁴³³ «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.

⁴³⁴ «Moi je m'ennuie de ces variations continuelles, et aimerais mieux la fine pluie, qui tombe douce». Ivi, p. 531.

⁴³⁵ Ivi, p. 532.

⁴³⁶ 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».

⁴³⁷ Ivi, p. 532.

⁴³⁸ C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Cluny, Paris 1941, p. 157, VII, v.4. FAR 2500.

⁴³⁹ Si veda in merito almeno R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, cit.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 74.

nera di cui tratta già il *Problema XXX, I* attribuito a Aristotele⁴⁴¹ e si evolverà nel tempo connotandosi anche come una forma di angoscia, malessere che non conosce cause, ma solo condizione, nonché tema tipicamente moderno che attraversa tutto il Novecento⁴⁴². 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.

2.6.4 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 dall'autrice la volontà 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 profondamente anelato, ma che non può essere afferrato⁴⁴³, una ricerca interiore, traccia e scopo di un percorso da iniziare con impegno, combattendo ciò che impedisce di raggiungere la meta: la «nuda verità»⁴⁴⁴.

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*⁴⁴⁵; a suggerircelo è anche la volontà di partire «per conoscere meglio i poveri»⁴⁴⁶, gli ultimi, sempre amati e protetti da Scotellaro nella sua missione politica e sociale. Alla quale, nota Sara Sermini, segue «un'affermazione quasi

⁴⁴¹ Cfr. R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, cit., p. 27.

⁴⁴² 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*, a cura di, Vol. I, Utet, Torino 2007, pp. 86-92.

⁴⁴³ «Je ne fais que chercher la vérité, et elle m'enchape», A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 531.

⁴⁴⁴ 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».

⁴⁴⁵ 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 anche 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.

⁴⁴⁶ «Nous partirons à faire meilleure connaissance avec les pauvres». Cfr. A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

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»⁴⁴⁷.

Che l'allegoria del viaggio contenuta in *Sanatorio 1954* sia di ascendenza baudelairiana, 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»⁴⁴⁸. Chiara Carpita ha individuato la matrice del tema in due precise poesie di Baudelaire: *Le voyage* e *L'Invitation au voyage*⁴⁴⁹, 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 baudelairiana nell'edizione Cluny del 1941⁴⁵⁰, in cui le due poesie sono evidenziate in alcune parti con sottolineature a matita. La poesia *Le voyage* chiude la sezione intitolata *La mort*. Qui, come nella prosa di Rosselli, il tema del viaggio è metafora di un percorso che si conclude con un'invocazione alla morte impersonata nella figura del «vecchio capitano». Rosselli sottolinea sulla sua copia, i seguenti versi componenti 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!⁴⁵¹

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

⁴⁴⁷ Cfr. S. SERMINI, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., p. 69.

⁴⁴⁸ A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 133.

⁴⁴⁹ 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», direttore L. Leonardi, Università di Siena, A.A. 2013-2014, pp. XXV-XXVII.

⁴⁵⁰ C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Cluny, Paris 1941, FAR 2500.

⁴⁵¹ «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*, ID., in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano. Introduzione di G. Macchia, I Meridiani, Mondadori, Milano 1996, p. 273, vv. 140-144.

pubblicati postumi a cura di Falqui⁴⁵². Presso il Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Toscana, tra i libri appartenuti alla poetessa sono presenti due edizioni dei *Canti orfici*: una del 1941 e un secondo volume in cui sono presenti anche ulteriori testi scelti tra gli inediti di Campana: si tratta di *Canti orfici e altre poesie* uscito a cura di Enrico Falqui, per Vallecchi nel 1952. Amelia Rosselli vi segna in modo evidente, con una matita di colore blu, i versi finali della poesia *Il tempo miserabile consumi* in cui leggiamo: «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»⁴⁵³. 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 celebre poesia di Campana, sicuramente l'invocazione alla morte ha 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 contraddittorio e raffinato⁴⁵⁴. 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!»⁴⁵⁵.

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»⁴⁵⁶. 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*⁴⁵⁷, se non il tema del viaggio come ricerca di un luogo di ordine, calma e bellezza: «Là, tout n'est qu'ordre

⁴⁵² D. CAMPANA, *Inediti*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1942.

⁴⁵³ 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.

⁴⁵⁴ «La mort est une dame vêtue nue; rusée, fine». A ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 527.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 536.

⁴⁵⁶ A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 529

⁴⁵⁷ 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.

et beauté, / luxe, calme et volupté»⁴⁵⁸, in contrasto con l'atmosfera caotica e noir che domina il presente narrativo dell'opera⁴⁵⁹.

Il tema del viaggio e l'atmosfera marina sono comuni anche alla prosa poetica di Campana *L'incontro di Regolo* in cui si riscontrano echi evidenti nell'opera *Sanatorio 1954*. Rosselli conosce bene il testo: ce lo conferma la sua copia dei *Canti orfici* in cui la poetessa sottolinea con la matita, evidenziandola ulteriormente con una crocetta l'espressione: «Ogni fenomeno è per sé sereno»⁴⁶⁰. Molteplici sono i punti di contatto tra le due prose: nelle interiezioni «Andiamo!»⁴⁶¹ reiterate nel testo di Campana, sono riconoscibili gli «Allons!» del testo di Rosselli, così come nell'espressione determinata «voleva partire»⁴⁶² 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 appunto, in un'ambientazione marina⁴⁶³, che abbiamo visto essere presente anche in alcuni punti della prosa rosselliana,

⁴⁵⁸C. BAUDELAIRE, *Invito al viaggio*, in ID., *Opere*, cit., p. 113, v. 14-15.

⁴⁵⁹ Da Baudelaire Rosselli riprende anche il tema dei gatti, ulteriore presenza inquietante dell'opera. Non è raro che nelle opere di Rosselli 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»⁴⁵⁹; ivi, p. 532: «Continue sur cette voie et les chats te souriront certainement»⁴⁵⁹; *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 il gatto è associato alla donna, la maestra 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, sentito anche come una presenza fastidiosa, minacciosa, un nemico: «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.

⁴⁶⁰ Cfr. D. CAMPANA, *L'incontro di Regolo*, in *Canti orfici e altri testi*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1942, p. 110.

⁴⁶¹ «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*, a cura di N. Bonifazi, Rizzoli, Milano 2004, p. 79.

⁴⁶² D. CAMPANA, *Canti orfici e altre poesie*, p. 80.

⁴⁶³ «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.

e, anche con l'epilogo campaniano, che fa riferimento a un «abbandono all'irreparabile»⁴⁶⁴, la prosa dei *Canti orfici* sembra aver fornito importanti ispirazioni alla poetessa per la costruzione dell'opera⁴⁶⁵.

2.6.5 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, come detto, un'evidente intertestualità, ma anche importanti analogie del vissuto di poeti entrambi vittime della malattia mentale e internati diverse volte, ma anche di due esiliati, costretti a viaggi 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 da scritti di Ravagli, Matacotta⁴⁶⁶, ma soprattutto dal volume *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*⁴⁶⁷ di Carlo Pariani⁴⁶⁸. Lo psichiatra fiorentino aveva intervistato Campana molte volte durante l'internamento presso il manicomio di Castel Pulci a partire dall'8 novembre 1926 fino alla sua morte avvenuta il primo marzo 1932. Il frutto di quei lunghi colloqui era stata la pubblicazione, nel 1938, del suo libro.

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 di Campana: «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»⁴⁶⁹. Conosciamo l'amore di Rosselli per la letteratura, ma anche la sua frustrazione per non

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ 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*, 17-19 (2003), pp. 133-154.

⁴⁶⁶ Cfr. D. CAMPANA, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 299.

⁴⁶⁷ C. PARIANI, *Vite non romanzate di Dino Campana e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938.

⁴⁶⁸ 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 09/06/2023.

⁴⁶⁹ Cfr. D. CAMPANA, *Canti orfici e altri scritti*, cit., p. 301.

aver mai conseguito gli studi universitari anche perché in Italia non erano riconosciuti i suoi titoli di studio conseguiti all'estero, quindi la vicinanza a Campana è sentita anche, probabilmente, 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 ha evocato nella poetessa la comune passione per la musica, per il ritmo. Rosselli, infatti, riconosce la straordinaria musicalità di Campana: ne studia i testi come fosse 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*⁴⁷⁰ o *L'invetriata*⁴⁷¹.

I pellegrinaggi per il mondo narrati da Campana, forse risuonano in Rosselli riportandola all'esperienze di fanciulla esule costretta a muoversi tra Francia, Stati Uniti, Inghilterra, Italia. Rosselli sottolinea nella *Nota* 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 Campana descrive i propri ricoveri manicomiali.

Tra Campana e Rosselli esiste, dunque, una relazione sia intertestuale che di “elezione”, che la poetessa dichiara con chiari tributi all'interno delle 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, Amelia Rosselli appunta a matita di suo pugno, accanto ai propri versi, tutti gli «accenni», così li definisce, alle poesie di Campana, e talvolta si tratta di vere e proprie citazioni⁴⁷². Rosselli sembra riconoscersi in Campana anche per la capacità di esprimere con la scrittura lo spazio legato al vissuto e all'internamento.

⁴⁷⁰ Cfr. il volume appartenuto ad Amelia Rosselli e conservato nell'omonimo Fondo presso il Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia, D. CAMPANA, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1952, FAR 146, pp. 33-34.

⁴⁷¹ Ivi, p. 39.

⁴⁷² Nella copia di *Serie Ospedaliera* appartenuta alla poetessa, attualmente conservata a Viterbo, si riscontrano nel testo de *La Libellula* 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.

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 inesorcizzabile. In quanto luoghi di confine, segni del proprio stesso fuori.⁴⁷³

2.6.7 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*⁴⁷⁴; 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, accanto alla voce narrante, quella del *Barbare*, del *Païenne* 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*»⁴⁷⁵.

Rosselli possiede una copia di *Saison en enfer*⁴⁷⁶: 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, Rosselli legge anche «i poeti francesi»⁴⁷⁷, non è impossibile, quindi, che il piccolo volume dalla copertina rossa sia tra i libri che il fratello

⁴⁷³ A. CORTELLESA, *Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo*, in ID., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 ad oggi*, cit., p. 331-332.

⁴⁷⁴ A. RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Alliance typographique (M.J. Poot & Cie), Bruxelles 1873.

⁴⁷⁵ Cfr. D. LA PENNA, "Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli, Arthur Rimbaud", in *Trasparenze*, (2000), n. 9, p. 25.

⁴⁷⁶ A. RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Mercure de France, Paris 1932, FAR 2396.

⁴⁷⁷ 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.

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 Rimbaud⁴⁷⁸, fino alla derisione del concetto di Dio⁴⁷⁹, 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'.⁴⁸⁰

Per Daniela La Penna, la giovane Amelia Rosselli non trarrà solo ispirazione dall'opera di Rimbaud, ma apprenderà un concetto ben più ampio, utile a tutta la sua opera futura, ovvero la rapidità della parola poetica che si impone e precede la volontà della ragione che diventerà una delle cifre della poesia rosselliana: «la lezione che la Rosselli 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»⁴⁸¹.

2.6.8 «Quels sont les effets de l'électrochoc?»⁴⁸²

Il tema della follia non è solo consustanziale al testo di *Sanatorio 1954*, che viene concepito e stilato in un ambiente deputato alla cura della malattia mentale, e si rende

⁴⁷⁸ «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», in *Trasparenze*, cit., pp. 28-29.

⁴⁷⁹ «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.

⁴⁸⁰ D. LA PENNA, «Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli, Arthur Rimbaud», in *Trasparenze*, cit., p. 30.

⁴⁸¹ Ivi, p. 31.

⁴⁸² A. ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 534.

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»⁴⁸³. 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 malattia 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»⁴⁸⁴. Anche le cure somministrate, tra i quali sonniferi, i numerosi elettroshock, le iniezioni calmanti, sono avvertite come inutili. Il rimedio a cui anela la poetessa è avvertito nell'amore⁴⁸⁵ 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'opera⁴⁸⁶, non rappresentano per la poetessa alcuna possibilità di cura, né di salvezza, sono anzi 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 disgustata: «Moi à la médecine je n'y crois pas, et vous êtes trompé»⁴⁸⁷; «Quels sont les effets de l'électrochoc? Demanda-t-elle en souriant, perplexe et dégoûtée»⁴⁸⁸.

La clinica intesa come luogo di cura non viene mai citata esplicitamente, ciò avviene esclusivamente nel titolo; di contro, nel testo si fa riferimento più volte alla «prigione»: «la mer bat sur les murs de la prison»⁴⁸⁹; «la prison est milles fois mieux que cette odeur de racines baignée au soleil»⁴⁹⁰ o anche ai muri, intesi come confine e limite: «Le vieux il nous veut, sombres contre le mur»⁴⁹¹. La prigione, simbolo probabilmente 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

⁴⁸³ Ivi, p. 531.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 528.

⁴⁸⁵ «Pour guérir il me faut un mari, assez tendre». Ivi, p. 527.

⁴⁸⁶ «L'électricité. Il partir, sans dire un mot». Ivi, p. 531.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 534.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 529.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 535.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

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»⁴⁹². 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 a causa di una calunnia, e che viene accompagnata spesso, nelle opere di Rosselli, da riferimenti alla musica popolare⁴⁹³.

2.6.9 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 che vengono rielaborati dalla poetessa. Il fatto stesso che scelga di scrivere una prosa e non di esprimersi in versi, è indicativo nell'opera di Rosselli, poiché la riaggancia, in modo sommerso, alla realtà. La poetessa, infatti, riteneva che mentre la poesia potesse essere in qualche modo rielaborata, acquisendo 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*, Rosselli 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»⁴⁹⁴. Pertanto la prosa di Rosselli appare come meno mediata della poesia, che richiede invece una maggiore distillazione e una volontà estrema di non cadere nell'autobiografia, quindi lascia trapelare alcuni dettagli reali in maniera più esplicita. Stefano Giovannuzzi afferma in merito alla produzione di Rosselli: «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

⁴⁹² Ivi, p. 537.

⁴⁹³ In merito si veda *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)* in cui la poetessa 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.

⁴⁹⁴ A. ROSSELLI, *La contemplazione e la furia*, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 261.

le più recenti. La poesia può comportare una manipolazione all'eccesso decisamente più alta rispetto alla prosa che risulta invece non mediata»⁴⁹⁵. Ne risulta che i personaggi presenti in *Sanatorio* appaiano, a chi conosce la biografia di Rosselli, assolutamente identificabili, così come sono espressi, attraverso la metafora di una notte oscura, illimitata e dominata dalla pioggia, 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.⁴⁹⁶

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 per la poetessa 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 esterno, un riferimento. 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'indicibilità dei percorsi di senso»⁴⁹⁷, 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 di riferimento.

⁴⁹⁵ S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 130.

⁴⁹⁶ A. CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi editore, Roma 2006, p. XLVIII.

⁴⁹⁷ Cfr. S. AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, cit., p. 144.

3. *Diario Ottuso* (1954-1969)

3.1 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»⁴⁹⁸. Così Amelia Rosselli parlava della raccolta di prose *Diario Ottuso* (1954-1968) in un'intervista rilasciata nel 1990. Il volume raccoglie tre brevi testi in prosa pubblicati rigorosamente in ordine cronologico. La poetessa tiene molto alla pubblicazione in ordine temporale: 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'ordine proposto da Luigi Amendola, curatore della collana dell'Istituto Biografico Napoleone, che avrebbe preferito aprire con la prosa che dà il titolo alla raccolta, *Diario Ottuso* (1968), quindi far seguire *Nota* e infine chiudere con *Prime Prose Italiane*⁴⁹⁹.

Come già avvenuto per la pubblicazione di *Primi Scritti* (1952-1963), probabilmente l'autrice preferì sistemare in ordine cronologico i suoi 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 cambiata.

Le tre prose hanno una storia autonoma benché presentino una certa coerenza interna data dalla persistenza dei toni ombrosi, ma anche da alcuni vicendevoli rimandi, velati come l'elemento descrittivo del paesaggio, oppure molto più evidenti, come la citazione del titolo dell'ultima prosa anticipato nel finale della seconda, quasi a introdurre il testo successivo. I testi saranno raccolti in volume solo nel 1990⁵⁰⁰ per la casa editrice romana Istituto Bibliografico Napoleone con prefazione di Alfonso Berardinelli e successivamente ristampati nel 1996⁵⁰¹ con l'aggiunta di una nota di Daniela Attanasio, nella collana di narrativa Euforbia diretta da Giorgio Patrizi per la casa editrice Empiria,

⁴⁹⁸ 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.

⁴⁹⁹ 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.

⁵⁰⁰ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso* (1954-1968), cit.

⁵⁰¹ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso* (1954-1968), prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empiria, Roma 1996.

ma Amelia non riuscirà a vedere la nuova edizione, si suiciderà poco prima dell'uscita del volumetto.

3.2 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»⁵⁰². Così l'amica Daniela Attanasio porta a conoscenza del lettore quello che è il vero scopo che muove un gruppo di amici della poetessa a impegnarsi per realizzare la ristampa di quei testi che Amelia chiama «Esperimenti Narrativi»⁵⁰³, secondo la definizione fornita nella nota acclusa alla raccolta. L'obiettivo del nuovo progetto di pubblicazione, a distanza di sei anni dalla prima edizione, era quello di riportare Amelia Rosselli alla realtà, sottraendola alla «oscura regione della psiche dove il pensiero segue altri ritmi e altre rime»⁵⁰⁴, ma evidentemente questo 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»⁵⁰⁵.

Gli amici cercano di «rianimare lo sguardo»⁵⁰⁶ della poetessa attraverso la valorizzazione della sua produzione letteraria, riportandola a ciò che era sempre stata la sua autentica missione, la letteratura, che Daniela Attanasio percepisce quasi come un elemento avente funzione protettiva per Rosselli, tanto da tenerla in vita, sottraendola al gorgo della malattia mentale, 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»⁵⁰⁷. 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), Rosselli appare nelle interviste molto prostrata. In colloquio con Vilma Costantini dichiarerà:

⁵⁰² D. ATTANASIO, *Nota*, ivi, p. 57.

⁵⁰³ Cfr. A. ROSSELLI, *Esperimenti Narrativi*, ivi, pp. 54-55.

⁵⁰⁴ D. ATTANASIO, *Nota*, ivi, p. 57.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *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 passato⁵⁰⁸.

In questi anni per Rosselli scrivere versi è «contro il rischio di morte»⁵⁰⁹, ma non riesce a scrivere più, se non «qualche poesia durante la notte»⁵¹⁰. L'edizione *Empiria* di *Diario Ottuso* ha quindi un'affettuosa spinta protettiva ed empatica a sostenerla, è un omaggio alla grande voce di Rosselli 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»⁵¹¹ e riporterà integralmente anche la nota di Rosselli *Esperimenti Narrativi*⁵¹² volta ad esplicitare le peculiarità dei tre testi.

3.3 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»⁵¹³. Ce ne informa l'autrice stessa, spiegando il carattere finzionale e di esercitazione dello scritto ispirato dalla contemplazione del Tevere, presso il quale viveva nel 1954⁵¹⁴.

Con la nota *Esperimenti Narrativi* la poetessa apre al lettore la sua officina e spiega il suo metodo di ispirazione e scrittura; racconta di aver concepito la breve prosa scrivendo mentre camminava guardandosi intorno o appuntando mentalmente e trascrivendo successivamente le impressioni raccolte durante le sue passeggiate con lo scopo di

⁵⁰⁸ 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.

⁵⁰⁹ P. DERIU, *Ho scritto abbastanza*, ivi, p. 173.

⁵¹⁰ Ivi, p. 179.

⁵¹¹ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1854-1968)*, cit., p. 4.

⁵¹² A. ROSSELLI, *Esperimenti Narrativi*, ivi, p. 54.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ La poetessa aveva acquistato nel febbraio 1954 un appartamento di uno stabile in via Lungotevere Sanzio, posto di fronte al corso del Tevere.

ottenere una scrittura simile alle poesie di Scipione⁵¹⁵, ma anelando a uno stile lontano dalla prosa poetica⁵¹⁶.

I testi di *Prime Prose Italiane* sarebbero, dunque, dei veri e propri esercizi di scrittura creativa in lingua italiana che Rosselli iniziava a praticare, negli stessi anni, anche in versi. *Prime Prose Italiane* si colloca in un arco temporale di poco successivo a *Cantilena*. *Poesie per Rocco Scotellaro*, la prima poesia scritta in italiano da Rosselli dopo la morte dell'amico lucano avvenuta nel dicembre 1953. Le due opere, infatti, erano state anticipate insieme su *Galleria* nel 1964⁵¹⁷. *Prime Prose Italiane* rientrerà poi nel 1980 nella raccolta *Primi Scritti (1952-1963)* edita da Guanda⁵¹⁸ che raccoglie testi in tre lingue: italiano, inglese e francese, e successivamente, nel 1990, riproposto in apertura a *Diario Ottuso (1954-1968)*.

Prime Prose Italiane si presenta come un testo frammentato in una serie di piccoli monologhi dall'ambientazione urbana, ma inospitale e inquietante. Per Berardinelli «lo scenario nel quale sono ambientati i monologhi di Amelia Rosselli brucia di una silenziosa violenza nascosta»⁵¹⁹. Se esiste un comune denominatore a legare i brevi frammenti è l'elemento acquatico che presenta connotazioni differenti e spesso

⁵¹⁵ Pseudonimo di Gino Bonichi, pittore e poeta nato a Macerata nel 1904 e morto ad Arco nel 1933. Importante esponente della Scuola Romana, fu autore di sole dieci poesie che, pubblicate per la prima volta da Vallecchi, furono ristampate nel giugno 1982 per Einaudi con il titolo di *Carte segrete* con una prefazione di Amelia Rosselli e una nota di Paolo Fossati. Rosselli amò profondamente la poesia rivoluzionaria, convulsa, sofferente e ricca di rimandi religiosi di Scipione che, con lei condivise un destino di malattia. Giovanissimo morì infatti in sanatorio per una tubercolosi contratta in anni adolescenziali. «Nel '42, per opera di Enrico Falqui, la scelta di scritti diversi di Scipione (versi, pagine di diario, frammenti di lettere) era stata edita da "Corrente" prima e da Vallecchi poi. Scipione, nel frattempo, si era spento nel novembre del '33, nella Pensione-sanatorio San Pancrazio di Arco di Trento dove era da tempo, nell'ultima stazione del suo male cominciato in adolescenza, nel '19, dopo una polmonite. Era nato a Macerata il 25 febbraio del 1904 in una casa di Viale Umberto I (oggi Viale don Bosco)». Cfr. F. SCARABICCHI, "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 27/09/2023.

⁵¹⁶ *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 forse 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", accettatissima in quel periodo. Il testo vorrebbe avere la morbidezza delle poesie di Scipione, e così eviterebbe il drammatico Campana».

⁵¹⁷ A. ROSSELLI, "Cantilena. Prime Prose Italiane", in *Galleria*, XVI, (1964), pp. 21-23 e 172-174.

⁵¹⁸ A. ROSSELLI, *Primi Scritti (1952-1963)*, cit., pp. 41-45.

⁵¹⁹ A. BERARDINELLI, *Prefazione*, in A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 5.

zoomorfe⁵²⁰: «l'acqua fiumara»⁵²¹ del Tevere che ora minacciosa, ora docile, viene paragonata prima a una pantera e poi a un cane⁵²²; l'acqua della pioggia che è un'«amica leggera»⁵²³, l'acqua del mare che accoglie il fiume e che viene paragonato a un fiore e a una tomba⁵²⁴. 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»⁵²⁵: «bello che sei fiumicino cadaverino»⁵²⁶.

Emerge tra queste pagine, fugacemente, anche l'ansia di persecuzione che sarà oggetto della prosa *Storia di una malattia*⁵²⁷ del 1977, qui personificata in un «oste grasso pericoloso con occhio sapiente»⁵²⁸; la giovane Rosselli porta già in sé il seme delle fobie che si faranno sempre più evidenti nel tempo.

Nella chiusura di *Prime Prose Italiane*, emerge probabilmente, anche se schermato da una sorta di senhal, il nome di Rocco Scotellaro: è celato nella citazione finale sul «Barocco»⁵²⁹ che viene poi traslato nella metafora cristologica che la critica ha già riconosciuto in altri luoghi della produzione rosselliana, soprattutto in *Cantilena*. *Poesie per Rocco Scotellaro*, che, come si è detto, è coeva a *Prime Prose Italiane*. In *Cantilena* emerge, infatti, fin dai primi versi, la figura dell'amico avvicinata a quella del Cristo deposto ritratto in una sorta di Pietà, in cui la poetessa si identifica con la Madonna che accoglie l'amico tra le braccia⁵³⁰. Rosselli rende ancora più esplicita l'identificazione Cristo/ Rocco, con i seguenti versi: «un Cristo piccolino/ a cui m'inchino/ non crocefisso ma dolcemente abbandonato/ disincantato»⁵³¹.

⁵²⁰ «L'acqua è una grande rana». Ivi, p.12.

⁵²¹ «La carità scioglie i vizi l'acqua fiumara scioglie la città dondolante d'incuria». *Ibidem*.

⁵²² «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.

⁵²³ Ivi, p. 13.

⁵²⁴ «Mare mare hai la gioia e la misericordia con te. Sei un fiore trasparente una forte tomba». *Ibidem*.

⁵²⁵ Ivi, p. 6.

⁵²⁶ Ivi, p. 14.

⁵²⁷ Cfr. in questo lavoro pp. 227-245.

⁵²⁸ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 11.

⁵²⁹ «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.

⁵³⁰ «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.

⁵³¹ *Ibidem*. Con la particolare espressione «Cristo piccolino», secondo Sara Sermini, Rosselli tratteggia l'immagine dell'amico sovrapposta a quella di San Francesco come alter Christus⁵³¹. 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 saggio critico *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016, interpreta, invece, la figura di Scotellaro assimilata a quella del Cristo, immagine che verrà riproposta successivamente anche in altre opere della poetessa, come appunto *Prime Prose Italiane*.

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.

3.4 *Nota e Diario Ottuso 1968: due diari «psichici»*

Nota, seconda prosa della raccolta, è un insieme di cinque brevi prose datate dall'autrice a partire dal primo giorno del 1967 al penultimo giorno del 1968. Rosselli li definisce «note trascritte in luoghi diversi e a volte lontani»⁵³².

Prima dell'uscita in volume l'opera venne anticipata alla fine degli anni Settanta sul numero 0/1 di *Autobus*⁵³³, rivista diretta da Giorgio Manacorda. Spagnoletti nel 1987 l'inserì in appendice all'*Antologia poetica*⁵³⁴ rosselliana da lui curata per Garzanti.

Nota presenta un'elaborazione testuale più complessa rispetto a *Prime Prose Italiane*. Il pensiero, inizialmente paratattico, si muta in periodi via via più lunghi giungendo a forme ancora più complesse in *Diario Ottuso (1968)*. Il titolo della prosa *Diario Ottuso* viene annunciato già nella parte finale di *Nota*⁵³⁵ mettendo in stretto rapporto di coesistenza i due testi e lasciando intendere che, probabilmente, la datazione presente nei testi di *Nota* volesse connotarla come uno scritto diaristico, volontà successivamente delusa, come per l'autobiografia abortita di *Diario Ottuso*. Scritte nello stesso periodo, le due prose nascono come autonome, ma presentano alcune caratteristiche comuni, come la frammentazione della struttura narrativa, le atmosfere cupe e inquiete⁵³⁶, le immagini

⁵³² Ivi, p. 48.

⁵³³ «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 (1954-1968)*, cit., p. 54.

⁵³⁴ A. ROSSELLI, *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, cit.

⁵³⁵ Cfr. A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 24: «fingendo i benpensanti d'essere così luminosi mi misi a stringere nella mano questo Diario Ottuso».

⁵³⁶ Ivi, p. 19: «Intenta a descrivere il paesaggio mi intromisi: ne sgorgava irrequieta la scena primaria: trottole caverne demistificatore scene».

surreali⁵³⁷, le apparizioni oniriche ed enigmatiche⁵³⁸, le domande espresse da voci che si manifestano come provenienti da altre dimensioni⁵³⁹.

Le immagini di *Nota* sono costellate da flash luminosi, talvolta espresse con un lessico guerresco⁵⁴⁰, quasi a connotare un flusso del pensiero che si dibatte nella lotta con oscuri, indeterminati nemici che appaiono e scompaiono dall'orizzonte narrativo. Anche qui è dunque ravvisabile la lotta perpetua di Rosselli con le molteplici voci che la circondano, la distruggono, la disgregano, impedendole di discernere quale sia vera e quale sia frutto della sua patologia psichica⁵⁴¹. 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!»⁵⁴². Lo sforzo perpetuo di un continuo discernimento porta al delirio della individualità stessa⁵⁴³: è l'individualità dell'autrice che avverte di essere scissa, frammentata, scomposta.

Nel testo compaiono presenze indecifrabili e avverse, molto simili a quelle ricorrenti nella prosa *Storia di una malattia*, così come sono presenti alcuni riferimenti alla malattia mentale⁵⁴⁴ 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

⁵³⁷ 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».

⁵³⁸ Cfr. ivi, p. 21: «Non ho altro candore che questa mia brigliata simpatia per le maestose ombre del paradiso in terra».

⁵³⁹ 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 sorride 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?».

⁵⁴⁰ 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».

⁵⁴¹ «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, a cura di, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 12.

⁵⁴² Cfr. ivi, pp. 17-18.

⁵⁴³ Ivi, p. 18.

⁵⁴⁴ «Le brutture situazionali delle nostre emicranie ci permettono di credere che tu non sarai quel che appari», A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, p. 25; «È una scena questa che m'impedisce di ragionare mentre con un mitra elegantemente vi spiàno», ivi, p. 19.

benedetti calamai. Una struttura per ingigantirmi»⁵⁴⁵. Non è impossibile che il riferimento alla «struttura», al «ritrovo» in cui sono presenti i «matti», in cui esistono «i turni», intesi come i turni di lavoro del personale medico e infermieristico, sia riferibile a uno spazio addetto alla cura psichiatrica.

Se è vero quanto afferma Stefano 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»⁵⁴⁶, 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*⁵⁴⁷ 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 particolarmente diligente e virtuosa anche nell'apprendimento scolastico 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 natò e ancora dopo 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 racconto cassoliano rivela anche un altro particolare, ovvero che con tutta probabilità il primo testo di *Nota* non sia stato completato da Rosselli nella data riportata, poiché il libro di Cassola venne pubblicato da Einaudi nel 1967, anno in cui vinse anche il premio Campiello, pertanto la data della prosa, che corrisponde al giorno di Capodanno

⁵⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

⁵⁴⁶ S. GIOVANNUZZI, *Diario Ottuso. Notizie sui testi* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1466.

⁵⁴⁷ Cfr. A. ROSSELLI, *Nota (1967-1968)*, in EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 19: «una struttura per ingigantirmi. “Storia di Ada”: determinismo della forma e stesura dell'incantato. Quante mattonelle per disegnarti un approdo!».

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 precedentemente con lo scrittore 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 prima di proporli per la stampa, e di ciò dà conferma ulteriore lo studio delle cinque carte che raccolgono i dattiloscritti dell'opera conservati presso il Centro Manoscritti dell'Università 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, solo l'ultimo è stata dattilografata con inchiostro blu e su un foglio di colore giallino, di diverso tipo di carta rispetto agli altri quattro, segno che probabilmente non appartiene allo stesso periodo o comunque che fu dattilografata in altro momento.

I cinque fogli attualmente si presentano sciolti, ma portano il segno lasciato dalla ruggine di una graffetta a unirli. Il testo del dattiloscritto 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, ai quali, sappiamo, la poetessa era molto attenta. Le datazioni notiamo che sono state aggiunte successivamente a matita così come il titolo «Nota» sulla prima delle cinque carte⁵⁴⁸.

La data della prima delle cinque brevi prose riporta un punto interrogativo accanto alla data: «1/1/1967 (?)», 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 la 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 Rosselli⁵⁴⁹, un «diario psichico», poiché si configura come «un'inquieta registrazione della realtà sospesa fra la mente e il mondo esterno»⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ 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»

⁵⁴⁹ «Fingendo i benpensanti d'essere così luminosi mi misi a stringere nella mano questo *Diario Ottuso*». A. ROSSELLI, *Nota*, in EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 26.

⁵⁵⁰ A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., p. 123.

L'ultima prosa di *Nota*, datata 30/12/68, presenta delle divergenze rispetto alle precedenti. È la descrizione di una visione colorata, luminosa, a tratti addirittura psichedelica in cui la poetessa si identifica in una serie di colori: «verde viola, giallo e rosso, bianco come me»⁵⁵¹ e si dice marchiata da «una vecchia bestia»⁵⁵² in cui si potrebbe riconoscere l'antico tema dei disturbi mentali. Il tema della «bestia» come possibile metafora della malattia si trova, infatti, anche nel poemetto *La Libellula*⁵⁵³, una bestia nascosta e ansante a cui la poetessa chiede di essere lasciata in pace⁵⁵⁴. *Nota* si chiude con un affresco degli stessi i colori che si diluiscono in un «cielo tranquillo»⁵⁵⁵ verde e blu, un cielo 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»⁵⁵⁶; il soggetto perde i sensi, presenta labbra pallide «color cotone»⁵⁵⁷ ed è da questo istante in poi che tutti i colori descritti possono stemperarsi finalmente nel «vero cielo continuamente verde e blu»⁵⁵⁸. 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.

3.5 *Diario Ottuso* (1968)

3.5.1 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.

⁵⁵¹ A. ROSSELLI, *Nota* in EAD., *Diario Ottuso* (1954-1968), cit., p. 26.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ 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 lontana bestia nascosta mi dicesse/ cos'è che fa quel gran ansare, gli risponderei/ ma lasciarmi tranquilla, non ne posso più».

⁵⁵⁴ Cfr. anche in questo lavoro p. 258.

⁵⁵⁵ A. ROSSELLI, *Nota* in EAD., *Diario Ottuso* (1954-1968), cit., p. 27.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

Sulla prima carta si legge il titolo in carattere maiuscolo e la data di redazione dell'opera: «DIARIO OTTUSO (1968)». La pagina è interessante poiché vi sono riportati alcuni appunti scritti a mano dall'autrice a matita: l'indicazione «Copia di Originario», e un nome: «Gianfranco Fiore Donati»⁵⁵⁹. 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 ella 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*⁵⁶⁰ e in volume nel 1990.

Anche il resto delle annotazioni riportate sul dattiloscritto sono scritte a mano a matita: si tratta per lo più di indicazioni per la stampa tipografica circa i rientri e la spaziatura della pagina: ad esempio troviamo in alto a sinistra delle carte l'indicazione «Niente a capo», oppure all'inizio delle pagine è riportata l'indicazione: «spazio doppio». Si tratta di informazioni utili alla stampa che riportano alla grande attenzione che la poetessa aveva per l'impaginazione del testo.

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»⁵⁶¹ e «voido»⁵⁶², invariate in sede di stampa, come se volesse verificarle.

L'ultima carta del dattiloscritto 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.

⁵⁵⁹ Cfr. *supra* p. 145, n. 305 e seguenti. 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.

⁵⁶⁰ A. ROSSELLI, «Diario Ottuso», in *Braci*, (1980), 7, pp. 44-64.

⁵⁶¹ «Polipo divenne allora mostroso formicaio nero». A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 48.

⁵⁶² «Panico la prese e scivolò via dal voido mattatoio», ivi, p. 49.

3.5.2 *Diario Ottuso*: uno scritto privato

La prosa *Diario Ottuso* (1968) attraversa silenziosamente buona parte dell'esperienza letteraria di Amelia Rosselli. Le prime notizie sulla sua genesi le troviamo in una lettera in cui la poetessa annuncia al fratello John di aver iniziato a scrivere un «romanzo»⁵⁶³; sarà pubblicata per la prima volta solo nel 1980 sulla «bella e piccola rivista romana "Braci" n. 7»⁵⁶⁴ su invito dell'amico Gino Scartaghiande e stampata in volume solo dieci anni dopo. I motivi di questa diluizione dei tempi di pubblicazione 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»⁵⁶⁵. 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 radicazione nel tempo della scrittura⁵⁶⁶ *Diario Ottuso* (1968) è l'esempio di uno 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 lettori⁵⁶⁷.

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»⁵⁶⁸. 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

⁵⁶³ «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.

⁵⁶⁴ A. ROSSELLI, *Esperimenti Narrativi*, in EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 54.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ «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* [1955], trad. it., *Lo spazio letterario*, trad. F. Ardenghi, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 22.

⁵⁶⁷ Cfr. A. ROSSELLI, *Esperimenti Narrativi*, in EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 54: «*Diario Ottuso* lo trattenni sino alla sua pubblicazione [...] come unico mio testo intimo e da me non ancora del tutto compreso».

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 48.

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»⁵⁶⁹, Rosselli ammette di aver evitato l'autobiografismo applicando semplicemente dei tagli al testo, in modo da non rendere individuabili i personaggi reali citati⁵⁷⁰. L'autrice spiega che anche il titolo intende rifarsi alla narrazione di una «tardiva adolescenza»⁵⁷¹, dunque l'intento iniziale risulta strettamente autobiografico, ma tale l'intenzione si trasformerà di fatto in un «sabotaggio delle forme autobiografiche»⁵⁷², poiché la storia personale narrata 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 costituenti un flusso narrativo continuamente interrotto come da cortocircuiti, in cui le sequenze scivolano l'una nell'altra senza alcuna determinazione di tempo.

Anche il soggetto non è costante: l'autrice fa oscillare continuamente la persona grammaticale dalla prima alla terza persona, e non solo nella formulazione delle numerose domande presenti nel testo⁵⁷³, in modo da creare volutamente una confusione dell'identità tra voce narrante e autore, creando un effetto del tutto inedito e straniente⁵⁷⁴. Il risultato è un testo dalla «forma labirintica»⁵⁷⁵ 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»⁵⁷⁶. Questa volta la prosa rivelatrice è uno

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ 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».

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² Cfr. A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., p. 123-4: «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 ricompone 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».

⁵⁷³ «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 castro da sola? Perché era sola e indesiderabile?», Cfr. A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., pp. 31-34.

⁵⁷⁴ «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*, trad. it. *Il patto autobiografico*, trad. di F. Santini, il Mulino, Bologna 1986, p. 16.

⁵⁷⁵ Cfr. A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., p. 124.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

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), abbiamo visto, fu scritta dall'autrice poco dopo la scomparsa di Scotellaro, *Nota* (1967-1968) è un testo che per l'autrice vuole essere un espediente per riflettere sulla propria scrittura, tanto da paragonarla non ad altre prose, ma alla poesia definendo il testo: «difficile, interiore come la poesia»⁵⁷⁷, fino a condurre il lettore a *Diario Ottuso* (1968) che viene introdotto e nominato nel finale della seconda prosa⁵⁷⁸.

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»⁵⁷⁹. 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 della propria esistenza che ha provocato una cesura nella propria biografia. Come Berardinelli scrive nella prefazione alla raccolta, la prosa di Rosselli presenta «un continuum della prosa nei versi e l'energia d'urto [...] delle poesie dentro le prose», la scrittura è «in presa diretta, in tempo diretto, in una lingua privata, abbreviata, condensata, stenografica»⁵⁸⁰, quindi pur intendendo evitare la prosa poetica, Rosselli tende a riproporre lo stile e il ritmo dei propri versi «fatto di cesure, contrazioni, ricerca del lessico e di immagini suggestive»⁵⁸¹.

3.5.3 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 della prosa: «l'unico lavoro narrativo non troppo arzigogolato sul piano poetico, che veramente mi lascia andare alla prosa poetica, una molto angolosa,

⁵⁷⁷ A. ROSSELLI, *Esperimenti Narrativi*, in EAD., *Diario Ottuso* (1854-1968), cit., p. 54.

⁵⁷⁸ Cfr. *supra* p. 207, n. 534.

⁵⁷⁹ A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 67.

⁵⁸⁰ A. BERARDINELLI, *Prefazione* in A. ROSSELLI, *Diario Ottuso* 1954-1968, cit., p. 7.

⁵⁸¹ 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 verificato in data 23/10/2024.

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»⁵⁸².

È dunque un episodio biografico a dominare la narrazione, ovvero il rapporto della poetessa con Rocco Scotellaro, inteso come emblema di un rapporto giovanile e carico di speranze improvvisamente dissolte con la morte dell'amico, lasciando il passo a un lungo periodo di internamento e 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?»⁵⁸³.

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 virtù⁵⁸⁴.

Il primo capitolo si chiude con una partenza, come in un racconto di formazione, in cui la partenza della protagonista segna l'avvio di una nuova maturazione⁵⁸⁵. La partenza ricorda anche il punto cruciale di un altro scritto in prosa autobiografico rosselliano, *My clothes in the wind*, in cui la poetessa parte dal capezzale della madre ammalata, e che non vedrà mai più, alla volta dell'Italia. Qui si tratta della seconda partenza cruciale per la formazione di Rosselli: quella dalla casa fiorentina della nonna, alla volta di Roma. Anche in *Diario Ottuso* la partenza rappresenta un inizio carico di aspettative: la speranza

⁵⁸² A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 350.

⁵⁸³ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 31.

⁵⁸⁴ «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.

⁵⁸⁵ «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, Pavona 2007, p. 54.

di un tempo e un luogo nuovo «dove avrebbe, finalmente, imparato a vivere»⁵⁸⁶. Rosselli sta narrando del suo arrivo a Roma «città che da prima le sembrò triste e inutile»⁵⁸⁷. Luogo in cui non fa che lavorare «fino a stancarsi troppo» e «obbedire alle intenzioni degli altri»⁵⁸⁸, lasciando le poche energie rimaste per coltivare le «sue intenzioni». È in questo scenario contraddistinto da un'ombrosa stanchezza di «doveri presenti»⁵⁸⁹ che s'innesta l'incontro con Scotellaro. È un incontro avvolto in una luce bianca che simboleggia l'avvenire, un incontro felice, giovanile, in cui i due poeti – «la sorella, lei stessa» e «l'amico sfortunato, ma gioioso» – sperimentano «una lezione d'amore», ma sentono incombere anche le disgrazie, le catene, le angosce da cui la loro amicizia sembra difenderli:

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 fresca⁵⁹⁰.

L'incontro potrebbe evolvere felicemente, eppure, inconsapevolmente, i due giovani sono già vittime di «successive disgrazie»⁵⁹¹ e la vita sembra trascinare entrambi in situazioni non desiderate e dividerli: «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»⁵⁹². «Stabilirono senza volerlo una intesa, e poi ciascuno andò per la sua via»⁵⁹³.

⁵⁸⁶ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 34.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 35.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 36.

⁵⁹¹ «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*.

⁵⁹² Ivi, p. 38.

⁵⁹³ *Ibidem*.

La luce che prima era «bianca» e abbagliante ora è «instabile», «crepuscolare». Una «oscura crisi» sembra dipanarsi. Scrive Rosselli: «L'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò d'esser donna. L'uno morì, l'altra se ne pentì»⁵⁹⁴. Emerge, dunque in *Diario Ottuso* 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»⁵⁹⁵. 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!»⁵⁹⁶. In entrambe le opere la poetessa utilizza la terza persona per parlare di sé; il tempo utilizzato per la narrazione è il presente, che oggettivizza e presentifica una storia avvenuta molti anni prima, emblema questo della memoria sempre viva dell'amico, con cui la poetessa istaura un dialogo poetico, attuando un superamento della morte dell'amico.

L'epilogo è quello ineluttabile e drammatico della perdita: la morte improvvisa dell'amico porta la poetessa al pentimento di non aver goduto appieno del loro incontro, realizzatosi in un «abbraccio fraterno»⁵⁹⁷. 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 impietriti⁵⁹⁸.

Il dialogo di Amelia con Rocco Scotellaro continua; la morte non è un ostacolo, ma l'opportunità di continuare a costruire trame di versi e rimandi che saranno presenti anche quando la vena poetica si asciugherà. Il ricordo dell'amico sarà perpetuato allora dalla

⁵⁹⁴ Ivi, p. 39.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ A. ROSSELLI, *La Libellula* in EAD., *L'opera poetica*, p. 204, vv. 315-318.

⁵⁹⁷ A. ROSSELLI, *Diario ottuso*, (1954-1968), cit., p. 39.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 39.

poetessa in molte interviste, nei viaggi in Basilicata che intraprenderà per incontrare gli amici di Scotellaro⁵⁹⁹ e partecipare a iniziative in sua memoria.

3.5.4 «Pensieri che più tardi alla sua morte avrebbero lei divorato»⁶⁰⁰: 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 morti⁶⁰¹. La morte colpirà infatti entrambi contemporaneamente, ma in modi diversi. Entrambi vengono, nella narrazione, risucchiati in uno spazio vuoto. Per Scotellaro «il vuoto fu la morte stesa sconosciuta in una bara color legno»⁶⁰², per Rosselli è una caduta nel fondo del «pozzo maligno», nel «cavo dell'ombelico della terra»⁶⁰³: il vuoto di Rosselli sono la solitudine, determinata anche dalla «decadenza dei rapporti con gli altri»⁶⁰⁴, la volontà di annientamento e successivamente il ricovero, prima in una clinica romana e poi, su interesse dei parenti, presso il Sanatorio svizzero Bellevue diretto da Binswanger, dove resterà per un anno e mezzo. L'assenza di Rosselli dal mondo durante il tempo del ricovero, 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 una sorta di 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»⁶⁰⁵. Amelia dalla morte dell'amico è letteralmente trasformata: non è più quella di prima, è il suo amico morto. Oggi sappiamo, al di là della narrazione di *Diario Ottuso*, che la poetessa ebbe una reazione tragica e singolare alla morte dell'amico. In una lettera al fratello John del gennaio 1954 riferisce: «Ho scritto ancora poesie in italiano [...] prose

⁵⁹⁹ Si veda in merito la lettera inviata da Amelia Rosselli al fratello John data 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».

⁶⁰⁰ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 37.

⁶⁰¹ «Lenta e tristezza e decadenza già s'insinuavano a conteggiarli tra i morti», ivi, p. 39.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ Cfr. ivi, p. 31.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 40.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 43.

piuttosto deliranti: strane, e scritte sempre in uno stato di *trance* [...] ad occhi chiusi»⁶⁰⁶. È dalla morte di Scotellaro che Rosselli inizierà a scrivere poesie in italiano utilizzando non più, come era stato fino a quel momento, l'inglese, bensì 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»⁶⁰⁷. Rosselli 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»⁶⁰⁸. Questi sono, probabilmente, i giorni in cui Amelia Rosselli scrive l'intensa *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)*⁶⁰⁹ che sarà pubblicata in *Primi Scritti*⁶¹⁰ solo nel 1980. La produzione poetica di Rosselli in lingua italiana nasce in questo momento drammatico, da un lutto importantissimo 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 Rosselli afferma: «Ho incominciato a scrivere versi dopo la sua morte»⁶¹¹.

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

⁶⁰⁶ Lettera del 14 gennaio 1954 a John citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXX.

⁶⁰⁷ S. PERRELLA, *Per fuggire agli addii*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 96.

⁶⁰⁸ C. FISCHER, *La pretesa della verità*, ivi, p. 74.

⁶⁰⁹ A. ROSSELLI, *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)*, in EAD., *Primi Scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano 1980.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ A. ANGRISANI, *Amelia e Rocco*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 5.

La morte di Scotellaro ha carattere d'impossibilità per Rosselli che nel pensiero lo incontra, lo ascolta «per meglio capire l'orrore»⁶¹²; 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 amici»⁶¹³. Rosselli non abbandona mai l'amico e la sua voce: lo fa entrare nelle sue notti insonni⁶¹⁴, nel suo cuore e nella sua mente che diventa «uno spirito fantastico»⁶¹⁵.

3.5.5 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»⁶¹⁶. 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»⁶¹⁷.

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 sonoro⁶¹⁸ oppure attraverso l'anadiplosi, che riprende alcune parole nella frase precedente per creare suggestioni o ripetizioni nella frase successiva, talvolta modificando anche il soggetto⁶¹⁹, ciò dà vita a una sorta di narrazione per blocchi, i brevi paragrafi in cui si

⁶¹² A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 37.

⁶¹³ Ivi, p. 41.

⁶¹⁴ «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.

⁶¹⁵ Ivi, p. 42.

⁶¹⁶ Ivi, p. 41.

⁶¹⁷ «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», in *Formavera*, cit.

⁶¹⁸ «Ma nessuno vero volto svelò il mondo che aveva cangiato colore». A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 43.

⁶¹⁹ 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 «trafiggere 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».

suddivide la prosa non sono lontani dalle strofe di un componimento poetico⁶²⁰ o dalla concezione spaziale della poesia già esplicita da Rosselli in *Spazi Metrici*, criteri simili vengono applicati, adattandoli, alla prosa.

3.5.6 «S’offerse di tentare di farla impazzire»⁶²¹: l’ombra della malattia e della clinica

In *Diario Ottuso* il tema della malattia è presente, a tratti in modo schermato, in più punti. Malattia è quella dell’amico perduto, definita «lunga e mortale» quanto colpevolmente incompresa⁶²², 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 rende nuovamente viva l’antica sofferenza causata dai lutti familiari diventando ciò che sente che 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»⁶²³. Non sappiamo chi sia o cosa voglia significare l’immagine del «maestro di vite»⁶²⁴, 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»⁶²⁵, un luogo evocato forse dall’esperienza del ricovero in clinica; 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»⁶²⁶.

⁶²⁰ «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 *Diario Ottuso* (1954-1968), cit., p. 7.

⁶²¹ Ivi, p. 42.

⁶²² «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.

⁶²³ Ivi, p. 42.

⁶²⁴ Un’ipotesi porterebbe a Ernst Bernhard con cui Rosselli seguiva un’analisi in quegli anni e che consigliò di ricoverarla presso la clinica diretta da Binswanger in Svizzera.

⁶²⁵ Ivi, p. 43.

⁶²⁶ Ivi, p. 44.

La clinica torna probabilmente anche in quel «luogo del tutto capriccioso»⁶²⁷ in cui forse la poetessa 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», in cui vengono proposti «piccoli giochi nulli». La clinica è il luogo del nulla: in cui si finge di essere «pazienti nel nulla»⁶²⁸, un luogo in cui la personalità, i desideri, sono annullati.

Esite a questo punto del *Diario Ottuso* l'enigma di un «fratello di carne» che si contrappone al «fratello in ispirito» che è stato riconosciuto in Scotellaro⁶²⁹. Stefano Giovannuzzi ipotizza che il fratello in carne possa essere riconosciuto in Mario Tobino o Carlo Levi⁶³⁰, in quanto furono entrambi compagni della poetessa e quindi potrebbero essere il simbolo di una maturazione, 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»⁶³¹.

Rispetto alla produzione letteraria di Rosselli, sappiamo che agli eventi di *Diario Ottuso* possiamo far seguire quanto scritto dalla poetessa in *Sanatorio 1954*, la prosa in lingua francese, scritta proprio durante il lungo ricovero in clinica, da cui si evince una propensione al suicidio confermata anche dalla corrispondenza. Dunque diverse concordanze confermerebbero le vicende narrate in *Diario Ottuso* e aiutano a decifrarne le parti più oscure.

⁶²⁷ Ivi, p. 43.

⁶²⁸ «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.

⁶²⁹ «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.

⁶³⁰ «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*.

⁶³¹ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 44.

La malattia psichica è, infine, evincibile nei comportamenti descritti dalla voce narrante: la sua perpetua insonnia⁶³², il poco sonno nutrito d'incubi, la solitudine estrema⁶³³ fino all'isolamento, l'altalenante condizione umorale oscillante tra l'euforia e la prostrazione, la permanenza della morte che aleggia sinistra su tutta la prosa⁶³⁴.

3.5.7 Dall'autoanalisi al testo

La narrazione di tutto *Diario Ottuso* è probabilmente dettata dalla volontà di raccontare, 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 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 che Rosselli portò avanti con Ernst Bernhard, abbia avuto un'influenza sull'opera letteraria della poetessa. Si tratta di un'autoanalisi scritta da Rosselli su richiesta dello psicoanalista come si evince dal titolo: *1953 per Bernhard*⁶³⁵. Da tale testo risulta che lo psicoanalista avesse intrapreso, oltre all'analisi dei sogni, la tecnica dell'immaginazione attiva⁶³⁶, 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 pittura⁶³⁷. Lo si apprende dalla citata autoanalisi in cui ella 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

⁶³² «Questo suo non dormire (di cui la sofferenza li lasciava freddi in quanto infatti il loro calcolo non calcolava la sofferenza) era senza importanza». A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 45.

⁶³³ «Decadenza improvvisa dei miei rapporti con gli altri, dovuti a buona causa a me sconosciuta», ivi, p. 46.

⁶³⁴ «La morte era sempre nell'aria». Ivi, p. 47.

⁶³⁵ A. ROSSELLI, «Tre inediti», a cura di C. Carpita, in *Allegoria*, cit., pp. 135-145.

⁶³⁶ 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, *Il Libro Rosso. Liber Novus*, cit.

⁶³⁷ Si veda in merito C. CARPITA, «Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti», in *Allegoria*, XIX, (2007), 55, pp. 146-179: 155.

più rami artistici», ma anche pratici e quotidiani: «Infatti 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»⁶³⁸. Il «lavoro di teoria strumentale» portato finalmente a termine è *La serie degli armonici*⁶³⁹, mentre «i rami artistici» qui 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 conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia dove, nella cartella ROS-09-0001, sono custodite novantotto opere, tra dipinti e disegni su carta, eseguite con tecniche miste⁶⁴⁰. Apprendiamo da alcune lettere di Amelia al fratello John Rosselli, che alcune opere furono anche esposte in gallerie d'arte a Firenze, nel 1953, e a Roma nel 1962⁶⁴¹.

La frammentarietà e la fusione tra sensazioni personali, eventi atemporalmente 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.

3.5.8 Il finale ad anello di *Diario Ottuso* come espressione di un'impossibilità

Il finale di *Diario Ottuso* è una ring composition in cui la poetessa sembra risponde, eludendo la risposta, alle domande presenti nell'*incipit*⁶⁴²: se all'inizio si chiede come capire la vita, il finale si chiude su un'incomprensibilità che ricalca 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'incomprensibilità della vita stessa,

⁶³⁸ A. ROSSELLI, "Tre inediti", a cura di C. Carpita, in *Allegoria*, cit., p. 137.

⁶³⁹ 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.

⁶⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 104, n. 102.

⁶⁴¹ Cfr. *supra*, ibidem, n. 103.

⁶⁴² «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 (1954-1968)*, cit., p. 31.

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 dalla poetessa, che sceglie di chiudere, significativamente, il *Diario*:

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.⁶⁴³

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 ricalca perfettamente un episodio che mi è stato raccontato in più conversazioni con persone che conobbero Rosselli, tra i quali l'attore Ulderico Pesce e Antonio Martino, uno degli amici tricaricesi di Rocco Scotellaro che incontrò diverse volte Amelia Rosselli dopo la morte del comune amico. Il giorno successivo ai funerali dell'amico, la poetessa fu ritrovata da alcuni contadini mentre vagava nelle campagne intorno a Ferrandina in evidente stato confusionale⁶⁴⁴. Era il 18 dicembre 1953, pare fosse un giorno freddo e molto piovoso. La poetessa si trattenne poi 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 da Rosselli nelle sconosciute valli lucane, particolarmente fangose e inospitali in quel freddo dicembre 1953.

⁶⁴³ Ivi, p. 50.

⁶⁴⁴ Cfr. anche U. PESCE, "Contadini del sud", a cura di S. Sciandivasci, in *Nuovi Argomenti*, (2016), 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».

4. Storia di una malattia

4.1 Una prosa multiforme

Storia di una malattia è uno degli scritti più dolorosi ed estremi di Amelia Rosselli. Un testo che non è incluso dalla critica nel canone delle opere fondamentali utili a conoscere l'autrice, ma che risulta invece, a nostro avviso, di straordinaria importanza non solo nell'ambito specifico del tema del nostro lavoro dedicato alla rappresentazione della malattia mentale, ma anche nel panorama complessivo della produzione di Rosselli. *Storia di una malattia* rappresenta infatti un testo con caratteristiche peculiari sia per l'argomento trattato, quanto per lo stile chiaro e dichiarativo, notoriamente differente dalla scrittura dell'autrice, spesso criptica. Mentre in altre opere la sintassi solitamente risulta frammentata e il soggetto spesso varia assumendo su di sé voci e riferimenti diversi, in *Storia di una malattia* l'io narrante è forte e stabile e fornisce fino alla fine una sorta di ordinata e dettagliata dichiarazione.

Nella drammatica e complessiva narrazione di una cronaca ascrivibile alla sfera del reale, entrano però alcuni episodi che creano uno scivolamento 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»⁶⁴⁵. Il definire la propria versione «realistica» e non reale, soprattutto per un'autrice così zelante in merito alla lingua, che, come abbiamo visto, appuntava con cura il significato di ogni parola a lei ignota postillando i propri libri, porta 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* una prosa multiforme che non risulta ascrivibile alla mera definizione di «una dolorosa testimonianza»⁶⁴⁶, ma neanche è classificabile come «un esperimento narrativo», di radice psicanalitica junghiana⁶⁴⁷; *Storia di una*

⁶⁴⁵ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 326

⁶⁴⁶ Cfr. A. BALDACC, *Amelia Rosselli*, 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».

⁶⁴⁷ «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 apri 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), 17-19, p. 343.

malattia è anche un testo di «asciutta, pragmatica, classica bellezza»⁶⁴⁸ che possiede «una forte tenuta narrativa, scandisce con opportuni crescendo i tempi del pericolo e della fuga, della minaccia e della difesa»⁶⁴⁹ coinvolgendo il lettore nella vorticoso suspense tipica di un racconto giallo con tratti da genere horror, pertanto presenta tutti gli elementi citati insieme, rendendolo un luminoso tassello della valida opera letteraria di Rosselli.

Dal punto di vista contenutistico *Storia di una malattia* è un racconto estremamente dettagliato, scritto in prima persona e in ordine cronologico, dei disturbi della poetessa, espressi sottoforma di tremendi atti persecutori perpetrati ai suoi danni, e dei continui tentativi messi in atto per sottrarsi a tali persecuzioni: le sue fughe e le continue richieste d'aiuto rivolte alle istituzioni e agli amici.

La scelta della redazione in prosa di tali autobiografici contenuti non è casuale per Amelia Rosselli, poiché rientra nell'eloquente valore che assume la prosa nella produzione dell'autrice: il valore della verità⁶⁵⁰. Come per il testo in lingua francese *Sanatorio 1954* e in quello in italiano *Diario Ottuso*, anche per *Storia di una malattia* Rosselli sceglie di narrare, in una prosa precisa, espressiva e coinvolgente nella sua chiarezza, elementi esplicitamente reali e autobiografici⁶⁵¹. La poetessa, infatti, riteneva che, mentre la poesia avesse caratteristiche creative, la funzione della prosa risiedesse piuttosto nell'affrontare il dato reale⁶⁵². Ad Alfonso Berardinelli la poetessa dirà riferendosi alla stesura di *Diario Ottuso*: «in prosa mi devo sforzare a questo pozzo di verità»⁶⁵³.

La prosa di Rosselli, a differenza della poesia, in cui dichiara apertamente di rifiutare l'autobiografismo, è connotata da caratteristiche di realtà e pertanto può essere espressa, secondo l'autrice, senza eccessivi espedienti stilistici o manipolazioni linguistiche. *Storia*

⁶⁴⁸ 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.

⁶⁴⁹ G. PALLI BARONI, «La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia», in *Trasparenze*, cit., p. 343.

⁶⁵⁰ Cfr. *supra*, pp. 200-201.

⁶⁵¹ «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), 49, reperibile al link <https://diacritica.it/letture-critiche/storia-di-una-mia-malattia-per-una-ricerca-futura-su-amelia-rosselli.html>, verificato in data 29/04/2024.

⁶⁵² «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», in *Trasparenze*, cit., p. 344.

⁶⁵³ A. ROSSELLI, *La contemplazione e la furia*, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 261.

di una malattia, con la sua prosa scarna e accelerata, i suoi periodi brevi, il suo lessico quotidiano è l'esempio di una lingua concreta, decisamente, e significativamente, priva di manierismi⁶⁵⁴.

4.2 «La malattia era la CIA»

Storia di una malattia esce nel numero di ottobre-dicembre 1977⁶⁵⁵ 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»⁶⁵⁶. Un'avvertenza che risulta alquanto scarna e in contrasto rispetto al tema incandescente e alla scrittura densa e particolareggiata del testo, quasi si celasse un imbarazzo e 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 creduta⁶⁵⁷ 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»⁶⁵⁸ tormentata «da idee persecutorie e da floride dispercezioni visive e acustiche»⁶⁵⁹.

Lo scritto, si dichiara fin dal titolo⁶⁶⁰, è l'amaro racconto di un'esperienza patologica, ma la questione è più complessa: quella che a una prima lettura potrebbe apparire come una

⁶⁵⁴ 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.

⁶⁵⁵ 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.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 185.

⁶⁵⁷ Nell'ultima lettera che la poetessa invia a Pasolini il 19 gennaio 1969 si evince chiarissima 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.

⁶⁵⁸ Cfr. ivi, p. 324: «Mi si classificò probabilmente come schizofrenica».

⁶⁵⁹ 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 07/09/2013.

⁶⁶⁰ 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.

semplice esternazione di sintomi paranoici e ossessivi o, come suggerito da Francesca Caputo «una curvatura finzionale»⁶⁶¹ di racconti orali più volte esplicitati dalla scrittrice, si rivela una rappresentazione della malattia attraverso la narrazione dell'ossessione di una persecuzione politica in cui trovano collocazione e sviluppo i reali disturbi psichici accusati da Rosselli.

Il tema della malattia è centrale perché per l'autrice la sua patologia 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»⁶⁶². Per Rosselli la patologia non è, dunque, causata dalle persecuzioni politiche ai suoi danni, ma «CIA» è l'appellativo stesso della sua malattia⁶⁶³. E come tale, la diagnosi chiaritasi nel 1975⁶⁶⁴, 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»⁶⁶⁵. 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 patologia⁶⁶⁶. Anche le sevizie descritte nel testo, ai danni della poetessa, vengono definite «torture CIA»⁶⁶⁷ 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 che mina concretamente il fisico della poetessa: «la politica acquista carattere patogeno, viene percepita come un organismo vivente che entra nel corpo e lo colonizza»⁶⁶⁸.

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"»,

⁶⁶¹ Cfr. F. CAPUTO, *Appendice. Storia di una malattia*, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., p. 346.

⁶⁶² A. ROSSELLI, *Storia di una malattia* in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

⁶⁶³ «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», in *Trasparenze*, cit., p. 345.

⁶⁶⁴ Cfr. A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

⁶⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶⁶ Il medico 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.

⁶⁶⁷ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 325.

⁶⁶⁸ [Traduzione mia]. 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, p. 189: «La política adquiere 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».

eloquentemente espressa dall'autrice tra virgolette apicali, si fa «acuta» nel 1974, fino a peggiorare negli anni 1976-1977⁶⁶⁹. Con questo Rosselli traccia una precisa cronologia della malattia fino al 16 settembre 1977⁶⁷⁰, 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 in clinica anche per periodi molto lunghi, tra i quali ricordiamo l'anno e mezzo trascorso in Svizzera presso la clinica Bellevue e la degenza in Inghilterra presso il Netherne Hospital del 1957, resosi necessario 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, rispetto a quelli di cui era stata vittima 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»⁶⁷¹. «Gli attacchi» sono descritti inizialmente come avvelenamenti di cibi o sigarette⁶⁷², infamie raccontate sul suo conto, informazioni private recepite dalla CIA tramite presunti informatori, intercettazioni telefoniche⁶⁷³, appostamenti in ambienti esterni che gradualmente si spostano tra le mura domestiche⁶⁷⁴ tanto da costringere, nel 1971, la poetessa ad affittare ad altri il suo

⁶⁶⁹ 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».

⁶⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 326.

⁶⁷¹ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 322.

⁶⁷² «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*.

⁶⁷³ 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».

⁶⁷⁴ 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 *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

appartamento di Trastevere e trasferirsi in un quartiere più «appartato»⁶⁷⁵. Anche nella nuova abitazione, però non si sentirà al sicuro, anzi è proprio nella nuova casa che, scrive, «veramente cominciarono le noie»⁶⁷⁶.

Gabriella Palli Baroni ha notato come in *Storia di una malattia*, sia proprio l'ambiente domestico il luogo in cui, contrariamente alle aspettative, si manifestano maggiormente le minacce: «è la casa, anzi sono le case, in cui trasloca, in cui si nasconde per 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»⁶⁷⁷. 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»⁶⁷⁸ e ode in casa «strani rimbombi» di cui però non parla a nessuno, perché teme di «passare per matta»⁶⁷⁹. 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 spiarla⁶⁸⁰. In questo passaggio del testo 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»⁶⁸¹, ovvero se prima la poetessa avvertiva di solo ascoltata, ora sente di essere spiata anche attraverso delle apparecchiature, con tecnologie non meglio specificate. Con questo Rosselli denuncia il crescendo di invasività nel quotidiano che andrà a coinvolgere via

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. 138.

⁶⁷⁵ 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.

⁶⁷⁶ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD. *Una scrittura plurale*, cit., p. 317.

⁶⁷⁷ Cfr. G. PALLI BARONI, «La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia», in *Trasparenze*, cit., p. 345.

⁶⁷⁸ «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. Finzi 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. 317-18.

⁶⁷⁹ È probabilmente la prima volta negli scritti della Rosselli in cui si legge chiaramente la sua paura di essere trattata da inferma mentale.

⁶⁸⁰ «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.

⁶⁸¹ In corsivo nel testo.

via tutti i sensi fino ad arrivare a uno scontro vero e proprio in cui lei è una vittima che 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, racconta l'autrice, vengono diffuse nel nuovo quartiere dal portiere dello stabile in cui abita o da «poliziotti che non mostravano tessera e perciò potevano essere fascisti»⁶⁸². È interessante notare come le infamie denunciate da Rosselli non siano legate ad atti, come racconti disonorevoli sul suo conto, ma siano piuttosto delle secche categorie in cui inquadrare la sua persona. 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»⁶⁸³. Sono definizioni appartenenti a diversi campi semantici che vanno dal patologico, 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 manicomio⁶⁸⁴.

Esiste dunque all'interno di *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 perpetrate ai suoi danni a fini politici. Il crinale tra reale e irreale diventa sempre più scivoloso via via che si procede nella lettura del testo.

4.3 «Si credeva in questa maniera di rendermi incapace»⁶⁸⁵: cronaca di un l'annientamento e l'eco dell'elettroshock

La narrazione è un continuo crescendo di angosciosi soprusi: la poetessa sostiene di non essere solo spiata e ascoltata, ma addirittura costantemente torturata attraverso «onde

⁶⁸² Ivi, p. 318.

⁶⁸³ Ivi, p. 318.

⁶⁸⁴ Si veda 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. Cfr. anche *supra*, pp. 31-41.

⁶⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 320.

elettromagnetiche»⁶⁸⁶ o avvelenamento di cibi⁶⁸⁷ e vestiti. Si passa dunque da interferenze a distanza, che implicano il piano del linguaggio e della vista, a episodi che coinvolgono il piano propriamente fisico: un vortice di fatti inquietanti la poetessa descrive «vari incidenti con macchine chiaramente d'origine fascista»⁶⁸⁸ e cadute provocate da incidenti in motorino con conseguenti traumi cranici⁶⁸⁹. Anche gli spostamenti della poetessa sono condizionati: Rosselli inizia a usare, infatti, il motorino nella speranza di evitare, attraverso la variazione della velocità, le onde magnetiche⁶⁹⁰. 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 domestiche⁶⁹¹.

Tra le righe più impressionanti di *Storia di una malattia* vi sono sicuramente quelle dedicate alla descrizione delle torture. Pene fisiche a cui Rosselli si sente sottoposta dai suoi aguzzini: vere e proprie sevizie 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»⁶⁹²; «notavo rialzarsi e abbassarsi la punta la cima del cranio, la calotta a volte molto dolorosamente»⁶⁹³, 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 bluastra e bianca»⁶⁹⁴.

Le descrizioni minuziose sul suo stato di disagio e il sospetto che fosse proprio la corrente il mezzo di controllo e di tortura, evoca immediatamente i numerosi elettroshock subiti dalla poetessa. *Storia di una malattia*, soprattutto nei passaggi inerenti ai «trattamenti»

⁶⁸⁶ «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.

⁶⁸⁶ «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

⁶⁸⁷ «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*.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 319.

⁶⁸⁹ Cfr. ivi, p. 319.

⁶⁹⁰ Cfr. ivi, p. 323.

⁶⁹¹ Cfr. ivi, p. 318.

⁶⁹² Ivi, p. 320.

⁶⁹³ Ivi, p. 322.

⁶⁹⁴ Ivi, p. 323.

attraverso le onde elettromagnetiche, presenta diversi punti in comune con le trascrizioni restituiteci da Carlo Pariani delle conversazioni con Dino Campana ricoverato presso il manicomio di Castel Pulci⁶⁹⁵. Andrea Cortellessa avvicina gli scritti dei due poeti nel suo saggio *Amelia Rosselli, una vicinanza al tremendo*⁶⁹⁶, indicando dunque il rapporto di «elezione» che esite indubbiamente tra Rosselli e Campana. Tra i libri della poetessa conservati a Viterbo non esiste *Vita non romanzata di Dino Campana*⁶⁹⁷, 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 1952⁶⁹⁸ in cui il curatore Enrico Falqui menzionava alcuni passaggi tratti dal volume di Pariani⁶⁹⁹. In ogni caso la somiglianza tra i due testi è innegabile: le onde elettromagnetiche descritte da Campana sono estremamente simili, non solo nelle descrizioni, ma anche nell'origine, a quelle descritte da Amelia Rosselli. Se per Rosselli vengono dalle «torture CIA», per 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.

4.4 Le voci

Il sottofondo costante della vicenda descritta da Rosselli è quello di tremende voci maschili che la poetessa sente in casa e che inizialmente pensa possano essere «una forma

⁶⁹⁵ «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 de la 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 romanzata di Dino Campana*, cit., pp. 34-39.

⁶⁹⁶ Cfr. A. CORTELLESA, *Amelia Rosselli, una vicinanza al tremendo*, in ID., *La fisica del senso.*, cit., pp. 317-339. In particolare, pp. 332-333.

⁶⁹⁷ C. PARIANI, *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938.

⁶⁹⁸ 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.

⁶⁹⁹ Cfr. *supra*, p. 195.

di protezione»⁷⁰⁰ nei suoi confronti. Invece le voci si moltiplicano nel tempo: nel 1973 a quelle maschili si uniscono ulteriori voci femminili che si esprimono in americano.

La poetessa afferma d'istaurare un dialogo con tali voci e di ottenere come risposta: «non siamo qui per farti piacere»⁷⁰¹.

Le voci, dunque, la disturbano e tormentano notte e giorno ripetendo soprattutto la parola «good» ora in tono ora ironico, ora minaccioso impedendole ogni «forma di pensiero continuato»⁷⁰² e quindi anche di scrivere e lavorare. Le voci si moltiplicano ancora: Rosselli ne distingue sei o sette, tra le quali spicca una voce giovane tra le due femminili forse di persone drogate e che possono addirittura leggerle nel pensiero. Alle voci inglesi si mischiano poi anche alcune che parlano in italiano, che talvolta la incoraggiano e 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)»⁷⁰³. È commovente la forza d'animo con cui la poetessa 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 politiche⁷⁰⁴, impara addirittura a parlottare sottovoce e tra i denti e tenta di «scindere il pensiero e forzare la volontà»⁷⁰⁵. Le voci via via diventano sempre più aggressive e ciniche nei suoi confronti; nell'estate del 1975, racconta la poetessa, 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: sporge quindi denuncia e contemporaneamente si rivolge allo psicanalista Emilio Servadio⁷⁰⁶ che conosce da diversi anni e che le promette l'invio di un rapporto sulla sua condizione alla magistratura di Genova⁷⁰⁷.

⁷⁰⁰ «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.

⁷⁰¹ Ivi, p. 320.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ Ivi, p. 322.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 320.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ Cfr. *supra*, p. 123, n. 207.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 321.

4.5 Una lunga richiesta d'aiuto

Storia di una malattia è la cronaca di una continua, spasmodica quanto vana, richiesta d'aiuto che la poetessa porge alla polizia, a psicologi, all'Interpol, alla Questura, all'Ufficio Stranieri, alle ambasciate, a senatori, ad avvocati, addirittura al presidente della Repubblica Leone⁷⁰⁸. Rosselli si dibatte in cerca di appoggio redigendo un numero notevole di denunce, rapporti e memoriali inascoltati a cui si aggiunge anche il testo stesso redatto in una sorta di *mise en abyme*, facendone una denuncia che raccoglie e racconta la storia di tutte le altre denunce. Dopo un breve periodo di tregua delle torture, che ella attribuisce all'intervento di Umberto Terracini⁷⁰⁹ 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 britannica⁷¹⁰. Invece nulla cambia. Racconta la poetessa: «appena messo piede sul suolo inglese ricevetti insulti e minacce di tipo “la butteremo fuori dall'Inghilterra”, sempre dal solito gruppo Cia. I “trattamenti” anzi andarono intensificandosi gravemente, e ne ricavai strappi muscolari dolorosissimi»⁷¹¹. I disturbi continuano, pertanto decide di rivolgersi a un medico generico prima, poi a un neurologo, infine all'ospedale nazionale da cui esce con una diagnosi di schizofrenia⁷¹². Anche in Inghilterra continua a chiedere aiuto alle istituzioni: si rivolge al Cid, allo *Home Office* e al *Foreign Office*, sempre invano.

Amelia Rosselli è esausta, e come avviene in altri momenti della sua vita, in cui sente il suicidio approssimarsi⁷¹³ 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»⁷¹⁴. Il rifiuto dell'internamento e delle terapie, però, non dura molto; la

⁷⁰⁸ Cfr. A. ROSSELLI, *Storia di una malattia* in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 322.

⁷⁰⁹ 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.

⁷¹⁰ Rosselli per tutta la vita anelò alla cittadinanza italiana, soprattutto per esercitare il voto, però non riuscì ad ottenerla.

⁷¹¹ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 324.

⁷¹² Cfr. *ibidem*.

⁷¹³ «Del resto i trattamenti avevano come scopo principale, non riuscendone altri, quello dell'incidente casuale o del suicidio inspiegabile». Ivi, p. 325.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

poetessa teme di non riuscire a trattenersi oltre dal suicidio, ne è ossessionata e terrorizzata; quindi, chiede nuovamente di essere ricoverata in ospedale e accetta, questa volta, di sottoporsi all'elettroshock⁷¹⁵, che, ci tiene a sottolineare, in Inghilterra (a differenza, evidentemente dell'Italia) «veniva adoperato con cautela senza abusi sia in numero che in metodo»⁷¹⁶. Dopo gli elettroshock iniziarono per la poetessa altri problemi fisici e articolari dovuti allo spostamento delle vertebre causate dalle convulsioni scatenate dalla terapia.

In *Storia di una malattia* i ricoveri, le terapie e le dimissioni raccontati sono tutti volontari e avvengono su richiesta quando l'autrice si sente «troppo esausta»⁷¹⁷, oppure necessita di una sorta di un accudimento nelle più semplici 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»⁷¹⁸.

Rosselli resta tre mesi nell'ospedale psichiatrico londinese, poi, appurato che la CIA aveva diminuito «l'intensità sia vocale sia elettromagnetica delle torture»⁷¹⁹, si rivolge a «un ospedale diurno di assistenza sociale», sperando le possa servirle da «copertura temporanea»⁷²⁰ dalle torture dei nemici, ma anche auspicando di essere ascoltata e aiutata nella sua lotta politica dai medici, ma le viene consigliato «una ripresa del lavoro redditizio»⁷²¹ invece che un approfondimento delle cause politiche dei suoi disturbi. Scrive Rosselli: «anche lì i medici mostrarono di non credere alla mia versione realistica riguardante la Cia, supponendola frutto di squilibrio»⁷²². Il piano dei medici è dunque esclusivamente patologico, non contempla assolutamente 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 perché la situazione delle vocalità e delle torture sembra alleggerirsi, salvo poi ripresentarsi una volta tornata in Italia.

⁷¹⁵ «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». Ivi, p. 325.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ «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». Ivi, p. 325.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ Ivi, p. 326.

⁷²² *Ibidem*.

4.6 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 la volontà di annientamento della vittima. Immediata è la correlazione con il destino di Carlo e Nello Rosselli, traditi da persone che cedevano amiche, seguiti e trucidati dai fascisti, e alle relative ansie che l'Amelia bambina ha subito a partire dai primi anni di vita, quando a soli sette anni la madre volle che fosse a conoscenza delle modalità con cui la fine del padre e dello zio fine fu attuata.

L'antico trauma si ripresenta nel tempo e prende il sopravvento soprattutto quando la poetessa prende atto, alla fine degli anni Sessanta⁷²³ - gli anni di piombo, delle contestazioni e delle manifestazioni, a cui sottolinea di non partecipare⁷²⁴ - della propria delusione davanti a un Paese in cui il fascismo ha lasciato ancora molti irrisolti⁷²⁵. 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.⁷²⁶

Garrera e Triulzi nel loro libro *Amelia Rosselli. I lustrascarpe* sostengono come la malattia mentale di Amelia Rosselli non sia un fatto privato, ma la naturale eredità della storia, con il suo carico di esperienze negative, di una fanciulla orfana di un padre martire

⁷²³ Ricordiamo che proprio il 12 dicembre 1969 avvenne la strage di Piazza Fontana, considerato l'inizio delle seguenti stragi di matrice neofascista.

⁷²⁴ «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.

⁷²⁵ I riferimenti al fascismo sono più di uno in *Storia di una malattia*. Scrive Rosselli: «I tabaccaj 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.

⁷²⁶ Cfr. S. TRIULZI, «Storia di una malattia. Per una ricerca futura su Amelia Rosselli», in *Diacritica*, cit.

della Patria e le nuove 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»⁷²⁷. 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 stimate della Storia»⁷²⁸. Uno scritto che presenta contemporaneamente una 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 la poetessa sente di poterne essere ancora vittima. La malattia è quindi strettamente connessa con l'impossibilità, esternata da Rosselli anche ne *La Libellula* di non riuscire ad accommiatarsi dai suoi «santi padri»⁷²⁹ che continuano a ricordarle, in un eterno monito, la loro triste fine.

4.7 «I pesanti conti medici»⁷³⁰ e gli spazi ospedalieri

In *Storia di una malattia* Rosselli fa anche accenno ai «pesanti conti medici»⁷³¹ che non riesce a far pagare dal suo «avvocato di fiducia» che «trattiene ogni suo soldo»⁷³², aggiungendo al problema delle persecuzioni anche quelli di carattere economico.

Nella prosa vengono citati anche i nomi di diversi medici che ebbero la poetessa in cura negli anni indicati nel testo, come ad esempio il neuropsichiatra Marcello Nardini⁷³³ dell'Università di Siena, che le comunica la diagnosi di morbo di Parkinson⁷³⁴ confermando la sanità mentale⁷³⁵, mentre contemporaneamente si sottopone a «molte

⁷²⁷ G. GARRERA, G. TRIULZI, *Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, Aras edizioni, Fano 2022, p. 33.

⁷²⁸ *Ivi*, p. 34.

⁷²⁹ Cfr. A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 195, v. 1.

⁷³⁰ A. ROSSELLI, *Storia di una malattia*, in EAD., *Una storia plurale*, cit., p. 318

⁷³¹ *Ibidem*.

⁷³² *Ibidem*.

⁷³³ 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 ottimi rapporti con la poetessa.

⁷³⁴ «S'era chiarita una diagnosi in sospenso 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.

⁷³⁵ *Ibidem*.

visite dall'ortopedico di Roma» per risolvere «una parte della spasticità e del dolore osseo-muscolare»⁷³⁶. «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 come esista 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* appare esplicitamente anche il cognome dello psicologo Enzo Lezzi⁷³⁷, allievo di Bernhard da cui la poetessa afferma di aver subito in clinica, a Roma, terapie errate con metodi di ricovero discutibili, al limite del rapimento, anche in questo caso con finalità politiche⁷³⁸. Ancora Rosselli cita tra i medici a cui si rivolge a Londra il «notissimo neurologo prof Dally»⁷³⁹: si tratta probabilmente dello psichiatra Peter John Dally⁷⁴⁰ che all'epoca del racconto di Rosselli lavorava come consulente psichiatra senior all'ospedale di Westminster.

L'intera vita di Rosselli è costellata da ricoveri, consulti e cure mediche effettuati anche in diversi Paesi: Svizzera⁷⁴¹, Italia, Inghilterra. Molti furono gli psichiatri, gli psicologi, gli analisti che la ebbero in cura e con diversi approcci. Dagli scritti emergono, oltre a quelli già citati, anche Ernst Bernhard, Perrotti, Servadio, Bellanova, e molti sono gli

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ Si tratta probabilmente dello psicologo Enzo Lezzi, tra i fondatori del Centro Italiano di Psicologia Analitica, allievo di Bernhard.

⁷³⁸ «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.

⁷³⁹ Ivi, p. 325.

⁷⁴⁰ 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 24/10/2024.

⁷⁴¹ 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, anche dal dottor Fierz, luminare nell'ambito della psichiatria junghiana che aveva condotto numerosi studi sulla shockterapia.

amici a cui chiede consigli, tra i quali lo psicanalista Mario Trevi⁷⁴². La storia della ricerca di una cura attraverso diversi approcci 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 cercare le ragioni profonde del proprio malessere, cercarne gli strumenti giusti per interpretarlo, e Rosselli tenta di farlo per tutta la vita.

Colpisce come nell'opera di Rosselli e, soprattutto 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 vera e propria dei ricoveri, ma solo brevi accenni perlopiù dedicati alle terapie o al rapporto con esse. Lo spazio ospedaliero sembra, nei testi 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.

Lo spazio è fondamentale nella produzione di Rosselli, nelle descrizioni all'interno dei suoi scritti, ma anche a livello teorico: la poetessa rende noto già nel saggio *Spazi metrici* 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 energetico⁷⁴³». Lo spazio di Rosselli è dunque soprattutto uno spazio mentale, una l'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»⁷⁴⁴; pertanto anche nella degenza non esiste alcuna compagnia né un sollievo, né un contatto umano degno di nota: la solitudine dell'autrice è la grande protagonista di *Storia di una malattia* che si presenta, nella sua totalità, una rappresentazione

⁷⁴² Mario Trevi, psicanalista junghiano fu amico di Amelia Rosselli che frequentò spesso la sua casa, come ricordato anche dal figlio Emanuele Trevi nel suo già citato romanzo *Sogni e favole*, e dichiarato in una testimonianza orale che ho raccolto personalmente dallo scrittore. Trevi fu con Enzo Lezzi, Vittoria Braccialarghe, Francesco Montanari, Mario Moreno, Mario Trevi, Mirella Vallini, tra i fondatori del Centro Italiano di Psicologia Analitica a Roma.

⁷⁴³ A. ROSSELLI, *Introduzione a Spazi metrici*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 60.

⁷⁴⁴ G. PALLI BARONI, "La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia", in *Trasparenze*, cit., pp. 343-52: 347.

fondamentale della malattia mentale di Rosselli: un immenso affresco delle fobie, delle ossessioni, delle paure che i suoi traumi hanno generato.

4.8 Ancora una ring composition

Storia di una malattia si chiude su un ritorno che appare fiducioso, eppure torna ad essere turbato, attribuendo al testo un'ideale composizione ad anello.

La poetessa mentre è assistita da un centro diurno londinese matura 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 primissimi mesi di permanenza *Storia di una malattia*.

A questo periodo appartiene anche una lettera inedita che la poetessa invia al fratello John Rosselli il 30 luglio 1977⁷⁴⁵. La proponiamo qui per la prima volta. La poetessa scrive dalla casa dell'amico poeta Elio Pecora, sita in via dei Lucchesi a Roma, in cui la poetessa è temporaneamente ospite in attesa di trovare un alloggio definitivo. Annuncia di aver finalmente trovato una casa che facesse al caso suo in via del Corallo, tra Chiesa Nuova e 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 descrive impressionata dell'ennesimo suicidio di uno scrittore di cui, nonostante le ricerche, non mi 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...⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ 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. La penna è manoscritta su foglio bianco con penna tipo biro con inchiostro di colore verde.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

Nella stessa missiva si legge un'aggiunta successiva a penna blu in coda e nel margine superiore del verso della III carta della lettera: 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»⁷⁴⁷.

È il 1977, i disturbi tornano a manifestarsi, ma lei ha fiducia nell'intervento della presidenza della Camera a cui ha inoltrato l'ennesimo rapporto⁷⁴⁸. Tornano dunque le ossessioni suicide, tornano 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 e 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 fissare su carta, dando concretezza a quanto lei 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 presenta⁷⁴⁹.

5. Serie Ospedaliera (1963-1965)

5.1 Una raccolta poetica dalla speciale veste tipografica

Uscita per i tipi della casa editrice milanese il Saggiatore nel 1969, *Serie Ospedaliera*⁷⁵⁰ è la seconda silloge poetica pubblicata da Amelia Rosselli. Il titolo «è scelto in antifona

⁷⁴⁷ *Ibidem*.

⁷⁴⁸ «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. *ivi*, p. 326.

⁷⁴⁹ «*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", in *Zibaldone Estudios italianos* cit., p. 192.

⁷⁵⁰ A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, cit.

alla prima raccolta *Variazioni belliche* del 1964», così spiega la poetessa nella *Nota per l'editore*, inviata a Pasolini in allegato alla lettera del 28 novembre 1965⁷⁵¹ e riassunta poi nel risvolto di copertina del volume pubblicato: «grosso modo l'ospedale considerato come logica conclusione di eventi infatti “bellici” anche se questi sono quasi del tutto interiori»⁷⁵², ammettendo così, fin dal titolo, nella maniera oscura e velata che le è congeniale, come la genesi dell'opera sia da ricercare anche nella ricorrente esperienza dei ricoveri in cliniche e ospedali, quale conseguenza della sofferenza e dei conflitti interiori vissuti.

Il volume esce in grande formato di duecento pagine, con una sovraccoperta color sabbia a cura di Anita Klinz e Peter Gogel, nella collana «Scritture». Con la particolare veste tipografica di *Serie Ospedaliera*, Rosselli realizza finalmente la sua idea di un testo redatto con il carattere per macchina da scrivere IBM a spazio fisso che le permette di mettere in pratica la sua teoria metrica esplicitata nel saggio *Spazi metrici*⁷⁵³ del 1962. Escluso l'indice e i testi dei risvolti di copertina, il libro si presenta come l'esatta copia di un dattiloscritto, con le poesie impresse su carta spessa una per pagina e solo sul recto, centrate in alto e in basso.

L'organizzazione del volume replica la struttura dei suoi dattiloscritti pronti per la stampa conservati presso il Centro Manoscritti di Pavia; anche in questo caso, Rosselli non ha conservato alcun testo intermedio di preparazione se non la versione definitiva della raccolta. La veste tipografica di *Serie Ospedaliera* sembra dare al lettore l'impressione di un libro “fatto a mano”, artigianale, come se si fosse in presenza di una cartella che raccoglie una serie di fogli di formato A4 dattilografati e rilegati insieme.

La stampa definitiva presentò alcuni refusi che, ho potuto constatare, sia nella copia appartenuta alla poetessa, ora conservata presso il Fondo Rosselli del Polo Bibliotecario dell'Università della Tuscia⁷⁵⁴, sia nella copia presente presso la Biblioteca Nazionale

⁷⁵¹ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, pp. 1311-1312.

⁷⁵² A. ROSSELLI, *Nota per l'editore* citata in EAD., *L'opera poetica*, p. 1327.

⁷⁵³ A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, in appendice a EAD., *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964, pp. 181-186.

⁷⁵⁴ Cfr. il volume appartenuto alla poetessa e conservato presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo Bibliotecario Umanistico Sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, Il Saggiatore, Milano 1969, collocazione FAR 1235, pp. 66, 71, 81.

Centrale di Roma, sono state corrette con penna biro di colore nero proprio dalla poetessa stessa, prima del deposito legale⁷⁵⁵.

5.2 Una lunga gestazione

Il primo accenno alla redazione di una nuova raccolta di poesie in italiano è presente in una lettera che Amelia invia al fratello John Rosselli il 30 gennaio 1964⁷⁵⁶. Un anno dopo, il 15 gennaio del 1965, annuncia al fratello di aver inviato il libro a Einaudi e Feltrinelli, ma da quel momento la stesura originaria sarà incrementata durante gli anni 1965 e 1966, come si evince dalle lettere inviate a Pasolini⁷⁵⁷. Il libro raggiunse la sua forma definitiva non prima del 1965 con un indice bipartito: *La Libellula. (Panegirico della libertà)* (1958), costituente la prima parte e contenente esclusivamente il poemetto omonimo, e *Serie Ospedaliera (1963-1965)* contenente una serie di oltre ottanta poesie.

La Libellula era stata concepita da Rosselli quale opera autonoma: il poemetto è un progetto antico, nato durante la stesura di *Variazioni belliche* e inviato in lettura, fin dall'aprile 1962, a Pasolini puntando a una pubblicazione integrale e indipendente dell'opera⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ La copia della prima edizione di *Serie Ospedaliera* conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con collocazione AMD2483 presenta alcune caratteristiche degne di nota. Sul foglio di guardia della detta copia è presente un'annotazione a matita che recita: «Per Biblioteca Centrale a Roma». Nell'ultima pagina di guardia del volume, la stessa mano ha apposto, sempre a matita, una sorta di errata corregge indicando come «sbagli di stampa» apponendo il numero di alcune pagine con la relativa correzione dei refusi, ovvero: «pg. 66 (terRibilmente)»; «71 (coRpo)»; «81 (CHE invece di per)». Tali refusi sono stati poi corretti a mano, con penna biro nera, nelle indicate pagine del volume. Dopo ampi confronti con la grafia della poetessa, che ho potuto conoscere sia attraverso lo studio delle lettere manoscritte conservate a presso il Centro Manoscritti di Pavia, sia dalle postille apposte dalla poetessa ai libri che le appartennero, attualmente conservati presso il Fondo Bibliotecario dell'Università della Tuscia di Viterbo, ho ipotizzato che la copia di *Serie Ospedaliera* attualmente conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con collocazione AMD2483, fosse stata corretta personalmente da Amelia Rosselli prima di essere depositata in Biblioteca Nazionale Centrale. Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma esiste un'altra copia conservata presso la Sala Falqui, con collocazione Fondo Falqui III Rosselli AM. 2, sulla quale non sono presenti correzioni. Ulteriori accertamenti, richiesti a Isabella Cardinale, funzionario della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma hanno potuto confermare la mia ipotesi: prima del deposito legale presso la Biblioteca della copia di *Serie Ospedaliera* corresse di proprio pugno i refusi.

⁷⁵⁶ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1319.

⁷⁵⁷ Cfr. la lettera di Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini del 13 dicembre 1965, in A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., p. 52: «includo anche la poesia numerata 18b – da inserirsi tra le pagine 18 e 19 del manoscritto. Questa poesia, pubblicata nel 1964 sull'Antologia del Gruppo '63, mi pareva in un primo momento di scarso valore: ma forse è dopotutto da includersi?».

⁷⁵⁸ Cfr. la lettera di Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini del 19 aprile 1962, ivi, p. 12-13.

La proposta di edizione integrale venne avanzata, senza ottenere una risposta positiva, l'otto novembre 1963 in una lettera a Guido Davico Bonino, segretario editoriale di Einaudi⁷⁵⁹; successivamente il poemetto fu pubblicato in un'edizione parziale su *Il verri*⁷⁶⁰ e infine sottoposto a una drastica rielaborazione e riassorbito nel progetto complessivo di *Serie Ospedaliera*. Dalla corrispondenza tra Amelia e il fratello John Rosselli apprendiamo che il poemetto è passato da cento a cinquanta pagine, poi ridotto a venti e, infine, alle sedici della pubblicazione definitiva in volume⁷⁶¹. Grazie all'interesse di Pasolini, la stesura definitiva de *La Libellula* uscì sulla rivista *Nuovi Argomenti* all'inizio del 1966⁷⁶². Le poesie di *Serie Ospedaliera* saranno poi completate da una serie ulteriore di testi che Rosselli scriverà durante una vacanza a Capracotta, nell'estate del 1965⁷⁶³, che si caratterizzano per specificità proprie: l'autrice accenna in merito a «tradizioni ermetiche e Sabiane»⁷⁶⁴; in verità nelle poesie più recenti della raccolta si scorge soprattutto il recupero di temi e versi della grande tradizione letteraria italiana mutuata da Petrarca, a Pascoli, a Montale⁷⁶⁵.

L'intervallo temporale che precede l'uscita del volume nel marzo 1969 è occupato dal lavoro di Rosselli sulle raccolte a *Documento* e *Sleep*, ma soprattutto dalla ricerca di un editore che potesse realizzare il progetto grafico immaginato dalla poetessa per *Serie Ospedaliera*. L'editore Garzanti, dopo la pubblicazione di *Variazioni belliche*, avrebbe dovuto essere il destinatario privilegiato della nuova raccolta, ma la trattativa con l'autrice si arena su accordi economici e tipografici. Rosselli sosteneva, infatti, che

⁷⁵⁹ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. 1322.

⁷⁶⁰ A. ROSSELLI, "La Libellula (frammento)", in *Il verri*, cit.

⁷⁶¹ Nella lettera del 30 settembre 1963 al fratello John la poetessa annuncia «the book is off 100 pages – one long poem»; nella lettera del 15 novembre 1964 il poema è passato a 50 pagine. Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1322-1323. Si ricorda che Amelia Rosselli era solita procedere alla distruzione dei testi non all'altezza delle sue aspettative, motivo per cui non sono arrivati fino a noi i regesti delle opere, ma solo le copie pronte per la stampa. In particolare, si consideri la lettera di Amelia al fratello John Rosselli del 17 giugno 1966, in cui la poetessa scrive: «ho buttato via qualcosa come 150 pagine di cattiva poesia scritta negli ultimi tre mesi». Amelia Rosselli al fratello John 5 giugno 1966, lettera citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia* in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. XCVIII.

⁷⁶² A. ROSSELLI, "La Libellula", in *Nuovi Argomenti*, (1966), 1, pp. 147-165.

⁷⁶³ Scrive Rosselli a Pasolini nell'allegato alla lettera del 28 novembre 1965: «Da pagina 71 a 93 sono state scritte in montagna nell'Abruzzo: vi si può osservare un ricollegarsi a certe tradizioni ermetiche o Sabiane alleggerendole tramite una sentimentalità da canzonetta, spesso non affatto ironizzata». Cfr. A. ROSSELLI, *Nota per l'editore*, in EAD., *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., pp. 49-50.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁶⁵ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Che cos'è la letteratura? Amelia Rosselli e le poesie abruzzesi di Serie Ospedaliera*, in R. GIRARDI (a cura di), *L'angelo malato. Poesia e salute mentale nel Novecento italiano*, cit., p. 86; cfr. A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., pp. 77-78; Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1340-1341.

l'impaginazione di *Variazioni belliche* avesse snaturato il suo sistema metrico rendendolo illeggibile, pertanto proporrà la pubblicazione di *Serie Ospedaliera* a Einaudi chiedendo di ristampare anche *Variazioni belliche* con una composizione che rispettasse la conformazione della pagina dattiloscritta secondo le sue precise indicazioni, unico modo, secondo l'autrice, per far emergere immediatamente il particolare sistema metrico da lei ideato.

In una lettera a Davico Bonino del 15 giugno 1967 specifica così le proprie ragioni: «usando la stampa “irregolare” [quella tipografica] i versi subiscono dal punto di vista metrico e visivo, una distorsione [sic] (alcuni versi più lunghi dell'originale altri più corti e l'intero schema metrico con le sue unità linguistiche spaziali non rintracciabile e non riprodotto)»⁷⁶⁶.

L'obiettivo di Rosselli non è ottenere un prodotto di poesia visiva, genere in auge nelle riviste d'avanguardia degli anni Settanta, bensì concretizzare con rigore la concezione metrica attraverso l'assetto tipografico del verso. Lo scrive anche alla *Cooperativa degli scrittori* in una *Nota accompagnatoria* redatta fra il 1973 e il 1974 per proporre la pubblicazione di *Documento*: «il sistema metrico che adopero fin dal 1958 [...] viene deformato sul piano puramente visuale, dall'uso del carattere “differenziato”, e benché io non indugi in poesia “grafica” o “visiva” (anzi escludo del tutto) conto in parte sull'impressione visiva immediata per dare al lettore medio idea di ordine metrico e sottintesa regola»⁷⁶⁷.

L'idea di una metrica chiusa continua a essere uno dei punti fermi dell'officina poetica di Rosselli di cui *Serie Ospedaliera*, nell'edizione de Il Saggiatore, resterà l'unica testimonianza realizzata concretamente. Probabilmente nessuno come Maria Corti ha descritto quello che era l'obiettivo della poetessa, ovvero «la titanica aspirazione a produrre in poesia la regolazione del tempo propria della musica»⁷⁶⁸. Scrive, infatti, Corti:

lei mette a confronto la durata del tempo tra una nota e l'altra in musica e quella fra una sillaba e l'altra in poesia riscontrando “che la durata di una sillaba in una sequenza metrica è ancora incerta e non determinabile”. Il suo procedere verso il linguaggio musicale passa per disegni a penna, grafici, formule matematiche, stesi su quella carta lucida da disegno degli ingegneri:

⁷⁶⁶ Lettera di Amelia Rosselli a Davico Bonino del 15 giugno 1967 citata in S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. 1326.

⁷⁶⁷ A. ROSSELLI, *Nota per la «Cooperativa degli scrittori»* citata in S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. 1326.

⁷⁶⁸ M. CORTI, *Ombre dal Fondo*, Einaudi, Torino 1997, p. 99.

circonferenze con inserti triangoli a colori e costruzioni geometriche varie, quelle figure geometriche che le interessano perché la punteggiatura del tempo si faccia chiara nel ritmo poetico⁷⁶⁹.

Dopo la rottura con Garzanti il libro doveva essere stampato da Einaudi, come dimostra la prova di stampa della prima pagina de *La Libellula* conservata presso l'archivio dell'editore torinese, composta con criteri simili a quelli della stampa definitiva, ovvero un carattere a intervallo fisso di macchina da scrivere IBM, ma nel marzo 1968 Rosselli firma il contratto con Il Saggiatore con il quale aveva già in corso trattative, poiché l'editore milanese le assicura condizioni economiche più vantaggiose e la promessa di pubblicare il volume *Primi Scritti* entro l'anno.

5.3 «Una lingua della malattia»⁷⁷⁰ e della ricerca

A chiarire il senso del titolo della raccolta e la sua posizione all'interno della produzione letteraria rosselliana è l'autrice stessa nella già citata *Nota all'editore* in cui afferma che: «Il titolo *Serie Ospedaliera* è scelto in risposta al primo libro *Variazioni belliche*: grossomodo l'ospedale considerato come logica conclusione di eventi infatti “bellici” anche se questi sono quasi del tutto interiori. Il termine “serie” è da intendersi nel suo significato più semplice: «cioè “serie” di poesie scritte pressappoco nello stesso periodo; vorrei con la parola “serie” dare carattere di *neutralità*⁷⁷¹ all'alternarsi dei temi e delle forme (le poesie sono in stretto ordine cronologico). Però la parola “serie” può anche riferirsi alle serie matematiche, tendenti a zero a uno o a X; si riferisce inoltre alle “serie” dodecafonica vi è infatti nella seconda parte del libro, una poesia dedicata alla musica».⁷⁷² Stefano Giovannuzzi nota come fin dalla scelta del titolo la raccolta denuncia un «mutamento di tono: la nuova serie di poesie non ha più una connotazione bellica», ma «ospedaliera» e ciò segna «un'uscita della storia dall'orizzonte della poesia»⁷⁷³, quindi *Serie Ospedaliera* si configura come un'opera ancora più soggettiva e intima, rispetto alla precedente. Anche se non esite un riferimento esplicito nel titolo, il contenuto di

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁷⁰ A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., p. 73.

⁷⁷¹ In corsivo nel testo.

⁷⁷² A. ROSSELLI, *Nota all'editore*, cit. in S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1327.

⁷⁷³ Cfr. *Ibidem*.

Variazioni belliche non può dirsi del tutto esente di riferimenti alla malattia psichiatrica della poetessa. «La morte/ lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia, / e il disagio, la povertà sono le mie cassette/ dinamitarde»⁷⁷⁴ scrive Rosselli annoverando la malattia tra gli elementi che disegnano i traumi della sua vita in uno dei componimenti più autobiografici di *Variazioni belliche*.

Già nella prima raccolta la poetessa riconosce la cifra della malinconia a scuotere il suo animo⁷⁷⁵, cita le «case di cura»⁷⁷⁶, in un caso addirittura troviamo l'espressione «la casa dei matti»: nel componimento *O rondinella che colma di grazia*, la rondine è il simbolo della libertà di movimento simboleggiata dalla danza, ma anche di linguaggio, di espressione⁷⁷⁷ che sopravvive nonostante i «semoventi affanni» e la custodia «della casa dei matti» volta a contenere «le bionde tirannie»⁷⁷⁸.

Trasposizioni letterarie legate all'esperienza della malattia e dei disturbi psichici dell'autrice risultano sicuramente più evidenti tra i versi di *Serie Ospedaliera*, fino a condizionarne la lingua, poiché la raccolta stessa è concepita negli anni tra 1962 e il 1965, un periodo connotato per Rosselli da numerosi ricoveri sia in strutture private, come la clinica romana per malattie nervose Villa Santa Rita, che in ospedali pubblici. È del 1962 la lettera che la poetessa scrive a Pasolini mentre si trova ricoverata presso la clinica Villa Santa Rita. Rosselli descrive il suo stato di profonda prostrazione e chiede all'intellettuale di aiutarla a 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 nulla⁷⁷⁹.

Un triennio, quello in cui Rosselli scrive *Serie Ospedaliera*, caratterizzato anche dalla speranza di poter trovare sollievo ai propri disturbi richiedendo consulti a diversi professionisti: abbiamo notizia di una terapia d'appoggio portata avanti con l'analista

⁷⁷⁴ A. ROSSELLI, *Contiamo infiniti morti!* in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 46, vv. 1-4.

⁷⁷⁵ «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.

⁷⁷⁶ «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.

⁷⁷⁷ «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.

⁷⁷⁸ Ivi, p. vv. 5-8.

⁷⁷⁹ Cfr. lettera di Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini del 29 ottobre 1962, in A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962- 1969*, cit., p. 41-43.

Piero Bellanova⁷⁸⁰, contattato dopo la morte di Bernhard, ma anche di numerose visite mediche che condurranno la poetessa anche dal celebre neurochirurgo Beniamino Guidetti⁷⁸¹. Ecco come Rosselli stessa, in un'intervista rilasciata a Giacinto Spagnoletti nel 1984, descrive il periodo in cui portò avanti la stesura di *Serie Ospedaliera*:

una grave malattia che allora sembrava non definitivamente curabile mi minava (era il morbo di Parkinson diagnosticato piuttosto tardi verso i trentanove anni). Mai una tale malattia mi avrebbe consentito il lavoro di organista, offertomi da un'insegnante. Soltanto a prezzo di gravi fatiche potevo leggere e scrivere. In più per resistere alla debolezza e per sopravvivere in qualche modo creativamente, dovevo isolarmi, condurre una vita sistematicamente privata, interiorizzata, priva di contatti. Le poesie rispecchiano questa malinconica privazione di vita, ma credo e spero anche un rigore linguistico maggiore, e un riconoscere con maggiore umiltà in molti debiti culturali. [...] La serie è ospedaliera in quanto anche rassegnata a un ritornare criticamente sui propri passi in quanto non più bellicosa nei confronti di sentimenti e intuizioni anche più rari e rarefatti⁷⁸².

Il contesto biografico influenza la materia del verso, tanto che, secondo Alessandro Baldacci, l'autrice «con *Serie Ospedaliera* concepisce una lingua della malattia»⁷⁸³. La malattia mentale 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 costatante, tenuta insieme da una forte componente ritmica e da immagini vivide, eloquenti, 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 1993⁷⁸⁴, ma notare che la lingua di *Serie Ospedaliera* porta i segni specifici di una lotta che la creatività poetica, linguistica, letteraria della poetessa, ingaggia anche contro la propria malattia psichica.

Si può notare come tutta la raccolta, dal poemetto *La Libellula* alla serie delle liriche, presenti con evidenza richiami al corpo e alla fisicità, oltre che alla psiche, avvertiti sempre in una condizione di disagio, di sofferenza che però non viene racchiusa in sé

⁷⁸⁰ «Poi feci una terapia d'appoggio con Bellanova, un freudiano [...]. Fui molto colpita dalla sua capacità di incidere quasi senza parlare. A quel tempo stavo male: non dormivo mai, quasi non camminavo, mettevo in dubbio lo scrivere stesso». Amelia Rosselli a Renato Minore. Cfr. R. MINORE, *Il dolore in una stanza*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 64. Cfr. anche *supra*, p. 123, n. 208.

⁷⁸¹ Cfr. *supra*, p. 124, n. 209.

⁷⁸² G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Intervista ad Amelia Rosselli a cura di G. Spagnoletti*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, p. 299.

⁷⁸³ A. BALDACCIO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 73.

⁷⁸⁴ Cfr. L. RE, «Variazioni su Amelia Rosselli», in *Il verri*, IX serie, (1993), n. 3-4, pp. 131-150.

stessa, vi si avverte, anzi, una volontà di apertura, di ricerca, di interpretazione della realtà dolorosa che la poetessa vive, attuata attraverso la poesia. Emanuela Tandello afferma: «il poemetto *La Libellula* [...] è il testo rosselliano che più di tutti esprime una visione di apertura programmatica e ribelle “ricerca”»⁷⁸⁵, una ricerca volta soprattutto a un «Altro» perduto, «assente e inaccessibile, che assume su di sé tutte le valenze della perdita e del lutto (i Morti) come anche quelle del discorso amoroso (il “tu” della tradizione lirica), con il quale il Soggetto tenta di instaurare [...] un “dialogo negato”»⁷⁸⁶.

Nell’«Altro» individuato da Tandello, inteso come perdita amorosa o luttuosa, in *Serie Ospedaliera* si può scrutare la ricerca per un’ulteriore assenza: quello del sé dell’autrice, della perdita del perfetto e anelato controllo sulla vita e sulla propria serenità, ma anche sulla scrittura e il linguaggio poetico che si rivelano, così, minati dalla malattia. La «ricerca» ulteriore, a cui è volta Rosselli, è realizzare un’espressione poetica che superi, sublimi e renda dicibile anche l’esperienza del disagio psichico di cui la poetessa è testimone e vittima.

5.4 *La Libellula* (Panegirico della libertà) (1958)

5.4.1 *La Libellula*: un sunto della formazione poetica rosselliana rivelato nelle postille della copia appartenuta all’autrice

Scritto nel 1958, in un momento d’ispirazione profonda e felice, il poemetto *La Libellula* (*Panegirico della libertà*) (1958)⁷⁸⁷ apre la raccolta *Serie Ospedaliera*; è composto da 652 versi ripartiti in 27 lasse di misura variabile prive di un ordine narrativo, ma piuttosto assimilabili a un flusso tenuto insieme da un’evidente coerenza ritmica che si ripropone in tutta l’opera e torna con un movimento circolare, iterativo, richiamante il volo dell’insetto simbolico da cui l’opera prende il titolo.

⁷⁸⁵ E. TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l’infinito*, Donzelli, Roma 2007, p. 61.

⁷⁸⁶ Ivi, pp. 61-62.

⁷⁸⁷ A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *Serie Ospedaliera*, Mondadori, Milano 1969.

Rosselli stessa aveva spiegato i contenuti del poemetto, riconducibili a temi quali la libertà, la giustizia⁷⁸⁸, l'impegno civile⁷⁸⁹, e del titolo stesso contenente le radici di due paronimi evocativi quali «libello» e «libertà»⁷⁹⁰.

La struttura ciclica de *La Libellula* è descritta dalla poetessa come «in forma di drago che si mangia la coda; fine e principio dovrebbero infatti congiungersi»⁷⁹¹ secondo le caratteristiche di una ring composition con riferimenti alle religioni e culture, anche orientali⁷⁹², di cui Rosselli era appassionata studiosa, come testimoniano diversi libri a lei appartenuti, attualmente conservati nel Fondo Amelia Rosselli del Polo Bibliotecario umanistico sociale dell'Università della Toscana⁷⁹³, ma anche la conoscenza approfondita di testi come *Psicologia e alchimia* di Jung⁷⁹⁴.

La Libellula è anche, secondo Rosselli, un compendio di ispirazioni fornite dai versi dei poeti che maggiormente contribuirono alla sua formazione nel periodo 1950-1958⁷⁹⁵ per poi essere da lei «utilizzati come spunti, e poi sviluppati, manipolati in senso del tutto soggettivo, per l'intera durata del poema»⁷⁹⁶. Studiare i volumi della biblioteca appartenuta ad Amelia Rosselli offre la possibilità di osservare il lavoro di ricerca svolto dalla poetessa in questo senso. Rosselli, infatti, appunta nella sua copia personale di *Serie Ospedaliera*⁷⁹⁷, probabilmente per elaborare le *Note* per il lettore pubblicate nell'edizione Studio Editoriale de *La Libellula*, i vari riferimenti a cui sono ispirati tali versi.

La copia appartenuta a Rosselli fino alla sua morte e conservata oggi presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo Bibliotecario dell'Università della Toscana di Viterbo con

⁷⁸⁸ «La Libellula è anche un rullo, ma davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della giustizia ebraica», cfr. A. ROSSELLI, *Note a «La Libellula»*, in EAD., *La Libellula*, SE, Milano 1985, p. 31.

⁷⁸⁹ «È in parte un poemetto politico femminista oltre che poetico» afferma Amelia Rosselli intervistata da Marina Camboni. Cfr. A. CAMBONI, *È molto difficile essere semplici*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 47.

⁷⁹⁰ Cfr. A. ROSSELLI, *Note a «La Libellula»* in EAD., *La Libellula*, cit., p. 31.

⁷⁹¹ Nella *Nota per l'editore* inviata a Pasolini in allegato alla lettera del 28 novembre 1965, Rosselli scrive: «Il poema è concepito anche in forma di drago che si mangia la coda: fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto in modo scorrevole e intuitivo». A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., p. 48. La nota è pubblicata anche in A. ROSSELLI, *La Libellula*, SE, Milano 1985, p. 31.

⁷⁹² La poetessa nelle *Note a «La Libellula»* aggiunge anche che il poemetto vuole essere «un'esemplificazione, sia linguisticamente che formalmente» della scrittura descritta in *Spazi Metrici* ovvero «inserire l'ideogramma cinese tra la frase, e la parola, e tradurre il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale». Cfr. A. ROSSELLI, *Note a «La Libellula»*, in EAD., *La Libellula*, cit., p. 31.

⁷⁹³ In merito allo studio delle religioni da parte di Rosselli cfr. S. SERMINI «E se paesani/ zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., pp. 125-135.

⁷⁹⁴ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1332.

⁷⁹⁵ Cfr. A. ROSSELLI, *Note a «La Libellula»*, in EAD., *La Libellula*, cit., p. 31.

⁷⁹⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷⁹⁷ A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, Il Saggiatore, Milano 1969, FAR 1235

collocazione FAR 1235, si presenta, infatti, postillato a matita dalla poetessa in più punti. Il foglio di guardia reca scritto a matita l'annotazione «Copia mia» che ne denota l'appartenenza. Sull'indice, posto alla fine della raccolta, la poetessa ha annotato a matita: «27 più 88»⁷⁹⁸.

La parte maggiormente postillata del libro risulta essere proprio il poemetto *La Libellula* in cui vengono sottolineati e annotati soprattutto i riferimenti letterari citati, la maggior parte mutuati dalle poesie di Dino Campana, ma anche da Montale, Rimbaud e Scipione. Rosselli numera i riferimenti e annota, l'autore e in alcuni casi anche l'opera che ha ispirato il verso. In una postilla indica anche un'autocitazione da *Variazioni belliche*⁷⁹⁹. Confrontando il testo delle *Note* pubblicato e le postille rosselliane a *Serie Ospedaliera*, si può notare come la forma definitiva appaia molto più completa e precisa: la poetessa infatti riporta con precisione anche i titoli delle poesie e i versi completi ai quali si è ispirata: la poetessa ha lavorato appuntando informazioni che poi ha successivamente rivisto e completato⁸⁰⁰.

La copia di *Serie Ospedaliera* postillata è un documento interessante che testimonia il continuo lavoro della poetessa sul testo e il formarsi di una piccola antologia di letture che la poetessa decide di riportare e rielaborare nella nuova produzione.

⁷⁹⁸ L'annotazione intende riferirsi al numero complessivo delle poesie pubblicate in volume: nello specifico ventisette sono le lasse de *La Libellula* e ottantotto le poesie di *Serie Ospedaliera*.

⁷⁹⁹ Cfr. nota seguente.

⁸⁰⁰ Si riportano qui le postille di Amelia Rosselli alla sua copia di *Serie Ospedaliera* conservata a Viterbo, a nostro avviso sono state utilizzate per la preparazione del *Le Note a «La Libellula»* pubblicate nell'edizione SE, p. 31.

A pagina 4 del volume la poetessa sottolinea a matita i versi «e ritmicamente/ allora tu opporrai il tuo piede» annotando accanto: «(1) da Furibondo. Accenno a Campana». A pagina 6 la poetessa sottolinea il verso «Io non so se tra le pallide rocce io incontro lo sguardo» indicando accanto: «(2) accenno a Campana»; ancora accanto al verso «Disperare, disperare, disperare» scrive ancora: «(3) accenno a Campana». Ancora a pagina 8 accanto al verso «E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo. / E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo», la poetessa annota: «(4) accenno a Campana».

A pagina 9 il verso sottolineato sono i seguenti: «Io l'avea abbracciata! La tua stanca voce» accanto al quale scrive: «(5) accenno a Campana»; e ancora «sento gli strilli degli angeli che vogliono la mia salvezza» che però non è un riferimento a Campana, bensì a Scipione, la poetessa infatti scrive accanto: «(6) da Scipione p. 17 “Carte segrete”». A pagina 10 Rosselli segna l'errore di stampa: «ulcera da scrivania» (non da scrivania). A pagina 11 sottolinea il verso: «Trovate Ortensia» e segna accanto con precisione il riferimento dell'opera a cui il nome di Ortensia fa riferimento: «(7) da “H” da *Les Illuminations* Rimbaud; “Trouvez Hortense...”». A pagina 12 la poetessa segna il verso: «Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore» e postilla accanto: «(8) Accenno a Montale (“Bufera”)»; alla stessa pagina la poetessa indica il verso «Dissipa tu se vuoi questa debole vita che non si lagna» e segna accanto: «(9) da Montale “Ossi di seppia”».

A pagina 13 accanto al verso sottolineato: «Rimuovere gli antichi angeli dai loro piedistalli/ di pietà» la poetessa scrive che si tratta di un'autocitazione. Ella scrive infatti accanto: «* da Rosselli “V. Belliche” (poesia p. 26) (ovvero la poesia è “Il carrubo dei tuoi pensieri sì” vv. 7,8)». A pagina 15 accanto al verso «Se i vent'anni ti minacciano Esterina, porta», la poetessa appunta: «(10) da Montale “Ossi di seppia”».

5.4.2 I segni di una lotta interiore

All'interno del titolo del poemetto *La Libellula*, Giuseppe Langella individua un'altra possibile radice semantica oltre a quelle di «libello», quindi di piccolo libro, e «libertà», come recita il sottotitolo «*Panegirico della libertà*», ovvero la radice semantica «bellum»⁸⁰¹ che non è misconosciuta a Rosselli, avendo già pubblicato una raccolta con espliciti riferimenti in merito: *Variazioni belliche* con cui *Serie Ospedaliera* si pone in continuità.

La guerra, la lotta costitutiva de *La Libellula* è, però, una lotta completamente interiore, intima, più che legata alla storia, come testimonia anche il lessico in cui, accanto a molteplici parole legate al campo semantico della guerra e delle armi, ovvero «battaglione»⁸⁰², neologismi come «guerrare»⁸⁰³, «battaglie di navi»⁸⁰⁴, «soldati», «pugnali» e «violenze»⁸⁰⁵, trovano posto diversi riferimenti lessicali afferenti alla sfera della nevrosi, come si chiarirà in seguito.

Se «i veri centri ordinatori del testo»⁸⁰⁶ sono le immagini, come afferma Cristina Savettieri, è alle immagini dense, forti, concatenate che bisogna agganciarsi per poter leggere anche i segni, le suggestioni, gli elementi legati al contrasto interiore e all'esperienza della malattia mentale che emergono dal testo. Già al terzo verso l'io poetico espresso al femminile, in cui si può riconoscere una proiezione dell'autrice, riflette sulla personale condizione psichica definendo la propria testa «purtroppo troppo chiara»⁸⁰⁷; è la stessa «testa» che pochi versi più avanti torna «ammalata d'amore»⁸⁰⁸, ed è la stessa voce poetica che poco oltre si definisce «allucinata»⁸⁰⁹ poiché non riesce ad allontanare la memoria di quei «santi padri», in cui sono stati riconosciuti il padre Carlo

⁸⁰¹ Cfr. la videolezione di Giuseppe Langella abbinata all'articolo G. LANGELLA, *Amelia Rosselli, tra poesia e musica*, in *Folio.Net*, a. IX, n. 4, marzo 2022 disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=OqP9zaAZKiW> verificato in data 28/10/2024.

⁸⁰² A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD. *L'opera poetica*, cit., p. 196, v. 55.

⁸⁰³ *Ibidem*, v. 56.

⁸⁰⁴ *Ivi*, p. 206, v. 381.

⁸⁰⁵ «E se i soldati che irrupero nella tenda di/ Dio furono quella disperata bega che è l'odio; / allora io avanzo il pugnale in un pugno stretto, / e ti ammazzo». *Ivi*, p. 199, vv. 160-164.

⁸⁰⁶ C. SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella Libellula*, in *La furia dei venti contrari*, cit., p. 49.

⁸⁰⁷ A. ROSSELLI, *La Libellula (Panegirico della libertà)*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 195, v. 3.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, v. 16.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, v. 6.

e lo zio Nello Rosselli⁸¹⁰, onorati martiri per la libertà, da cui la poetessa spera di accomiarsi anche nel pensiero («il salto per un addio più difficile»)⁸¹¹.

Oltre alla mente, è il corpo il grande protagonista di *Serie Ospedaliera*: un corpo malato che si colloca spesso in basso nello spazio poetico e in posizione distesa⁸¹², come nel versi 14-17⁸¹³ de *La Libellula* in cui l'io poetico è identificato in un corpo supino «sull'erba putrida»⁸¹⁴, immagine «che prefigura la sepoltura e la dissoluzione della carne»⁸¹⁵, ma che evoca anche le sembianze di un corpo malato costretto in posizione distesa e che quindi, inabile, si pone nel mezzo, tra il territorio dei vivi e quello dei morti. È dalla sua significativa posizione inferiore e prostrata che l'io poetico afferma di ascoltare le «canzoni d'amore»⁸¹⁶ che riprendono l'immagine sonora del nono verso: «oh io canto per le strade»⁸¹⁷. Il corpo è descritto come passivo mentre ascolta i suoi stessi canti, ma percepiti da una prospettiva esterna, come se il soggetto agisse sdoppiato in una visione schizofrenica.

L'oscillazione continua dell'io, che si sposta come fosse talvolta attore e talvolta spettatore della scena, è presente in diverse opere rosselliane; Caterina Verbaro lo individua anche tra i versi di *Variazioni belliche*⁸¹⁸: «la mobilità che l'io manifesta in opere come *La Libellula* e *Variazioni belliche* ha una duplice matrice: da un lato lo scacchiere culturale junghiano, dall'altro una precisa percezione di fragilità del soggetto, come si legge in *Per Bernhard*: “facilmente sopravviene il dubbio, l'incertezza, l'essere “invasa” dall'inconscio senza modo di reagire alcuno, la poca sicurezza di fronte al proprio ambiente, le crisi nervose come conseguenza”»⁸¹⁹. Tale oscillazione ha

⁸¹⁰ Cfr. S. DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, cit., p. 88.

⁸¹¹ A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 195, v. 4.

⁸¹² È indicativo che anche la vita, personificata, venga descritta come distesa accanto al soggetto poetico, in una condizione ossimorica che vede in una posizione relativa alla morte, la vita stessa: «o vita breve tu ti sei sdraiata presso di me che/ ero ragazzina e ti sei posta ad ascoltare su/ la mia spalla, e non mi chiami per le rime». Cfr. ivi, p. 197, vv. 71-73.

⁸¹³ «io ero stesa sull'erba putrida/ e le canzoni d'amore sorvolavano sulla mia testa/ ammalata d'amore, e io biascicato tempeste e/ preghiere», ivi, vv. 14-17.

⁸¹⁴ Ivi, p. 195, v. 14.

⁸¹⁵ Cfr. C. SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella Libellula*, cit., p. 54.

⁸¹⁶ A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 195, v. 15.

⁸¹⁷ Ivi, v. 9

⁸¹⁸ Il riferimento è ai seguenti versi di *Variazioni belliche*: «Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana. / Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione! / [...] Amore amore che cadi e giaci/ supino la tua stella è la mia dimora. / Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello/ che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della/ demarcazione tra poveri e ricchi». A. ROSSELLI, *Variazioni belliche* in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 45.

⁸¹⁹ C. VERBARO, «Il gorgo interno chiama chiama». *Amelia Rosselli e la psicoanalisi*, in G. Alfano e S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Carocci Roma, 2019, pp. 177-178.

probabilmente origine nella patologia considerando che, nota Verbaro, risulta ritracciabile anche nella scrittura di altri autori vittime di disordini mentali che Rosselli conosce e ha letto, a partire dai poeti Campana e Calogero: «la fluidità dell'io leggibile nel testo rappresenta infatti anche la premessa di una patologia psicotica, consistente proprio nella disidentificazione dell'io e nell'alterazione dei parametri spazio-temporali, caratteri facilmente rinvenibili nei testi rosselliani e tipici di altri autori tormentati da sintomi psicotici, da Friedrich Hölderlin fino a Dino Campana e Lorenzo Calogero»⁸²⁰. La componente patologica influisce anche sull'espressione letteraria che si modifica e frammenta, cambia il suo status, pertanto le «canzoni d'amore» citate da Rosselli, diventano successivamente «tempeste e preghiere», mentre l'azione del canto viene frammentata in quella più rarefatta e meno definita del «biasciare»⁸²¹.

L'effetto è quello di una degradazione che non comprende solo la carne, ma anche il linguaggio. Il canto diviene il simbolo della persistenza della creatività poetica, che si pone oltre la malattia e che varia rarefacendosi nelle forme di «preghiere», «versi malandati» e accompagnata da azioni che riportano al dolore e all'irrazionalità, alla degradazione del linguaggio espressa dai verbi «lagrimare», «farneticare», «biasciare». Fin dai versi iniziali, dunque, *La Libellula* fornisce immagini che riportano alla morte, alla malattia, ma anche alla poesia e alla follia: se «l'erba putrida» viene letta come l'anticamera di un sepolcro, le «canzoni d'amore» ascoltate e cantate dal corpo disteso, rappresentano quanto resiste indenne, nonostante la prostrazione della carne e della mente, e che quindi riesce a involarsi al di «sopra» della propria testa che la poetessa definisce «ammalata d'amore»: le canzoni d'amore qui rappresentano l'io che riesce comunque a esprimere versi e invocazioni, seppure con il proprio linguaggio corrotto e biasciato.

Al verso ventitré, leggiamo un altro verbo che ci riporta alla sfera della psicosi e dell'incapacità di espressione razionale: «farneticare»⁸²², che verrà riproposto più volte nel poema; Rosselli scrive: «noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti/ come per esempio il farneticare in malandati/ versi, o lagrimare sulle mura storte delle nostre/

⁸²⁰ Ivi, p. 178.

⁸²¹ «Biascicavo tempeste/ e preghiere», A. ROSSELLI, *La Libellula*, Serie Ospedaliera, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 195, vv. 16-17.

⁸²² A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 195, v. 23.

ambizioni»⁸²³: è il verso che si corrompe, i versi sono «malandati», l'io non si esprime correttamente, ma farnetica in uno scenario decadente in cui mura storte sostengono ambizioni franate. E ancora, oltre, il «farneticare» è una espressione irrazionale autonoma che esiste comunque, anche senza stimoli, né strumenti, né fini: «che strano/ questo mio farneticare senza orecchie, che strano/ questo mio farneticare senza augelli»⁸²⁴.

Torna ne *La Libellula* il mare, elemento acquatico che tradizionalmente è posto in stretta connessione con i simboli della malinconia e della nevrosi e che, in *Sanatorio 1954* determina un ostacolo liquido, un confine invalicabile, così come tornano altri elementi idrici sempre con tratti poco limpidi e inquietanti, ipotetici simboli di un abisso interiore, difficilmente scrutabile: «tu cercherai di sorvegliare questo/ mio pozzo che è più profondo del tuo, ma la acqua/ vi è divenuta troppo limacciosa»⁸²⁵; «la terra che ravvolge e sostiene l'acqua/ troppo nera per la leggierezza [sic] del cielo»⁸²⁶. In *La Libellula* il mare compare anche associato a una «lontana bestia nascosta»⁸²⁷ a cui il soggetto poetico chiede successivamente di essere lasciato tranquillo⁸²⁸.

È ipotizzabile che «la bestia» sia simbolicamente legata ai sintomi patologici delle ossessioni, della nevrosi che la poetessa contrasta facendo appello alla propria razionalità, unico potere che sente di poter controllare a patto di uno sforzo importante. Scrive infatti: «le redini/ si staccano se non mi attengo al potere della/ razionalità»⁸²⁹.

È la denuncia di una perpetua impossibilità di realizzare una chiara espressione, quella che domina *La Libellula*: «non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi io non so cercarti»⁸³⁰; «quel che/ desideravo dire se n'è andato per la finestra»⁸³¹; la narrazione di una lotta interna che lascia feriti, lacerati, Rosselli lo scrive in versi che ricordano il Foscolo inesorabile del sonetto *A Zacinto*⁸³²: «Null'altro/ che la povera pegna tu avresti dal mio cuore lacerato»⁸³³.

⁸²³ *Ibidem*, vv. 22-25.

⁸²⁴ *Ivi*, p. 199, vv. 153-155.

⁸²⁵ *Ivi*, p. 187, vv. 97-98.

⁸²⁶ *Ivi*, p. 199, vv. 154-155.

⁸²⁷ *Ivi*, p. 195, v. 29.

⁸²⁸ *Ibidem*, v. 31.

⁸²⁹ *Ivi*, p. 195, vv. 35-37.

⁸³⁰ *Ivi*, p. 196, v. 64.

⁸³¹ *Ibidem*, v. 54.

⁸³² Cfr. U. FOSCOLO, *A Zacinto*, in *Rime*, a cura di M. Cerruti, Feltrinelli, Milano 1992, p. 96, vv. 12-13: «Tu non altro che il canto avrai del figlio, / o materna mia terra».

⁸³³ A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. *Ivi*, p. 196, v. 51.

5.4.3 Il delirio, i sonniferi, l'elettroshock: «la porta della follia»⁸³⁴

La parola «malattia» viene riproposta in più punti del poemetto contrapposta a immagini salvifiche come «l'aria pura»⁸³⁵ o, al contrario, allarmanti come un «addio» definito «sonnellante»⁸³⁶ che riporta a memorie di farmaci tranquillanti o annullamento. In particolare i sonniferi saranno nominati esplicitamente, inglobati in un'espressione d'ispirazione shakespeariana⁸³⁷: «mangiare, dormire, sognare: non/ prendere sonniferi. Mangiare, dormire, sognare/ e osare»⁸³⁸; il sonno qui anelato, ma impossibile, è un sonno non artificiale, come quello indotto dai farmaci⁸³⁹, ma creativo, portatore di sogni e novità sfidanti. Le azioni essenziali descritte, ovvero mangiare, dormire e il rifiuto dei farmaci, sono ispirate alla poetessa, probabilmente, dalle azioni ripetitive che il paziente sperimenta in una condizione di ricovero: il pasto, il sonno, la terapia farmacologica, sono le attività che scandiscono il tempo ciclico e immobile della clinica o del manicomio.

Il tempo dell'internamento si caratterizza quale segmento distinto dai ritmi della vita esterna alla struttura di cura, e se ne ha perciò una percezione alterata e fuori dal consueto, quasi sempre rivelatrice: il tempo, oltre che lo spazio, costruisce un mondo monotono e separato da quello comune, un universo in cui vigono altre leggi e le ore scorrono in modo diverso. I caratteri che fanno del tempo manicomiale un tempo a sé e non a caso “circolare”, sono dati dalla ripetitività di sequenze ininterrotte di azioni eseguite ad ore fisse: pasti, cure, visite, rituali misurati del microcosmo ospedaliero.

I versi successivi sono altresì ricchi di immagini che portano continuamente all'attenzione la malattia, anche con un ritmo incalzante. La mente viene definita esplicitamente «inferma»: «se ti vendo il leggiadro giogo della mia inferma mente tra/ le due tende degli

⁸³⁴ Ivi, v. 278.

⁸³⁵ «L'aria, l'aria pura, la malattia e il sonnellante/ addio», ivi, p. 199, vv. 63-65.

⁸³⁶ *Ibidem*.

⁸³⁷ «Morire, dormire - dormire, forse sognare. / Ah, qui è l'intoppo. Perché in quel sonno/ di morte quali sogni possano/ venire quando ci siamo liberati / di questo groviglio mortale, è cosa/ che deve farci meditare. È questo il pensiero / che dà alla sofferenza una vita così lunga». W. SHAKESPEARE, *Amleto*, atto III, scena I, traduzione e cura di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2004, p. 125.

⁸³⁸ Ivi, p. 210, vv. 531-533.

⁸³⁹ Amelia Rosselli combatteva i suoi ricorrenti problemi di insonnia con i farmaci. In particolare nelle lettere a Mario Trevi scrive a più riprese anche i nomi dei sonniferi e barbiturici di cui faceva uso frequente: «Oggi stò [sic] tanto meglio... ho dormito 10 ore con il perquil!», «dopo l'averti scritto prenderò un quarticino di medomina». Cfr. M. MANARA, “Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960). Con una lettera di Trevi ad Amelia e due lettere tra Trevi e John Rosselli”, in *Strumenti critici*, (2024), 2, pp. 355, 359.

impossibili cerchi»⁸⁴⁰, e ancora: «sento l'innocenza trasformarsi in/ malattia, sento l'inferno impossessarsi dei migliori»⁸⁴¹, in questi versi si assiste a un probabile riferimento alla morte delle persone amate, come quella dei genitori, che porta l'innocenza infantile a evolversi in nevrosi. È l'inferno, il lato oscuro, che tocca ai migliori, non una situazione confortevole o addirittura il paradiso, quasi si affermasse che essere tra «i migliori» sia il preambolo a una condanna perpetua che si dipana attraverso condizioni di patologia, sofferenza, morte.

Si assiste, infine, al rifiuto completo della vita a causa della malattia reso attraverso la metafora di un volatile che non lascia scampo alla voce poetica ossessionandola fino al rigetto, e mentre la luna «pende» come fosse un oggetto posto precariamente in cielo, l'io poetico muore: «la luna pende. Io muoio. Gli/ uccelli si dibattono. La malattia non ha diritto/ d'esistere. L'uccellaccio ti rincorre. Io vomito»⁸⁴².

È interessante costatare come lo spazio aereo sia occupato nel poemetto tanto dagli uccelli, minacciosi e lugubri, che inseguono fino allo sfinimento il soggetto poetico, quanto da numerosi «angioli» e «arcangioli» definiti «fortissimi dolcissimi leggerissimi»⁸⁴³ presenti in modo reiterato⁸⁴⁴: figure positive, leggere, salvifiche che si pongono in contrasto rispetto alla presenza orrificica e minacciosa degli uccelli citati che invece ossessionano il soggetto poetico.

La malattia nei versi di Rosselli è qualcosa di incomprensibile agli altri, che si nutre di contraddizioni profonde legate a molteplici e complessi aspetti che comprendono anche l'età anagrafica, il tempo, la religione. Rosselli introduce, infatti, anche la figura di Cristo, in cui sembra immedesimarsi, pur prendendone le distanze, quasi ne sentisse di condividere il destino di martire, di persona tradita, di vittima: «Io sono grande e piccola/ insieme, le vostre furie mi toccano e non mi/ toccano. La mia malattia è diversa dalla

⁸⁴⁰ Ivi, p. 200, vv. 201-202.

⁸⁴¹ Ivi, p. 205, vv. 357-358.

⁸⁴² Ivi, p. 206, vv. 402-403.

⁸⁴³ «Fra le bianche ali/ degli angioli fortissimi dolcissimi leggerissimi», ivi, v. 429-430.

⁸⁴⁴ Secondo Stefano Giovannuzzi le figure aeree e allegoriche hanno una connotazione inerente ai modelli poetici rifiutati da Rosselli e simbolo di una norma costrittiva tradizionale da infrangere: «La lingua letteraria, tenacemente interrogata, assume i contatti di una gabbia o di una prigionia da cui cercare salvezza [...]. Una condizione aggravata da figurazioni allegoriche – santi, angeli, arcangeli, Dio – in cui i modelli tradiscono il loro volto autentico, di norma costruttiva da infrangere». Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. 1335.

vostra, / il mio santuario non è quello di Cristo, e lo/ è anche, forse, se troppo insidia la spada alle/ mie spalle»⁸⁴⁵.

Esistono ulteriori versi da cui emerge chiaramente la rappresentazione della malattia mentale all'interno de *La Libellula* e sono i seguenti: «e il delirio mi prese di nuovo, mi trasformò/ stancata e ebete in un largo pozzo di paura, / mi chiamò coi suoi stendardi bianchi e violenti, / mi spinse alla porta della follia. Mi rovinò/ per quel l'intera durata e quel giorno intero. / Mi stese dispettosa a terra: incapace di muovere, / stanca all'alba, incapace la sera: e l'agonia/ sempre più viva»⁸⁴⁶. Questi versi appartengono a una lassa a sé stante, come se si trattasse di un inserto a cui si vuole dare importanza, in cui la poetessa descrive in maniera piuttosto esplicita una condizione di delirio e le relative conseguenze, che soggiogano e trasformano chi lo vive, lasciandolo stanco, ebete e spaventato. Eppure il delirio ha un irresistibile richiamo, sventola, infatti, le sue «bandiere» definite «bianche», come le lenzuola di un letto d'ospedale e «violente» come gli strumenti di contenzione utilizzati tra le sue mura, ma soprattutto il delirio è ciò che conduce alla «porta della follia», scrive Rosselli. Il delirio rovina, annienta, prostra, rende anche la voce poetica incapace di muoversi, rende spossati per un tempo indefinito e circolare: dall'alba fino alla sera. Il delirio, infine, è definito come un'agonia che è «sempre più viva» in netto contrasto con la voce poetica che invece è descritta, ancora una volta, come «stesa» e inerte.

Ne *La Libellula* sono individuabili anche immagini che potrebbero essere evocate dall'esperienza dell'elettroshock, a cui sappiamo la poetessa fu sottoposta molte volte. Leggiamo: «io mordo la mela per sostenere/ queste mie deboli vene al collo che scoppia di/ pena, e la macchina urla più forte della mia/ sensata voce»⁸⁴⁷. Il riferimento alla mela potrebbe essere inteso, come nella visione di Lucia Re, in relazione a un nutrimento simbolico, portatore della serie di valenze sottese al frutto dai molteplici significati legati anche all'autorità e alla legittimazione della voce autoriale della poetessa che esprime «l'atto trasgressivo di cogliere dall'albero della conoscenza per ingerirne il frutto, [...] il desiderio di conoscere, di assaggiare il divino e di appropriarsene»⁸⁴⁸, ma più

⁸⁴⁵ Ivi, p. 207, vv. 414-417.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 203, vv. 275-282.

⁸⁴⁷ Ivi, p. 197, vv. 74-77.

⁸⁴⁸ Si veda in merito, L. RE, "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*, a cura di, in *Moderna*, XV, (2013), 2, pp. 43-57: 49.

prosaicamente potrebbe essere un drammatico riferimento velato ai dispositivi di gomma e garza che si ponevano nelle bocche dei pazienti durante l'elettroshock per evitare si mordessero la lingua o si danneggiassero i denti durante il trattamento⁸⁴⁹, come confermerebbe il riferimento alla «macchina» che urla e copre la voce del soggetto poetico in pena con il suo suono assordante dovuto alla scarica elettrica⁸⁵⁰. La scena è molto simile alla descrizione in prima persona dell'esperienza dell'elettroshock che Sylvia Plath fa nel suo romanzo dai tratti autobiografici *La campana di vetro*:

il dottor Gordon mi stava applicando due piastrelle di metallo ai due lati della testa. Le fissò agganciandole a una correggia che mi incise nella fronte, poi mi diede un filo di ferro da stringere tra i denti.

Chiusi gli occhi.

Ci fu un breve silenzio, come un respiro trattenuto.

Poi qualcosa calò dall'alto, mi afferrò e mi scosse con violenza disumana. Uii-ii-ii-ii-ii, strideva quella cosa in un'aria crepitante di lampi azzurri, e a ogni lampo una scossa tremenda mi squassava, finché fui certa che le mie ossa si sarebbero spezzate e la linfa sarebbe schizzata fuori come una pianta spaccata in due.

Che cosa terribile avevo mai fatto, mi chiesi.⁸⁵¹

L'oggetto stretto in bocca, il ricordo dell'acuto e stridulo suono emesso dalla macchina per la terapia elettroconvulsivante, la «pena» provata da Rosselli, non sono lontane dalle sensazioni di fornite da Plath insieme alla domanda retorica sull'orribile e inesistente colpa commessa per meritare una simile pena. I concetti di pena e colpa si rincorrono nei testi delle due autrici. Sappiamo che Plath è una scrittrice molto amata e letta da Rosselli - che ne tradusse anche alcune poesie in anni successivi⁸⁵² - lo conferma anche la presenza di molti libri di Sylvia Plath nella biblioteca appartenuta a Rosselli, ora conservata presso il Polo bibliotecario dell'Università della Toscana. Tra questi vi è anche la copia de *La campana di vetro* posseduta dalla poetessa⁸⁵³: si tratta della prima edizione uscita in

⁸⁴⁹ «Si deve preventivamente [all'elettroshock] applicare tra i denti un traversino di gomma per evitare il morso della lingua». Cfr. *Riassunto di una Comunicazione del prof. U. Cerletti e del dott. L. Bini alla R. Accademia Medica di Roma il 28 maggio 1938 – XVI*, p. 3 citata in A. ARUTA, *Shoking waves al museo: l'apparecchio per l'elettroshock di Bini – Cerletti*, «Medicina nei secoli arte e scienza», 22/1-3 (2010), p. 21 reperibile al link: https://rosa.uniroma1.it/rosa01/medicina_nei_secoli/article/view/69/56 verificato in data 25/09/2023.

⁸⁵⁰ Cfr. A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 197, vv. 76-77.

⁸⁵¹ S. PLATH, *The bell jar* (1963), trad. it. *La campana di vetro*, in EAD., *Opere*, a cura di A. Ravano, introduzione di N. Fusini, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002, p. 991.

⁸⁵² S. PLATH, *Le muse inquietanti e altre poesie*, cit.

⁸⁵³ S. PLATH, *The bell jar*, Faber and Faber, London 1966, volume conservato presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo Bibliotecario dell'Università della Toscana, collocazione FAR 223.

Inghilterra con il vero nome dell'autrice⁸⁵⁴, risalente al 1966. Rosselli, dunque, aveva letto sicuramente il romanzo di Plath, in lingua originale, ben due anni prima che uscisse in Italia nel febbraio 1968, tradotto da Daria Menicanti⁸⁵⁵ per Mondadori.

5.4.4 «Lunga notte di topi»⁸⁵⁶: una zoomorfa metafora della malattia mentale

La malattia mentale è citata da Rosselli attraverso una metafora ulteriore rispetto a quella del volatile, precedentemente menzionata. Si tratta di una metafora sempre tratta dal mondo animale: i topi, che sicuramente ne *La Libellula* come in tanta parte della tradizione letteraria, sono emblema di un'ossessione dilagante e di un disagio. Leggiamo infatti: «Topo d'inferno, topo/ tropicale, topo d'incontentabile seduzione; topo/ orizzontale topo sbiancato nella memoria impadronitosi/ delle mie forze. Topo arcigno e spietato. Sapiente/ topo; mercato di topi. Lunga notte di topi. Mercato/ di topi e di ferramenta»⁸⁵⁷. Ha le sembianze disturbanti e ossessive del roditore, è ciò che si «impadronisce delle forze», che rode i pensieri e non lascia scampo. La poetessa ne è assediata. In letteratura il topo è spesso emblema della sventura, della rovina, dell'oscurità: Camus fa partire proprio dai topi la terribile epidemia narrata nel suo celebre romanzo *La peste*⁸⁵⁸, i topi sono anche i protagonisti dell'omonimo racconto di Dino Buzzati che occupano in modo graduale, opprimente e oscuro, lo spazio deputato agli umani, fino ad appropriarsene⁸⁵⁹. Nel caso specifico di Rosselli l'immagine dei topi presente ne *La Libellula* potrebbe essere mutuata da una poesia di Emily Dickinson *Grief is a Mouse*⁸⁶⁰ in cui il dolore è assimilato a un topo. Amelia Rosselli conosce bene

⁸⁵⁴ Sylvia Plath aveva pubblicato il suo romanzo nel 1963 sotto lo pseudonimo di Victoria Lucas. Solo nel 1966 fu ristampato in Inghilterra con il vero nome dell'autrice.

⁸⁵⁵ S. PLATH, *The bell jar*, (1963), trad. it., *La campana di vetro*, trad. di D. Menicanti, Mondadori, Milano 1968.

⁸⁵⁶ A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 206-207, vv. 410.

⁸⁵⁷ Ivi, vv. 407-412.

⁸⁵⁸ «I topi sono morti di peste o di qualcosa che le somiglia molto», concludeva, “hanno messo in circolazione decine di migliaia di pulci che tramettono il contagio secondo una proporzione geometrica, se non lo si ferma in tempo” ». Cfr. A. CAMUS, *La peste* (1947), trad. it., *La peste*, in ID., *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, traduzione e introduzione di R. Granier, Bompiani, Milano 2000, p. 419.

⁸⁵⁹ Cfr. D. BUZZATI, *I topi in Sessanta racconti*, in ID., *Opere scelte*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1998, pp. 833-838.

⁸⁶⁰ «Grief is a Mouse-/ And chooses Wainscot in the Breast/ For His Shy House-/And baffles quest-/ Grief is a Thief-quick startled-/ Pricks His Ear-report to hear/ Of that Vast Dark-/ That swept His Being-back-/ Grief is a Juggler-boldest at the Play-/ Lest if He flinch-the eye that way/ Pounce on His Bruises-One-say-or Three-/ Grief is a Gourmand-spare His luxury-/ Best Grief is Tongueless-before He'll tell- / Burn Him

le poesie di Emily Dickinson: presso la sua biblioteca conservata presso il Polo Bibliotecario dell'Università della Tuscia di Viterbo esistono due volumi, uno in italiano e uno in inglese, di poesie e lettere dell'autrice statunitense risalenti entrambi al 1959⁸⁶¹, e altri più recenti, che saranno acquisiti in anni successivi. Ricordiamo, inoltre, che Rosselli tradusse anche alcune poesie per la sezione «Versioni d'autore» contenuta nel Meridiano Mondadori, dedicato all'opera poetica di Emily Dickinson curato da Marisa Bulgheroni. Tali traduzioni sono ritenute in parte il testamento poetico di Amelia Rosselli essendo tra gli ultimi lavori effettuati poco prima del suo suicidio, avvenuto l'11 febbraio 1996⁸⁶².

Immaginiamo, inoltre, che Rosselli conoscesse lo scritto di Sigmund Freud inerente al caso clinico denominato, per rispetto della privacy del paziente, «l'uomo dei topi» in cui i roditori sono la rappresentazione delle ossessive e condizionanti paure dell'assistito⁸⁶³. Ancora è intitolata *I topi*⁸⁶⁴ una delle ultime poesie di Rocco Scotellaro⁸⁶⁵ che chiude, accanto alla poesia dedicata alla madre *Tu sola sei vera*, la raccolta postuma *È fatto giorno*. Qui il topo rappresenta, nella prima lassa, un oscuro ospite che aspetta che l'uomo si addormenti per poter avere «libero giuoco», ma nella seconda lassa diventa una metafora del cuore del poeta: «O mio cuore antico, topo/ solenne che non esci fuori/ e non hai libero sfogo»⁸⁶⁶, un cuore incapace di scrutare liberamente il mondo circostante, e contemporaneamente motivo di preoccupazione per il poeta che temeva la propria morte, considerata la difficile condizione di salute dei suoi ultimi giorni di vita⁸⁶⁷.

in the Public Square-/ His Ashes-will/ Possibly-if they refuse-How then know-/ Since a Rack couldn't coax a syllable-now». E. DICKINSON, 793, in *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Bulgheroni, I Meridiani, Mondadori, Milano 1997, p. 889.

⁸⁶¹ E. DICKINSON, T. WENTWORTH HIGGINSON, *Selected poems and letters of Emily Dickinson: together with Thomas Wentworth Higginson's account of his correspondence with the poet and his visit to her in Amherst*, introduction by Robert N. Linscott, Double day Garden City, 1959, collocazione FAR 2111; E. DICKINSON, *Poesie*, testo critico e saggio introduttivo di G. Errante, Mondadori, Milano 1959, collocazione FAR 2271.

⁸⁶² Amelia Rosselli tradusse le seguenti poesie di Emily Dickinson: 430 [Non sarebbe mai più stato Comune mai], 443 [Annodo il mio cappello – cencio del mio Scialle-], 505 [Non dipingere – un quadro -], 520 [Sono uscita Presto – Presi il mio cane -], 601 [Una quieta – Vulcanica- Vita], 632 [il Cervello – è più ampio del Cielo -], 945 [Questo è uno sbocciare del Cervello], 1651 [Una parola fatta Carne è di rado], 1705 [I Vulcani stanno in Sicilia]. Cfr. E. DICKINSON, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1660-7.

⁸⁶³ Cfr. S. FREUD, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (caso clinico dell'uomo dei topi) 1909*, in ID., *Casi clinici*, trad. M. Lucentini, prefazione di C. Musatti, Einaudi, Torino 1952, pp. 271-351.

⁸⁶⁴ R. SCOTELLARO, *I topi*, in *È fatto giorno*, cit., p. 205.

⁸⁶⁵ La poesia *I topi* è datata 13 dicembre 1953, due giorni appena prima della morte di Scotellaro.

⁸⁶⁶ R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, cit., p. 205, vv. 13-15.

⁸⁶⁷ Cfr. F. ARMENTO, *Racconto della madre*, in R. SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, cit., pp. 223- 247.

Ne *La Libellula* rosselliana la figura di Scotellaro torna più volte e non solo nel riferimento ai topi: egli è riconoscibile ne «il contadino con le lunghe mani», che viene fuggito e poi perduto inesorabilmente: «il contadino con le lunghe mani sapeva tutta/ l'ansia mia, ma egli non rivelava, il suo vero/ nome da incantatore. Io lo fuggivo per valli/ e terreni oscuri, ma egli sapeva il nome mio»⁸⁶⁸; la figura del poeta lucano potrebbe essere, inoltre, presente in filigrana in più versi del poemetto. Citiamo il caso dei versi 315-317: «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!»⁸⁶⁹. Tali versi paiono mettersi in dialogo con quanto leggiamo tra le pagine di *Diario Ottuso*⁸⁷⁰ in cui Rosselli descrive lungamente e in modo riconoscibile l'incontro giovanile con Rocco Scotellaro: «L'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò d'esser donna. L'uno morì, l'altra se ne pentì»⁸⁷¹. Emerge, dunque, 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»⁸⁷², e allora l'amico diventa interlocutore privilegiato; persiste ne *La Libellula* il tema dell'amato perduto che torna anche in termini nunziali, mettendo in dialogo il poemetto con la prosa *Sanatorio 1954*, in cui pure il tema delle nozze è evidente, e *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*. Rosselli scrive in *La Libellula*: «Se/ tu non vieni con le pinzette della violenza a pregarmi, a spostarmi/ a sposarmi?»⁸⁷³; qui il verbo «spostare» con l'omissione di una sola consonante varia in «sposare». In *Cantilena*, scritta all'indomani della morte dell'amico Scotellaro è lo «sposo in cielo» mentre lei, la poetessa, è la sua «sposa d'infanzia»⁸⁷⁴, uniti in uno spazio atemporale.

⁸⁶⁸ A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 203, vv. 282-5.

⁸⁶⁹ Ivi, p. 204, vv. 315-318.

⁸⁷⁰ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit.

⁸⁷¹ Ivi, p. 39.

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ Ivi, p. 208, vv. 465-466.

⁸⁷⁴ «Sposo nel cielo/ ti ho tutto circondato/ ma sei tu che comandi/ e sono tua sposa d'infanzia/ sposa trasparente»; «Tu salito nella bruma/ ti vedo lontano che ti aggiri/ consigliando/ che ne è di me e di te ora dopo la morte/ tu, sui colli». A. ROSSELLI, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 520; 522.

5.4.5 Ortensia, Amelia e la meccanica della solitudine

È interessante, infine, aggiungere una suggestione in merito alle due celebri fanciulle invocate ne *La Libellula*, Ortensia ed Esterina. Se Esterina, mutuata dalla poesia montaliana *Falsetto*⁸⁷⁵, da cui Rosselli riprende l'intero verso iniziale, rappresenta per la poetessa la povertà di una fanciulla giovanissima e stanca in cui, solidale, ella riconosce i propri vent'anni disastrosi e agonici⁸⁷⁶, nell'Ortensia, di rimbaudiana memoria, è leggibile, a nostro avviso, un alter ego di Rosselli.

Ortensia è la protagonista della prosa poetica *H* di Rimbaud contenuta nell'opera *Illuminazioni*⁸⁷⁷. Lo testimonia anche un appunto a matita che la poetessa appone di suo pugno sulla propria copia di *Serie Ospedaliera* in corrispondenza del verso 431, ovvero «Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine», Rosselli qui appunta: «7) da “H” da *Les Illumination* Rimbaud; “Trouvez Hortense...”⁸⁷⁸ e riporterà tale postilla nelle «Note a *La Libellula*» pubblicate nell'edizione SE del poemetto⁸⁷⁹.

L'Ortensia citata ne *La Libellula* vive e muore in felice solitudine, eppure molteplice e insistente è l'invocazione nel testo a cercare e trovare Ortensia che vive isolata nei suoi gesti mostruosi, come l'impossibilità di uscire di casa, l'ossessione ruminante dei suoi pensieri, le visioni che sono allo stesso tempo spettrali e fiabesche: «Trovate Ortensia; la sua meccanica è la solitudine/ eiaculatoria. [...] Trovate i gesti mostruosi di Ortensia: la sua solitudine è popolata di spettri, e gli spettri popolano la sua solitudine. E il suo amore/ ruma e non può uscire dalla casa. [...] Cercate Ortensia: cercate/ la sua vibrante umiltà che non si sa dar pace, / e che non trova l'addio a nessuno, e che dice/ addio sempre e a nessuno»⁸⁸⁰.

⁸⁷⁵ Il riferimento è al primo verso di *Falsetto*: «Esterina, i vent'anni ti minacciano», in E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2000, p. 14.

⁸⁷⁶ «Se i vent'anni ti minacciano Esterina porta/ qualche filo d'erba a torcere anche a me»; «I miei vent'anni/ mi minacciano Esterina, con il loro verde disastro, / con la loro luce viola e verde chiara, soffusa/ d'agonie». A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD. *L'opera poetica*, cit., p. 212, vv. 592-593; 601-606.

⁸⁷⁷ «Tutte le mostruosità violano i gesti atroci di Hortense. [...] trovate Hortense». A. RIMBAUD, *H*, in *Illuminazioni*, in ID., *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, I Meridiani, Mondadori, Milano 1975, p. 347.

⁸⁷⁸ Postilla apposta sulla copia appartenuta ad Amelia Rosselli conservata presso il Polo Bibliotecario umanistico sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo, Cfr. A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, il Saggiatore, Milano 1969, p. 11, v. 431, collocazione FAR 1235.

⁸⁷⁹ Cfr. A. ROSSELLI, *La Libellula*, SE, Milano 1985, p. 31. Cfr. anche *supra*, p. 253.

⁸⁸⁰ A. ROSSELLI, *La Libellula* in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 207, vv. 431-443.

Ortensia presenta lo stesso dilemma che l'io poetico afferma nell'*incipit* de *La Libellula*: vorrebbe accommiatarsi, ma non riesce; pertanto, vive in una solitudine popolata di ossessioni. Ortensia è anche colei che, come la folle e leggiadra Ofelia shakespeariana, muore cantando tra i fiori e le acque, in un panorama tremendo e fiabesco tra «i lillà della vallata», sorridendo «fragile e dimenticata»⁸⁸¹.

Nei suoi molteplici aspetti – la volontà di essere cercata, la solitudine popolata di visioni, l'impossibilità di uscire di casa, la somiglianza con la fanciulla folle che nonostante stia perdendo la vita canta – Ortensia non è lontana da ciò che l'autrice dichiara di sé nei giorni in cui ha scritto *Serie Ospedaliera*, ovvero che viveva isolata per poter scrivere e contrastare la malattia che l'affliggeva⁸⁸². In Ortensia si cela dunque una rappresentazione dell'autrice, di Amelia: che vive appartata e visitata dagli spettri delle persone amate, «i santi padri», «l'amico contadino» da cui non riesce ad accommiatarsi. Ortensia è solo una delle fanciulle, come Elettra, Antigone, Ifigenia, Cassandra, che popolano l'intera opera rosselliana a cui Emmanuela Tandello ha dedicato il saggio *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*⁸⁸³; in tutte la poetessa si riconosce, sono infatti «antiche fanciulle che come lei sono state costrette a stipulare «funeste nozze con la Morte»⁸⁸⁴.

5.5 Le poesie di *Serie Ospedaliera*

«Ottantotto poesie di tono cauto e, credo estremamente interiore»⁸⁸⁵, così Amelia Rosselli descrive a Giacinto Spagnoletti l'essenza della raccolta *Serie Ospedaliera* riconoscendone il carattere intimo e personale. Il linguaggio frammentato, le atmosfere oscure, le immagini potenti e fortemente evocative, fanno dei componimenti di *Serie Ospedaliera* probabilmente l'esempio più alto della trascendenza in versi dell'esperienza della malattia vissuta da Amelia Rosselli, una poesia alla quale conviene avvicinarsi,

⁸⁸¹ «Trovate Ortensia che/ muore sorridendo tra i lillà della vallata, / impietosa; impietrita. Trovate ortensia che/ muore sorride tra i lillà della vallata, / trovata che muore e sorride ed è stranamente/ felice, fra i lillà della villa, della vallata/ che l'ignora. Popolata è la sua solitudine di/ spettri e di fiabe». A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 208, vv. 449-457.

⁸⁸² Cfr. G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Intervista ad Amelia Rosselli a cura di G. Spagnoletti*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 299.

⁸⁸³ E. TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma 2007.

⁸⁸⁴ Cfr. C. VENTURINI, ««A mother dead is any body dead». Madre e materno in Amelia Rosselli», in *Nuovi Argomenti*, (2016), 74, p. 46.

⁸⁸⁵ Amelia Rosselli intervistata da Giacinto Spagnoletti. Cfr. G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Intervista ad Amelia Rosselli a cura di G. Spagnoletti*, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., p. 299.

come consiglia Giulio Ferroni, senza altro mezzo interpretativo se non il tracciato del singolare flusso della poesia stessa:

di fronte a questa poesia anche il tentativo della critica di razionalizzare, di definire, di motivare, rischia di sfuggire a sé stesso: il grande rilievo dell'opera di Amelia Rosselli è mostrato anche dal modo in cui, senza pretese programmatiche, viene a sfidare la spinta alla semplificazione che inevitabilmente si insinua nell'atto del critico-lettore. Il critico deve imparare ad inseguire le sue folgorazioni assolute, di cui può avvertire la forza e l'evidenza, la lacerante alterità: ma non può pretendere di ridurle a formule, a schemi, a modelli onnicomprensivi. Esse gli impongono di rivedere i propri schemi mentali, la credibilità dei propri presupposti teorici e delle proprie ossessioni metodologiche, il proprio stesso modo di inseguire il manifestarsi della poesia e del linguaggio in questo mondo»⁸⁸⁶.

La poesia di Rosselli è unica e originale nella sua «lacerante alterità» e assume, oltre al rilevante valore letterario, un valore salvifico per l'autrice. In una vita minata dalla nevrosi e dal trauma, resta la poesia a reggere ed esprimere anche le fratture: questo è quanto celebra Rosselli, non riversando su carta le proprie disperazioni⁸⁸⁷, ma rielaborando la propria materia vitale, anche la più drammatica, attraverso l'originalità della propria lingua poetica.

In un'intervista rilasciata a Cetti Addamo, che le chiedeva della sua «particolarissima lingua» e delle possibili implicazioni tra biografia e poesia, la poetessa rispondeva: «a suo tempo Pasolini parlò di «lapsus» linguistici e, più recentemente, Giovanni Giudici parlò di modi effrattivi del linguaggio. Ma in verità tra la mia biografia e la mia poesia ci sono strettissimi rapporti anche se ciascuna di esse obbedisce a leggi proprie»⁸⁸⁸.

La poesia per Rosselli diventa una sorta di «rito», scrive Ferroni, e forse, rappresenta l'unica possibilità di dare un ordine a un presente lacerato e dominato dal lutto: «la poesia celebra un rito quotidiano, insieme essenziale e irrilevante, autentico e posticcio, l'unico rito possibile in quel mondo di scarti e frantumi, di minacce e insidie, di crolli e tradimenti, di presenze misteriose e indefinibili; un rito sempre insidiato dalla morte»⁸⁸⁹. La poesia è dunque l'unico atto che si celebra certo in un panorama esistenziale costellato

⁸⁸⁶G. FERRONI, "Un' "altra" vita perduta", in *Galleria*, XXXXVIII, (1997), n. 1-2, pp. 23-4.

⁸⁸⁷ «La nevrosi non si può farla dilagare in forma di libro da far comprare è inutile esprimerla come sostanza della poesia». Amelia Rosselli intervistata da Renato Minore: R. MINORE, *Il dolore in una stanza*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 63.

⁸⁸⁸ Cfr. C. ADDAMO, *La persecuzione del nome Rosselli*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 101.

⁸⁸⁹ G. FERRONI, "Un' "altra" vita perduta", in *Galleria*, cit., p. 22.

da macerie, precarietà e ossessioni, dalla malattia mentale e dalla perdita di punti di riferimento. Il verso è il mezzo idoneo per poter esprimere anche la lacerazione⁸⁹⁰.

La poesia di Rosselli è plasmata attraverso una nuova lingua costituita irrimediabilmente anche dalla materia incandescente del disagio psichico e della lotta contro il disordine mentale che esso comporta, torna infatti nelle poesie di *Serie Ospedaliera* una riflessione proprio sulla complessità dell'espressione, la lingua è talvolta definita da Rosselli «catatonica»⁸⁹¹, il linguaggio è scomposto, alterato, segue pensieri irrisolti⁸⁹².

Dai versi di *Serie Ospedaliera* evinciamo che anche l'atto di scrivere si rivela un'azione difficile quando dita e cervello si rifiutano di obbedire alla razionalità. L'inchiostro, inteso come lo strumento utile a rendere visibile il pensiero, sembra non poter essere guidato dal corpo, non tracciare risposte alle sue richieste: «dita e cervello che rifiutano di obbedire, l'ordine dall'alto, l'ambizione/ controllata dal tuo corpo, un refrattario separarsi dall'inchiostro/ dalle tue ambigue mani»⁸⁹³. Eppure il demone della scrittura non delude nelle difficoltà: la poetessa lo cerca e ritrova, così la letteratura diventa una possibilità di futuro, un modo per guardare oltre. La scrittura proiettata oltre la fatica diventa il fine ultimo della raccolta. È riposta nelle poesie di *Serie Ospedaliera* anche il carico di ambizioni e di speranze nell'avvenire: «di sollievo in sollievo tutte/ le carte sparse per terra o sul tavolo, liscie [sic] per credere che il futuro m'aspetta».⁸⁹⁴

⁸⁹⁰ Scrive Alessandro Baldacci in merito alla scrittura di Amelia Rosselli: «la parola è il covo della lacerazione: sua legge formale un operare ottuso, senza scopi, se non il proprio continuare dopo tutto, nonostante tutto, nella certezza che il suo operare non ha sbocchi, che non c'è linguaggio veramente comunicativo, né esperienza possibile fuori dal vincolo con l'alienazione». A. BALDACCIO, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 2006, pp. 161-62.

⁸⁹¹ «Spezzami l'osso pretendi ch'io/ sia come voi, che nella lingua catatonica travestite l'ingaggio/ di vostra madre», cfr. A. ROSSELLI, 5) *Una pulita notte. Permanente la luce nella stanza ovale. Gridi*, in EAD., *L'opera poetica*, ivi, p. 230, vv. 20-22.

⁸⁹² «Gridi/ sommessi, il tuo pensare. Gridare sommessamente e gesticolare ma non trovare risposta alcuna», ibidem, vv. 2-3.

⁸⁹³ Ivi, p. 241, vv. 1-3.

⁸⁹⁴ Ivi, p. 243, vv. 10-11.

5.5.1 La mente come un fiore scosso e la follia liberatrice

La lotta che emerge dalle poesie di *Serie Ospedaliera* è anche quella combattuta dalla razionalità per tenere insieme ciò che alla mente sembra sfuggire⁸⁹⁵. La parola «mente» è utilizzata con diverse accezioni ed è una delle maggiormente ricorrenti nell'intera raccolta. Essa varia, si accosta ad aggettivi, si presenta in forme composte quali: «chiara mente»⁸⁹⁶, «morta mente»⁸⁹⁷, «figurata mente»⁸⁹⁸; «mente ammalata»⁸⁹⁹; «mente mentecatta»⁹⁰⁰, «inferma mente»⁹⁰¹.

La mente è evocata dall'autrice come emblema della razionalità, perciò è connotata talvolta da un controllo estremo, è definita «molto severa, logica»⁹⁰², talvolta invece è ammalata, «disperata», addirittura «morta». Talvolta si «scompone»⁹⁰³, appare franta, come fosse divisa in raggi di luce⁹⁰⁴ e in comune con essa presenta la chiarezza: l'aggettivo «chiare» è attribuito infatti alle «meningi», come avviene anche ne *La Libellula* in cui la mente è «sofferente e dalle meningi chiare»⁹⁰⁵, come se la tensione tra sofferenza e chiarezza, intesa come chiarezza di pensiero, pervadesse costantemente la psiche annebbiandola.

Oltre al caso citato, le poesie di *Serie Ospedaliera* presentano ulteriori evidenti punti di contatto con *La Libellula*, lo evinciamo da almeno un altro punto in cui Rosselli riprende in modo identico un verso del poemetto ponendo così in dialogo le due parti della raccolta; non a caso anche qui vi è un riferimento alla mente, che viene definita «inferma» e trattenuta da un «giogo» che ricorda le «redini» poste a imbrigliare la razionalità ne *La*

⁸⁹⁵ In *Variazioni belliche* leggiamo un verso che conforta la nostra tesi: «Entro/ le mie forze spaurite regnava il disordine: l'ordine della/ mia mente». A. ROSSELLI, *Dentro della gloria scappava il fumo delle mie malinconie*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 151, vv. 16-18.

⁸⁹⁶ A. ROSSELLI, 5) *Una pulita notte. Permanente la luce nella stanza ovale*, in *Serie Ospedaliera*, EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 230, vv. 17.

⁸⁹⁷ A. ROSSELLI, *Dolcezza dello sguardo e una eventuale*, ivi, p. 244, v. 22.

⁸⁹⁸ A. ROSSELLI, *Questo giardino che nella mia figurata*, ivi, p. 246, vv. 1-2.

⁸⁹⁹ A. ROSSELLI, *Una pace che bisbiglia, t'ho trovato*, ivi, p. 247, v. 9.

⁹⁰⁰ A. ROSSELLI, *A Braibanti*, ivi, p. 248, v. 27.

⁹⁰¹ A. ROSSELLI, *Ti vendo i miei fornelli, poi li sgraffi*, ivi, p. 263, vv. 3-4.

⁹⁰² Ivi, p. 220, v. 4.

⁹⁰³ «Le tue acquerelle scomponevano la mia mente». Ivi, p. 222, v. 1. Il verso, pressoché identico tranne nella divisione del verso e la variazione acquerelle/acquerella, si trova anche in *Variazioni belliche*: «I bambini d'inferno crescevano sporadicamente, le/ tue acquarella scomponevano la mia mente». Cfr. A. ROSSELLI, *I bambini d'inferno crescevano sporadicamente*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 65, vv. 1-2.

⁹⁰⁴ «E la luce scomponendosi in parti uguali evolse», cfr. ivi, v. 11.

⁹⁰⁵ «Il/ fiato è una strategia per confondersi nel linguaggio, che/ se tu vuoi, e puoi, e ricordi, e chiara è la tua mente sofferente/ dalle meningiti chiare, predomina l'assemblea in piccole discussioni». Ivi, p. 230, vv. 16-19.

*Libellula*⁹⁰⁶; i finimenti utili a indirizzare animali qui vengono però applicati rispettivamente alla mente ammalata e alla razionalità: «se ti vendo il leggiero giogo della/ mia inferma mente, meno roba ho, più/ contenta sono»⁹⁰⁷.

L'io poetico combatte una battaglia con la mente, che incerta, dilaniata, funestata da soluzioni ingannevoli o inutili, talvolta, delicatamente ed eloquentemente viene rappresentata come un fiore scosso⁹⁰⁸: «e nell'ingaggio ch'io ritengo necessario/ prendere per la tua dimora ancora/ si scuote un fiore, esso è la mia/ mente ammalata di tante false soluzioni»⁹⁰⁹.

E se la mente, rappresentazione della razionalità, può essere trattenuta e indirizzata faticosamente, arginata con impegno strenuo, la «follia» è ciò che invece arriva d'impeto e rompe gli argini, assumendo con ciò una funzione liberatrice. Nella poesia *Due scimmie solcarono l'anima di tracce invisibili*, costellata da figure confuse e oscure in cui emergono lampi di immagini potenti ed evocative⁹¹⁰, è la follia a estrarre e salvare l'io poetico dalla confusione. Rosselli scrive: «(qua follia arrangiasti tu una/ specie di festa, mi liberasti)»⁹¹¹. Il colloquio è diretto e confidenziale, l'autrice si rivolge alla follia personificandola, la riconosce come parte della propria esistenza, come ciò a cui è difficile sottrarsi perché costitutivo della propria «sorte contorta»⁹¹²: è quel «gorgo interno» che chiama insistentemente in un nuovo giorno in cui torneranno «le emicranie e la fame»⁹¹³. La lotta contro l'abisso dell'oblio, dell'afasia, della malattia, torna in filigrana in tutta

⁹⁰⁶ Cfr. A. ROSSELLI, *La Libellula*, *Serie Ospedaliera*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 195, vv. 35-37: «le redini/ si staccano se non mi attengo al potere della/ razionalità».

⁹⁰⁷ A. ROSSELLI, *Ti vendo i miei fornelli, poi li sgraffi*, ivi, p. 263, vv. 3-4. Ne *La Libellula* leggiamo: «se ti vendo il leggiero giogo della mia inferma mente tra/ le due tende degli impossibili cerchi»; cfr. A. ROSSELLI, *La Libellula*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 200, vv. 201.

⁹⁰⁸ L'immagine del fiore maltrattato, privo di petali, emerge anche tra i versi di *Variazioni belliche* nella poesia *Fra le stanze che oscuravano la mia viltà ve n'era una che*, in cui il paragone è tra i fiori e i pazzi: «io mi fingevo pazza e correvo a/ sollevare i pazzi dal suolo come fiori spetalati». A. ROSSELLI, *Fra le stanze che oscuravano la mia viltà ve n'era una che*, in *Variazioni belliche*, EAD., *L'opera poetica*, p. 53, vv. 2-3.

⁹⁰⁹ Ivi, p. 247, vv. 6-9.

⁹¹⁰ «Due scimmie solcarono l'anima di tracce invisibili/ ne soffrì il cuore, vecchia sentinella baffuta, corrotta, / ubriaca, tenace, senza speranza eppure aspettandosi l'intero/ curvo cielo in mano»; «l'ironia è un ago, le tempeste bagnano/ di opache tristezze il sangue lascivo»; cfr. A. ROSSELLI, *Due scimmie solcarono l'anima di tracce invisibili*, in *Serie Ospedaliera*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 219, vv. 1-4; 7-8.

⁹¹¹ A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 219 vv. 9-10.

⁹¹² A. ROSSELLI, *Di sollievo in sollievo, le strisce bianche le carte bianche*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 243, v. 12.

⁹¹³ «Il gorgo interno chiama chiama. Un altro/ giorno ancora rifaremo, la fame, l'orologio puntato/ sulle emicranie e partiremo infami, una terra/ promessa e poi scordata la tua fame». Ivi, p. 240, vv. 18-21.

l'opera esprimendo una fatica e una prostrazione che non coinvolge solo la psiche, ma anche, come si dirà, il corpo.

5.5.2 Il corpo sofferente

Uno degli elementi ulteriori che pone in continuità *La Libellula* e le poesie di *Serie Ospedaliera*, inizialmente concepiti come due lavori distinti e autonomi, è il tema del corpo sofferente. In entrambe le opere il corpo appare ferito, malato, oppresso: «stretto in mille schegge»⁹¹⁴, sommerso da «mille paludi»⁹¹⁵; talvolta il soggetto poetico arriva a concepirsi come un oggetto inanimato spersonalizzandosi, disumanizzandosi del tutto; arriva a definirsi «una manovella rotta»⁹¹⁶. L'esperienza della carne è drammatica e stranianti, unita a una sofferenza interiore che sembra alleviarsi parzialmente solo a contatto con gli elementi naturali presenti nella raccolta.

Secondo Alessandro Baldacci «in *Serie Ospedaliera* il corpo malato è un nucleo creativo e percettivo, lo spazio in cui si imprime e si organizza l'esperienza. Il corpo è la materia pesante, che si muove nelle strettoie della difficoltà, che cerca faticosamente di trascendere, di rompere l'isolamento al quale è costretto»⁹¹⁷. La malattia è dunque il filo rosso che non solo unisce i componimenti della silloge, ma ne intride la lingua poetica che costituisce l'opera. «In *Serie Ospedaliera* (1969) e in *Documento* (1976)», afferma Daniela La Penna, «il dolore della mente diventa la sostanza del lamento di un io-personaggio che è incapace di intrattenere in dialogo le presenze che popolano il suo silenzio turbandolo, ma è nondimeno tragicamente attratto dall'abbraccio con il mondo»⁹¹⁸.

L'opera presenta alcune divergenze rispetto alla precedente produzione di Rosselli: «l'eruzione dionisiaca che agitava la materia di *Variazioni belliche* si solidifica dando voce alla stasi di un organismo intrappolato nella propria degenza, in una percezione di sé e della realtà esterna nella forma di una faticosa attenzione fra conquista e perdita, fra

⁹¹⁴ «Attorno a questo mio corpo/ stretto in mille schegge». Ivi, p. 203, vv. 1-2.

⁹¹⁵ «Attorno a questo corpo dalle/ mille paludi». *Ibidem*, vv. 303.

⁹¹⁶ A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 220, v. 7.

⁹¹⁷ A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., p. 82.

⁹¹⁸ D. LA PENNA, *La promessa di un semplice linguaggio. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013, p. 14.

collasso e controllo»⁹¹⁹. In *Serie Ospedaliera* assistiamo a una lingua condizionata profondamente dal dolore, portatrice forse di una minore novità espressiva in cui «la creazione di neologismi e l'alterazione analfabeta della tessitura grammaticale del discorso passano in secondo piano»⁹²⁰ lasciando spazio a un linguaggio meno ricercato, come se l'originalità della parola, tipica di Rosselli, nella tensione drammatica si convertisse in una maggiore volontà di controllo e in una resa delle immagini più intensa e definita, pur conservando il carattere oscuro del verso⁹²¹.

Se le anafore, come nota Alessandro Baldacci, si riducono rispetto a *Variazioni belliche*, i processi di ripetizione e geminazione fonica persistono, come persistono anche le variazioni che ben rendono il moltiplicarsi di voci e soggetti poetici.

Come avviene anche in *Sanatorio 1954*, il soggetto si trasforma e moltiplica dando vita a ulteriori interventi che sembrano invadere la narrazione partita dal monologo: «Sono così sola, e ti amo tanto, il vento morde/ in mezzo alla campagna, gli opuscoli volano/ nei miei occhi, e tutta la grandine dice: / non sei dei nostri. Noialtri ce ne ridiamo/ della bufera, tu ammaestri i polli con le/ tue lacrime, da buon mercato, il tuo usare/ la parola amore»⁹²².

Come si può notare in *Serie Ospedaliera*, così come in altre opere rosselliane, l'io muta continuamente sembianze pronominali e posizione. Voci, visioni si sovrappongono contornati da elementi naturali come il vento, la campagna, la bufera, la grandine, che colloquiano con la voce poetica. Interventi stranianti si rincorrono in scenari nefasti, apocalittici, in cui il dramma della poetessa si mescola a immagini da catastrofe collettiva: «in rotta con l'arcipelago fummo/ travolti dal fiume, in organica vicenda, terra e mare/

⁹¹⁹ Ivi, p. 75.

⁹²⁰ *Ibidem*.

⁹²¹ Bisogna anche ricordare che *Serie Ospedaliera* nasce anche dall'esperienza di Rosselli con il Gruppo '63, da cui poi la poetessa prese le distanze. Nell'intervista rilasciata a Isabella Vincentini e trasmessa il 28 dicembre 1988 su RAI Radio Uno durante la trasmissione *Il mondo dei poeti* di I. Vincentini, la poetessa afferma: «Non c'è sperimentalismo nella poesia, c'è sperimentalismo nella vita, c'è sperimentalismo finché si fa una ricerca di se stessi, nell'esperienza. Poi c'è sperimentalismo rispetto alla storia della poesia o della prosa, o della prosa poetica, o della saggistica, o del romanzo. L'universo della struttura non molto manovrabile. Ho parlato della parte sperimentale. Ce n'era parecchio nel primo libro perché non erano lapsus queste fusioni: avevo problemi linguistici tipo Gadda, tipo Joyce, tipo Pound, e problemi politici, anche nel primo libro. Poi lo sperimentalismo è andato piuttosto a sfogarsi nel dare esemplificazione di questa sistematica metrica nei miei libri susseguenti al primo». A. ROSSELLI con I. VINCENTINI, *L'immagine del mondo fuori luogo* (1988), in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 250.

⁹²² A. ROSSELLI, *Son così sola, e ti amo tanto, il vento morde*, in *Serie Ospedaliera*, EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 275, vv. 1-7.

sputavano sangue»⁹²³. Gli elementi acquatici, presenti in molte poesie, sommergono, travolgono, cambiano elementi e colore, si umanizzano feriti, si tramutano da acqua in sangue: «il sangue diventa un elemento che invade e pervade in molti punti della raccolta: il sangue pietra di paragone, senso e sintomo, accompagna ricopre ogni ambito o luogo o stato d'animo, ogni rivolo, s'espande per allagamento»⁹²⁴. Il sangue bagna tristemente anche la notte: «quel tuo trascinare per immense giornate notte e sangue»⁹²⁵.

L'atmosfera di *Serie Ospedaliera* è completamente notturna e tormentata da incubi - «i miei sogni non mi lasciano tranquilla»⁹²⁶ - e visioni, ma anche qui gli elementi naturali sono partecipi della sofferenza del soggetto: «la luna si china piangente»⁹²⁷.

Ogni verso porta in rilievo la carica e l'energia di uno sforzo volto all'uscita dall'isolamento della malattia⁹²⁸.

I verbi che tornano nei versi trasmettono, infatti, un grande sforzo psichico: «la mente si decise per/ un sopralluogo faticoso»⁹²⁹. La poetessa sembra resistere, come tentasse di tenere insieme un'esperienza di sgretolamento dell'identità fino a inabissarsi in un flusso di pensieri che riemergono in versi, facendo di *Serie Ospedaliera* una raccolta in cui l'espressione letteraria si configura come il prodotto del dolore provato. L'intensità espressiva è spinta al limite rivelando con precisione le tensioni di un universo relativo all'alienazione.

Rosselli non dichiara mai la sua malattia come un assoluto irrazionale, ma la incanala fino a crearle un lessico, una grammatica che trova spazio e compimento nella frammentazione del verso.

5.5.3 L'ombra di Scotellaro in *Serie Ospedaliera*

Come già in *Sanatorio 1954*, ne *La Libellula* e in *Diario Ottuso*, prosa redatta all'incirca negli stessi anni sebbene data alle stampe molto tempo dopo, anche nelle poesie di *Serie Ospedaliera* è possibile riscontrare la figura di Rocco Scotellaro, qui invocato come il

⁹²³ A. ROSSELLI, *Severe le condanne a tre in rotta con l'arcipelago fummo*, in *Serie Ospedaliera*, EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 220, vv. 2-3.

⁹²⁴ G. GARRERA, S. TRIULZI, *Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, cit., p. 37.

⁹²⁵ A. ROSSELLI, *Tu con tutto il cuore ti spaventi*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 291, vv. 10-13.

⁹²⁶ Ivi, p. 226, v. 18.

⁹²⁷ Ivi, p. 221, v. 1.

⁹²⁸ A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., p. 81.

⁹²⁹ A. ROSSELLI, *Per una impossibile gagliarda esperienza*, EAD., in *L'opera poetica*, p. 217, vv. 6-7.

perduto «contadino urlatore» al quale la voce poetica si rivolge disperata poiché si sente abbandonata anche dalla sua visione⁹³⁰.

Secondo Stefano Giovannuzzi, Scotellaro è evocato alla memoria di Rosselli dal paesaggio di Capracotta, dove furono scritti i componimenti che costituiscono la parte più recente della raccolta. Il paesaggio molisano è, agli occhi della poetessa, simile come conformazione a quello lucano, ma soprattutto presenta la medesima spiccata ruralità che lo contrappone all'ambiente cittadino, così come appare anche in *Cantilena (Poesie per Rocco Scotellaro)*⁹³¹, prima poesia scritta in italiano da Rosselli in seguito alla scomparsa dell'amico, in cui risulta evidente il tema del contrasto tra il mondo urbano inteso come falso, e quello agreste, avvertito come autentico.

Nei versi di *Cantilena* la città assunta a emblema della disturbante urbanizzazione è Bologna, che viene definita «scadente», «sciocca», in opposizione alla lucana Matera «spaziata, gigantesca» in cui «si balla», luogo in cui la poetessa vuole «vivere» perché vi avverte ancora la presenza dell'amico morto⁹³². Anni prima Rocco Scotellaro aveva scritto una poesia dal titolo *Passaggio alla città* in cui sono evidenti gli stessi temi⁹³³.

Le ultime poesie di *Serie Ospedaliera* presentano talvolta un'ambientazione che ricorda un sepolcro o una scena di deposizione, in cui la voce poetica si rivolge a un soggetto amato e perduto in cui è riconoscibile il poeta lucano.

Secondo Stefano Giovannuzzi tali componimenti possiedono una coerenza interna talmente evidente da costituire una sorta di microcanzoniere⁹³⁴ autonomo, percorso dal filo rosso dell'inquietudine per un amore perduto, ammantato di lutto, come nel celebre

⁹³⁰ «T'ho perso contadino urlatore semantica/ all'infinito, non so se sono stata chiara, ma non ti vedo/ apparire più tra le mie braccia desolanti». Cfr. 2) Praticamente imbestialita mi stendevo rinoceronte forte sulla, ivi, p. 227, vv. 4-7; «tu non appari a chiarire il mistero della / tua non presenza», cfr. A. ROSSELLI, *Tu non vivi fra queste piante*, ivi, p. 301, vv. 7-8.

⁹³¹ A. ROSSELLI, *Cantilena. (Poesie per Rocco Scotellaro)*, in EAD., *Primi Scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano 1980.

⁹³² «Bologna perché t'ho in mente/ cosa c'entri/ città scadente/ cattedrale che dubiti/ Non c'è chiesa a Matera/ monte roccione con la porticina. / Voglio vivere a Matera/ rotta spaziata gigantesca/ Non mi muovo/ C'è l'amico morto ieri che tiene compagnia/ più che voi città false/ Bologna città sciocca/ scendetevi dai piedistalli/ Si balla a Matera». Cfr. A. ROSSELLI, *Cantilena (Poesie per Rocco Scotellaro)*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 523.

⁹³³ «Ho perduto la schiavitù contadina, / non mi farò più un bicchiere contento, / ho perduto la mia libertà. Città del lungo esilio/ di silenzio in un punto bianco dei boati, / devo contare il mio tempo/ con le corse dei tram, devo disfare i miei bagagli chiusi, / regolare il mio pianto, il mio sorriso». R. SCOTELLARO, *Passaggio alla città*, in *È fatto giorno*, cit., p. 152, vv. 1-9.

⁹³⁴ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Che cos'è la letteratura? Amelia Rosselli e le poesie abruzzesi di Serie Ospedaliera*, in A. GIRARDI (a cura di), *L'angelo malato. Poesia e salute mentale nel Novecento italiano*, cit., p. 86.

Canzoniere petrarchesco da cui Rosselli mutua alcuni toni e versi tra i quali spiccano le celebri «chiare fresche e dolci acque» variati in «chiare acque e fresche ombre»⁹³⁵.

Il canto appassionato si proietta, dunque, nelle regioni dell'oltretomba rendendo più evidente il dolore per la luttuosa perdita e l'immedesimazione dell'autrice in un moderno Orfeo⁹³⁶, emblema del poeta che varca il regno dei morti per ritrovare Euridice: qui l'amato abbracciato non è che una «pallida mummia»⁹³⁷; sono presenti riferimenti a scene tipiche di una veglia funebre, finemente descritta: «nella camera v'era odor d'incenso, infiltrato/ dalla chiesa che madre silenziosa non negava/ che tu potessi apparirmi: visione squallida/ nelle ore scarse, visione e ritornello, respinto/ per la tua mano pericolosa»⁹³⁸. E ancora, contrapponendo il luogo intimo e rassicurante della «casa» a quello evocato dalla parola assonante e straniante «cassa» intesa come bara, la poetessa contrappone pulsioni di vita e pulsioni di morte come nei seguenti versi: «e tu non porti il monte nella casa/ e tu non puoi fruttificare, queste/ sorelle che ti vegliano. / Sembri infatti un morto nella cassa/ e non ho altro da fare che dibattere/ i chiodi nella faccia»⁹³⁹.

L'ipotesi che nell'amato defunto sia riconoscibile Scotellaro, a mio avviso è avvalorato dall'utilizzo della parola «sorelle» presente in questi versi: «fratello e sorella» sono infatti i due sostantivi con i quali la poetessa descrive costantemente il profondo rapporto tra lei e l'amico lucano. Rosselli definisce Scotellaro un suo fratello anche in varie interviste: «diventammo amici, ma proprio amici come fratello e sorella»⁹⁴⁰ dirà a Giacinto Spagnoletti, e ancora a Silvio Perrella: «lui mi faceva un po' da fratello»⁹⁴¹ e ancora a Marina Camboni «avevo un grande amico fraterno [...] Rocco Scotellaro. Dalla sua morte, avvenuta prematuramente a trent'anni per collasso cardiaco, io ho subito un forte shock»⁹⁴².

⁹³⁵ Cfr. A. ROSSELLI, *Risposta*, in *Serie Ospedaliera*, EAD., *L'opera poetica*, p. 236, vv. 10-11.

⁹³⁶ Andrea Baldacci riconosce nell'orfismo «straniato» evidente in *Serie Ospedaliera* una «radicalizzazione della declinazione tragica dell'amore che attraversa la poesia di Rainer Maria Rilke, in cui gli amanti sono fissi all'interno di uno 'scenario dell'addio', di una celebrazione della perdita». Cfr. A. BALDACCIO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 79.

⁹³⁷ «e io/ stringo una pallida mummia». Cfr. A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, in EAD. *L'opera poetica*, cit., p. 287, vv. 30.

⁹³⁸ A. ROSSELLI, *Serie Ospedaliera*, in EAD., *L'opera poetica*, p. 273, vv. 34-38.

⁹³⁹ *Ivi*, vv. 36-38.

⁹⁴⁰ G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 83.

⁹⁴¹ S. PERRELLA, *Per sfuggire agli addii*, *ivi*, p. 96.

⁹⁴² M. CAMBONI, *È molto difficile essere semplici*, *ivi*, 46.

È ipotizzabile che l'evocazione suscitata nella poetessa dal paesaggio dell'Appennino abbia riportato alla memoria anche le scene dei funerali di Rocco Scotellaro che si tennero a Tricarico il 17 dicembre del 1953, a cui la poetessa partecipò e che ebbero su di lei un forte impatto traumatico portandola all' «esaurimento», come apprendiamo dalle lettere scritte al fratello John⁹⁴³, fino alla drammatica conseguenza, concretizzatesi qualche mese dopo, del lungo ricovero presso il Sanatorio per malattie nervose Bellevue in Svizzera.

5.5.4 L'ospedale, i farmaci e la lingua poetica

Se la presenza della morte⁹⁴⁴ e le visioni sono parte integrante dei temi di *Serie Ospedaliera*, un'ampia ispirazione è data anche dall'esperienza della malattia mentale e dal dolore per l'impossibilità di sottrarsi a tale sofferenza che limita, irretisce, adombra la poetessa. Scrive Rosselli: «Mi batte la testa, nella pensione, lava i/ dolori (smanie), non posso perciò più amarti/ perché son ferma nel mio disagio, o disastro/ che apparisce una volta all'anno, ad adombrare/ sogni di tenerezze»⁹⁴⁵.

Il senso di oppressione, la descrizione propria della malattia con il suo seguito di smanie, terapie e descrizione del dolore riportati senza mediazioni né sublimazioni nei versi di *Serie Ospedaliera*, derivano, probabilmente, anche dalla tragica esperienza dei ricoveri. Tra l'altro la parola «manicomio» appare per la prima volta nella produzione rosselliana proprio in questa raccolta e precisamente nella poesia dedicata a Braibanti⁹⁴⁶. L'intellettuale romagnolo, negli anni in cui Amelia Rosselli scrive *Serie Ospedaliera*, era coinvolto nel processo⁹⁴⁷ per cui poi fu condannato con l'accusa di plagio nel 1968⁹⁴⁸. Rosselli sostenne, insieme ad altri esponenti della cultura dell'epoca, la sua causa, eppure la poesia che ella gli dedica non è “politica”, è più che altro un'esternazione personale, che presenta anche tratti polemici e controversi, ed è sicuramente una riflessione su due

⁹⁴³ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 gennaio 1954 citata in S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXX.

⁹⁴⁴ «La morte è nell'aria», A. ROSSELLI, *Faccia nell'erba odori quel poco*, in *Serie Ospedaliera*, EAD., *L'opera poetica*, p. 295, v. 6; «fa caldo ancora, e il cielo/ è macchiato di tombe oscure», EAD., *Facce appese, bronzi al muro, facce di bronzo, santi appesi*, in *Serie Ospedaliera*, ivi, p. 225, vv. 8-9.

⁹⁴⁵ Ivi, p. 277, vv. 1-5.

⁹⁴⁶ «Ma nel manicomio vi era chi gareggiava: anche per un/ vestito, a brandelli puliti, immaginari». A. ROSSELLI, *a Braibanti*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 248, vv. 13-14.

⁹⁴⁷ Aldo Braibanti fu denunciato il 12 ottobre 1964, il processo si protrasse per quattro anni.

⁹⁴⁸ Cfr. *supra*, pp. 124-125, n. 212; p. 146.

destini⁹⁴⁹ che presentano alcuni punti di contatto. In questa poesia si racconta una vicinanza intima dettata probabilmente dalla comune esperienza di contenzione in due istituzioni totali: il carcere da una parte, il ricovero in luoghi deputati alla cura delle malattie mentali dall'altra. La poetessa sente emergere il desiderio di esprimersi per la causa di Braibanti che definisce «suicida», ma, con un repentino rovesciamento, nel verso successivo la suicida diventa lei, condividendone così la condizione e la tristezza che paragona a «un ombrello che tondo parcheggia la mente»⁹⁵⁰.

La poetessa si confronta con l'intellettuale «delirante»⁹⁵¹ che viene definito attraverso una serie di contraddizioni, dalla «mente mentecatta»⁹⁵², ma anche «magnifico»⁹⁵³. L'ultimo verso della poesia è dedicato, infine, alla passione di Braibanti, che era anche un mirmecologo: Rosselli accenna alle formiche che qui vengono preferite alle rondini, in una contrapposizione eloquente tra gli imenotteri che vivono il suolo e il sottosuolo e i volatili che abitano il cielo⁹⁵⁴.

In *Serie Ospedaliera* sembrano accumularsi evocazioni derivanti dalle corsie di un ospedale, costituite da corridoi, letti, farmaci, notti insonni, infermieri, visioni e soprattutto muri, intesi come l'emblema dell'impotenza e dell'annichilimento del soggetto. Rosselli scrive: «Apri un muro: ne appare un altro, a tastarti/ il polso. Radendo il muro non puoi, non vuoi/ salvarti quelle poche ore dello spirito, forzare/ quelle sue cellule misteriose. E rimane il/ sentirsi pino accasciato tra le pinete nuove/ dritto fino a marcia pietà»⁹⁵⁵. Se c'è una forza che sostiene Rosselli, degente e ingabbiata dai muri – figurati della malattia e reali della casa di cura –, che si susseguono l'un l'altro, è la forza della poesia. La sua scrittura che si erge nonostante l'oppressione causata dalle mura ospedaliere e dal proprio corpo stanco, immaginato come un pino accasciato tra pinete

⁹⁴⁹ «Oh io/ vedendo il gioco del tuo destino/ ringrazio ad ampie/ mani il mio destino, ch'io dovendoti sempre e ancora/ incontrare non trovo nausea ai miei deliri imperfetti/ non trovo amore alla tua luce vera, non trovo orizzonte/ più perfetto delle tue mani». A. ROSSELLI, *A Braibanti, Serie Ospedaliera*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 248, vv. 7-12.

⁹⁵⁰ «Immaginando/ la tua causa persa, sentii nelle viscere perdersi le lacrime/ che per te non tondeggiavano. E allora pulita mi misi/ a scrivere, questi versi noiosi, tanto eri suicida. / E suicida rimasi: immaginaria volta alla tristezza come/ un ombrello che tondo parcheggia la mia mente». Ivi, p. 248, vv. 14-19.

⁹⁵¹ «Deliravi, e mi misi/ ad armeggiare per correggere, quel vizio, imperturbabile», ivi, p. 249, vv. 28-28.

⁹⁵² «E i tuoi/ libri così ben lavati nella loro paraffina, tremavano/ nella tua mente mentecatta», ivi, vv. 25-27.

⁹⁵³ Ivi, v. 39.

⁹⁵⁴ «Forse tu eri magnifico, incendiato, di un vero caso, magnifico/ nel tuo barattare rondini per formiche». Ivi, vv. 39-40.

⁹⁵⁵ A. ROSSELLI, *Un'esile vocina: basta aprire appena il battente*, ivi, p. 278, vv. 7-12.

svettanti: è l'unione tra il dolore e volontà creativa che fornisce un nuovo linguaggio che le permette di raccontare anche la malattia.

L'ospedale viene citato chiaramente anche nella poesia *Luce sulla tua testa cade incerta*, in cui la poetessa descrive un incontro che avviene ancora una volta a un capezzale. L'io lirico danza accanto a una figura che, stesa in un letto d'ospedale, non può ergersi ad accompagnare la danza e viene pianta da una figura materna⁹⁵⁶.

La «Serie» delle poesie non può essere dunque che «Ospedaliera»: continui sono i anche i riferimenti di Rosselli ai farmaci che influenzano le reazioni emotive, («e accomodandosi tutto lei piangeva, disperatina/ nella sua cella, biochimica la sua reazione») ⁹⁵⁷, diventano un'abitudine («senza paradiso fummo, castrati, nell'ignota/ fede di un domani che non vuol apparire vano ma spara/ boccioli sulla tua testa abituata ai sonniferi») ⁹⁵⁸, sono, inoltre, una soluzione poco efficace a placare il pianto («un pianto nella bocca che nemmeno/ con i calmanti riesce a svanire») ⁹⁵⁹.

In *Serie Ospedaliera* troviamo non solo riferimenti agli psicofarmaci, ma anche ad antidolorifici che riempiono le vene: «nitrito di cioccolato tu apri/ le mie vene all'odore del [sic]/ antidolorifico che urge e/ riempie, il mio sangue di bolle blu» ⁹⁶⁰. L'assunzione di calmanti ha un'influenza inevitabile sulla scrittura e il pensiero profondo. Rosselli ne parla nella poesia *Le ingenue case, è meglio che Dio rimanga*: «appesantita da calmanti scrivere, di/ cose sconosciute che è meglio, venerare/ nascostamente per penetrare» ⁹⁶¹. Così lo sguardo dell'autrice sceglie di rivolgersi ancora più all'interno, per entrare più profondamente nella materia delle «cose» e venerarle, conoscerle, più che scriverne.

La malattia entra, dunque, nella poesia con il suo fardello farmacologico e di stranianti conseguenze, come i sensi che vengono resi ottusi dai calmanti e la difficoltà di espressione. La patologia è talvolta avvertita in modo tanto invasivo da sostituirsi alla poetessa che le riconosce addirittura l'autorialità. Scrive Rosselli: «e il male scomponendosi in parti uguali eguali/ scrisse questi versi ottogenari» ⁹⁶². La poesia di Rosselli, per dichiarazione aperta della stessa poetessa, è dunque costituita anche dalla

⁹⁵⁶ «Ma tu non danzi anzi ti riposi steso/ sul lettino d'ospedale dove c'incontrammo/ fu un baciamento cortese», in A. ROSSELLI, *Luce sulla tua testa cade incerta, ma*, ivi, p. 280, vv. 21-23.

⁹⁵⁷ A. ROSSELLI, *E accomodandosi tutto lei piangeva, disperatina*, ivi, p. 258, vv. 1-2.

⁹⁵⁸ A. ROSSELLI, *Carta da bollo per gli incendiati un papavero*, ivi, p. 239, vv. 4-6.

⁹⁵⁹ A. ROSSELLI, *Un pianto nella bocca che nemmeno*, ivi, p. 264, vv. 1-2.

⁹⁶⁰ A. ROSSELLI, *Speranza che non nasci delusa*, ivi, p. 269, vv. 9-13.

⁹⁶¹ A. ROSSELLI, *Le ingenue case, e meglio che Dio rimanga*, ivi, p. 283, vv. 6-8.

⁹⁶² Ivi, p. 283, vv. 12-13.

voce della malattia che diventa compartecipe della creazione letteraria ed entra a pieno titolo tra gli elementi della sua ricerca poetica.

La lingua risente del suo vissuto, reso ancora più particolare, non solo dalla patologia, ma anche dalle molte «migrazioni», come le definisce Rosselli, che originano una «dissociazione linguistica» che la poetessa tenta di riorganizzare creativamente. Compito dello scrittore, secondo Rosselli, è anche tentare di dare vita alla propria specifica espressione operando sulla lingua⁹⁶³, e il mezzo attraverso il quale ella lo fa è la musica: il ritmo plasma le parole, ma agisce soprattutto come forza di coesione, là dove il senso stretto del discorso si perde:

certo è che la morte di mio padre (ed il modo in cui avvenne) e tutte le conseguenti migrazioni in cui sono stata costretta hanno prodotto una sorte di dissociazione linguistica ed una condizione di permanente inconsistenza. La lingua riflette tale condizione. La mia preoccupazione è infatti quella di operare una ricostituzione, soprattutto ponendo il linguaggio della poesia al ritmo delle leggi della composizione.⁹⁶⁴

Daniela Attanasio, che conosceva bene la poetessa, ne fornisce un breve ed eloquente ritratto che colloca l'origine della poesia di Rosselli proprio nel desiderio di costruire un potenziale ordine nella materia drammatica di tanta parte del suo vissuto al fine di esprimere, attraverso una lingua poetica straordinaria e originale, un'ispirazione nata in un territorio insondabile e aperto a «ogni contaminazione psichica»:

una creatura che aveva ricevuto la condanna della sofferenza mentale e il dono grandissimo della poesia. [...] L'esistenza di Amelia è stata una lotta solitaria e dura fra il desiderio di ordine morale, non corrispondente però all'ordine istituito nel mondo, e il disordine mentale che antiche e recenti ferite avevano prodotto in lei. Questi strappi di tensione etica ed emozionale rispondevano al suo incalcolabile bisogno di amore che nella vita, come nella poesia, è stato l'ispirazione più intensa e dolorosa, un desiderio disperatamente cercato e poi avversato nella forza distruttrice della sua psicologia. [...] È dalla conflagrazione di queste diverse spinte che è nata la sua straordinaria lingua poetica, un'invenzione di suoni, ritmo e immagini fioriti in quel territorio che fra conscio e inconscio rimaneva aperto ad ogni contaminazione psichica.⁹⁶⁵

⁹⁶³ In merito alla propria esperienza di scrittura Amelia Rosselli riferisce a Marina Camboni: «l'autore manipola la lingua se vale qualcosa [...] E se c'è un linguaggio che non predetermina la composizione e la creazione è la musica; non farei un'eccezione per il linguaggio letterario». Cfr. M. CAMBONI, *È molto difficile essere semplici*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 44

⁹⁶⁴ Amelia Rosselli a Cetti Addamo. Cfr. C. ADDAMO, *La persecuzione del nome Rosselli*, ivi, p. 101.

⁹⁶⁵ D. ATTANASIO, «Ad Apertura», in *Galleria*, XXXXVIII, (1997), n.1-2, pp. 6-7.

6. Lettere dalla clinica. Il lungo ricovero di Amelia Rosselli nel Sanatorium Bellevue ricostruito attraverso le lettere inedite al fratello John ritrovate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia

6.1 Il Fondo Amelia Rosselli del 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 letterari di Amelia Rosselli, donati in parte direttamente dall'autrice e in parte dal fratello John Rosselli, dopo la sua scomparsa.

Oltre alle carte preparatorie delle opere d'invenzione, avantesti, copie di articoli e saggi, fotografie e opere grafiche, è ivi conservata la corrispondenza intrattenuta dalla poetessa con il mondo editoriale, i componenti dell'ambiente culturale coevo, ma soprattutto la corrispondenza con gli amici e i familiari, quest'ultima costituita soprattutto dalle lettere inviate negli anni al fratello John Rosselli. 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 di Amelia, avvenuta nel febbraio 1996, John Rosselli donò in toto le carte rinvenute nella casa della poetessa⁹⁶⁶, la mansarda di via del Corallo a Roma che fu l'ultima dimora di Rosselli.

L'epistolario familiare fu ulteriormente integrato in seguito grazie ad altre piccole donazioni pervenute al Fondo nel 2000 e nel 2004, rendendo così il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia il più ampio archivio di documenti rosselliani con carte che coprono un lasso di tempo che va dal 1937 al 1996.

Un patrimonio estremamente affascinante, composto, oltre che dall'epistolario, da una grande varietà di documenti che la filologa Maria 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 voluminoso

⁹⁶⁶ Cfr. M. CORTI, *Ombre dal Fondo*, cit., p. 97.

faldone; oppure gli studi su *Carte segrete* di Scipione [...] le due grosse cartelle con gli esiti di 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 pertinacia e anche genialità ha portato numerosissimi ritocchi a matita che testimoniano i processi interni al suo lavoro poetico.⁹⁶⁷

I materiali del Fondo Rosselli risultano essenziali per ricostruire molteplici aspetti dell'opera e della biografia di Rosselli, infatti, il materiale conservato presso l'archivio pavese è stato fondamentale per la redazione di due volumi importanti: il Meridiano Mondadori curato da Stefano Giovannuzzi⁹⁶⁸ contenente l'opera poetica completa di Rosselli e la raccolta *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*⁹⁶⁹. Curato da Francesca Caputo, *Una scrittura plurale* ha il pregio di raccogliere diversi scritti rosselliani, di cui alcuni inediti conservati al Centro Manoscritti di Pavia, e altri materiali di ormai difficile reperimento redatti da Amelia Rosselli su temi vari: dai saggi musicali a quelli sulla poesia e la metrica, fino a recensioni di poeti italiani e stranieri, narrativa e teatro, interventi militanti su questioni culturali e sociali, oltre a una sezione di testi in cui l'autrice scrive di sé, ovvero interviste, curriculum, note biografiche e la dolorosa prosa *Storia di una malattia*, introvabile altrove.

Tra i materiali più interessanti vi sono sicuramente gli epistolari rosselliani attraverso i quali si può desumere il variegato ambiente culturale e familiare vissuto dalla poetessa. Gli interlocutori delle lettere familiari di Amelia Rosselli sono molti: la madre Marion Cave, i fratelli John e Andrea, i cugini Silvia, Paola, Aldo e Alberto Rosselli (figli di Nello Rosselli e Maria Todesco), Francesco Forti, marito della cugina Silvia e suo figlio Marco, lo zio per parte materna Roger Lewis, Nicky, moglie di John, i loro figli Mark e David. Altri corrispondenti di rilievo sono Alberto Carocci, fondatore con Moravia della storica rivista letteraria *Nuovi Argomenti* e legale della famiglia Rosselli nel processo sulla morte di Carlo e Nello, poi incaricato di occuparsi anche delle rendite e delle spese di Amelia, a cui subentreranno poi altri avvocati di fiducia Anton Luigi Paoletti e Domenico Servello, specialmente nei momenti in cui la poetessa necessitò di supporto a causa dei frequenti ricoveri. Nella corrispondenza troviamo anche lettere degli amici di

⁹⁶⁷ Ivi, pp. 98-99.

⁹⁶⁸ A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, I Meridiani, Mondadori, Milano 2012.

⁹⁶⁹ A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004.

famiglia Max Ascoli, Ada ed Ernesto Rossi, Camille Bassanesi, Bobi Bazlen⁹⁷⁰. Sono altresì conservate le lettere di molti medici, psichiatri, analisti e assistenti sociali⁹⁷¹ che ebbero in cura la poetessa. Molto tra questo materiale non è consultabile per ovvi motivi di privacy, trattandosi di contenuti sensibili, ma è importante registrare che in futuro sarebbero documenti certamente utili a ricostruire anche una parte della storia degli approcci terapeutici nel campo delle malattie mentali negli anni di riferimento, in quanto Rosselli visse attraversando un periodo di totale cambiamento nell'ambito delle scienze psichiatriche che procede dagli anni Cinquanta, in cui subì le prime cure e ricoveri in clinica, fino al 1996, quando la legge Basaglia aveva cambiato radicalmente, e ormai da un ventennio, anche l'approccio alla malattia mentale.

È presente, inoltre, presso il Fondo pavese, anche una cartella contenente la corrispondenza editoriale della poetessa, in cui si possono consultare i carteggi con il critico Alfonso Berardinelli e lo scrittore Plinio Perilli⁹⁷², mentre, catalogate nella corrispondenza familiare, sono conservate anche missive di persone avulse al contesto culturale italiano e che, semplicemente, furono vicini alla poetessa, in momenti anche difficili, in qualità semplici amici⁹⁷³.

6.2 Le lettere di Amelia Rosselli al fratello John Rosselli: un osservatorio privilegiato e inedito

⁹⁷⁰ Per una idea più esaustiva di tutti i corrispondenti del corpus epistolare si consulti il catalogo del Fondo Rosselli disponibile al link https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47389 verificato in data 06/07/2023.

⁹⁷¹ Tra i quali ricordiamo, oltre a Ernst Bernhard, il dottor Fierz della clinica Bellevue, gli psicanalisti Enzo Lezzi, Mario Moreno, Mario Trevi, l'assistente sociale Anna Maria De Agazio, i medici dell'ospedale psichiatrico inglese Netherne Hospital, la psicologa Mirella Vallini.

⁹⁷² Parte della corrispondenza di Amelia Rosselli è pubblicata in volume, in particolare segnaliamo gli epistolari A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini (1962-1969)*, cit.; EAD., *Due parole per chiederti notizie. Lettere (inedite) a David Tudor*, a cura di R. Gigliucci, introduzione di E. Tandello, San Marco dei Giustiniani, Genova 2015.

⁹⁷³ È il caso di Antonio Albanese, amico di Rocco Scotellaro, che continuò a frequentare la poetessa anche dopo la morte del comune amico. Cfr. in particolare la cartella della corrispondenza familiare di Rosselli con collocazione ROS-08-0016 in cui sono conservate anche alcune lettere di Antonio Albanese. Ad Albanese Amelia farà riferimento dopo la morte di Rocco Scotellaro per i suoi viaggi in Basilicata e sarà sua ospite per dieci giorni a Tricarico nell'inverno del 1956, come deduciamo nella corrispondenza. Il nome di Antonio Albanese è citato da Rosselli anche nell'opera *Diario in tre lingue*. Cfr. A. ROSSELLI, *Diario in tre lingue* in EAD, *Primi Scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano 1980, p. 107: «Caro Albanese ecc. / la mia vita è una lieta infermità. L'autunno si è/ abbattuto su di noi come una condanna».

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 la maggior parte dell'esistenza di Rosselli, dagli anni giovanili fino all'ultimo periodo della sua vita, significa avere accesso non solo a contenuti afferenti alla sfera privata della poetessa, ma anche a informazioni relative alla sua produzione letteraria e la sua evoluzione poetica. Si auspica in futuro si possa lavorare a una pubblicazione completa dell'epistolario familiare di Rosselli, e soprattutto delle lettere a John, al fine di poter aggiungere allo studio della poetessa interessanti elementi utili all'analisi dell'opera letteraria, nonché in ambito lessicale, linguistico e biografico. Nelle lettere al fratello, infatti, la poetessa si racconta, condivide le sue letture, si confronta, invia versi inediti, chiede le siano inviati libri e riviste. Tali epistole sono portatrici di una serie di informazioni inerenti anche alla genesi e all'evoluzione della produzione letteraria rosselliana, forniscono informazioni rilevanti sulla datazione e la redazione delle opere, chiariscono aspetti dei rapporti con gli editori, riflessioni ed elementi relativi al panorama culturale del periodo.

Le lettere a John, grazie alla continuità temporale e ai contenuti dettagliati, risultano un osservatorio privilegiato per conoscere la vita e l'opera di Amelia Rosselli e ciò fu immaginato con lungimiranza dal destinatario che ha raccolto per decenni, e infine donato, la corrispondenza familiare proprio per documentare l'intera vicenda biografica della sorella. Le cartelle della corrispondenza con John Rosselli contengono prevalentemente le lettere di Amelia Rosselli, ma vi si conservano anche comunicazioni di terzi e talvolta alcune copie delle lettere di John inviate ad altri destinatari; frequenti sono le missive di medici, avvocati e di altre persone che entrano, a vario titolo, in contatto con John per questioni riguardanti Amelia.

Le lettere inviate dalla poetessa al fratello maggiore sono stilate 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 famiglia⁹⁷⁴.

La corrispondenza lascia emergere un quadro in cui il fratello risulta sempre molto attento alle esigenze della sorella, benché vivessero in due nazioni differenti. È John a occuparsi della comunicazione con i medici durante i ricoveri, a supportare, anche economicamente, la sorella nelle cure necessarie: è infatti John a provvedere nel 1954 al ricovero di Amelia Rosselli nel celebre Sanatorio svizzero Bellevue diretto da Binswanger dopo un primo ricovero in una clinica romana per malattie nervose che non aveva dato gli esiti sperati, e sarà ancora John a organizzare il complesso trasferimento del 1957 da una clinica italiana a un rinomato ospedale pubblico in Inghilterra, il Netherne Hospital, specializzato nel trattamento della schizofrenia.

Evinciamo dalla corrispondenza che John e Amelia si confrontano spesso anche sulle letture: la poetessa, soprattutto durante il ricovero nella clinica svizzera, chiederà a John di spedirgli riviste e diversi libri: classici della letteratura italiana o inglese, ma anche testi contemporanei che andranno a costituire di fatto una parte importante della formazione letteraria di Rosselli⁹⁷⁵ che avrà un peso su tutta la successiva opera letteraria.

Dalle ricerche effettuate sui volumi appartenuti alla poetessa, attualmente conservati presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo bibliotecario dell'Università della Tuscia a Viterbo, è emersa la presenza di diversi libri citati nella corrispondenza con il fratello; alcuni sono stati, con tutta probabilità, spediti da John alla sorella su sua richiesta, soprattutto durante il ricovero presso il Sanatorium Bellevue, e poi rimasti in suo possesso per tutta la vita⁹⁷⁶, tra questi ve ne sono anche alcuni appartenenti alla biblioteca di John: lo deduciamo dalla sua firma autografa apposta sul foglio di guardia dei volumi⁹⁷⁷.

⁹⁷⁴ Come abbiamo già avuto modo di scrivere 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.

⁹⁷⁵ Tra i titoli che evinciamo dalle lettere a John vi sono *Il Paradiso Perduto* di Milton, Boccaccio, Dante, la Bibbia, *Rhoda Fleming* di George Meredith, *Persuasione* ed *Emma* di Jane Austen, gli scritti di Anna Grigor'evna, moglie di Dostoevskij, *Prima che il gallo canti* di Cesare Pavese, Keats, Petrarca, i *Canti* di Leopardi. Chiede di poter ricevere in clinica le poesie di Rocco Scotellaro, *La montagna incantata* di Thomas Mann, le poesie di Eliot, gli scritti di Leibniz e delle poesie cinesi tradotte. Molti di questi titoli sono tuttora presenti tra i volumi appartenuti ad Amelia Rosselli.

⁹⁷⁶ 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».

⁹⁷⁷ 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

L'incrocio tra le informazioni contenute nella corrispondenza rosselliana con il fratello e la ricerca presso il fondo viterbese è utile, dunque, a ricostruire le letture di Rosselli, in diversi periodi della sua vita e della sua produzione letteraria.

Nel nostro caso si è scelto di porre l'attenzione specialmente sulle numerose letture portate avanti dalla poetessa durante il suo lungo periodo di ricovero presso la celebre clinica svizzera. Si sono analizzati i volumi conservati presso il fondo viterbese che, dalle lettere al fratello sappiamo che furono sicuramente letti da Rosselli durante il periodo di ricovero. In questo modo è stato possibile ricostruire non solo le sue letture e i suoi interessi in un periodo particolarmente complesso della sua vita, ma è stato possibile riscontrare anche alcune postille, sottolineature e appunti manoscritti che verranno via via evidenziati in questa parte della tesi e che descrivono anche il particolare approccio allo studio di Amelia Rosselli, compiuto attraverso letture attente, meticolose, variegata, che rivelano una *curiositas* davvero vivacissima e un'attenzione alla conoscenza che non abbandona mai la poetessa neanche nei momenti più drammatici della sua vita.

6.3 Il ricovero di Amelia Rosselli presso il Sanatorium Bellevue ricostruito attraverso le lettere al fratello John

Il lungo ricovero di Amelia Rosselli presso il sanatorio svizzero Bellevue, protrattosi dall'estate del 1954 al novembre 1955, rappresenta un periodo sicuramente drammatico, ma anche di attività intellettuale per la poetessa che anche tra le mura della clinica non rinuncerà alla passione per la letteratura e alla ricerca; sarà probabilmente aggrappandosi ad esse che Rosselli continuerà a vivere, creare e programmare la sua esistenza dentro e fuori dal luogo di cura; le lettere inviate al fratello John dal sanatorio forniscono molte informazioni in merito, tra le quali la conferma dell'attività letteraria della poetessa impegnata a sperimentare diversi generi e linguaggi nella scrittura.

Se sappiamo con certezza che la prosa *Sanatorio 1954* venne redatta nella clinica svizzera, dalla corrispondenza apprendiamo che contemporaneamente ad essa viene approntata anche l'opera *Diario in tre lingue* e la scrittura di alcuni componimenti in versi. Nelle lettere a John troviamo, infatti, notizia di alcune poesie scritte da Rosselli in

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.

lingua inglese e francese, di cui due ci sono pervenute⁹⁷⁸ mentre altre sono annunciate, ma non sono state conservate⁹⁷⁹. John sarà, dunque, uno dei primi lettori di alcune tra le più antiche produzioni della sorella.

Dalle lettere di Amelia a John emergono anche informazioni inerenti alla quotidianità della clinica Bellevue: la poetessa racconta al fratello come trascorre le proprie giornate, lascia trasparire la straordinaria tenacia nel continuare a coltivare i propri interessi e le proprie ricerche, sia in campo letterario che musicale⁹⁸⁰ benché si trovasse in una condizione di isolamento, in cui la stanchezza per le terapie e la solitudine fossero evidenti.

La normativa vigente non consente la divulgazione di contenuti sensibili, di cui l'epistolario familiare è ovviamente ricco, pertanto la trascrizione delle lettere qui proposte non è completa, ma completa è stata la lettura del materiale concesso in consultazione: il Fondo 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.

Al fine di ricostruire con cura tutto il periodo che la poetessa trascorse presso il Sanatorio Bellevue, si è ritenuto necessario partire dai documenti presenti in archivio 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 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 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

⁹⁷⁸ 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.

⁹⁷⁹ Cfr. la lettera di Amelia a John Rosselli datata 14 novembre 1955. Nel post-scriptum la poetessa scrive di aver allegato «a bad poem write today». La poesia non ci è pervenuta, ma l'annuncio è la conferma di una produzione poetica continuativa portata avanti anche durante i ricoveri.

⁹⁸⁰ Cfr. supra, p. 113, n. 157.

espressione⁹⁸¹. Dalle lettere a John sappiamo che Amelia Rosselli, oltre a leggere e a scrivere, aveva la possibilità di suonare due strumenti, il violino e il pianoforte, fare delle passeggiate in compagnia di altre ragazze ricoverate, lavorare a maglia, fare giardinaggio e, nell'ultima parte della sua degenza, compirà anche alcuni brevi viaggi organizzati appositamente per i pazienti della clinica.

Un elemento estremamente interessante è che Rosselli scrive le sue lettere sia a mano, utilizzando delle penne biro, che a macchina. Questo significa che la poetessa ha accesso a delle penne, strumenti comunemente vietati nelle altre 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 costantemente nell'atelier della clinica. Sono tutte attività che nei manicomi italiani, ad esempio, non sarebbero mai state minimamente immaginabili negli stessi anni e tali resteranno fino alla legge Basaglia.

Dalle lettere di Amelia Rosselli emerge anche l'impazienza della giovane poetessa, che spera di poter lasciare presto il Sanatorio, poiché stanca e annoiata, e contemporaneamente riscontriamo la sua volontà costante di mantenere i contatti con il mondo esterno, con l'ambiente culturale, con gli amici, di programmare la sua vita e le sue attività una volta fuori dalla clinica.

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, probabilmente ad oggi poco indagato, anche perché tratta 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 particolari dei testi, si è scelto di riportare gli stralci delle lettere in lingua inglese e rispettando la spaziatura utilizzata dalla poetessa.

⁹⁸¹ 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 2021.

6.4 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 Marion Cave e impegnata a sperimentare una vita faticosa, che si svolge tra l'alloggio provvisorio 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 composizione musicale, 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. Probabilmente è a questo componimento che ella si riferisce nella chiusura della lettera che annuncia la novità di star scrivendo dei testi in italiano⁹⁸². È curioso notare come l'intestazione riporti l'indirizzo di «via del corallo», luogo in cui 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 nella poetessa: ella lamenta con i termini «vagueness» e «vague» 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»⁹⁸³, come se si trattasse ormai di una triste consuetudine. La lettera si chiude sull'importante annuncio di produzioni letterarie in inglese e in italiano.

⁹⁸² Cfr. lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 gennaio 1954, qui riportata a p. 290: «wrote same more in Italiano».

⁹⁸³ Cfr. *ibidem*: «usual nervous exhaustion».

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

14 gennaio 1954⁹⁸⁴
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*⁹⁸⁵ 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 Italy⁹⁸⁶ - wore him out. [...] My feeling is that he showed have been guided better, (meglio?)⁹⁸⁷ 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

⁹⁸⁴ 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.

⁹⁸⁵ In italiano nel testo.

⁹⁸⁶ 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*, cit., 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.

⁹⁸⁷ In italiano nel testo.

Gli anni Cinquanta sono costellati da moltissime letture per Amelia Rosselli. Dalla lettera a John del 7 aprile 1954 sappiamo che ha letto *La vita* di Benvenuto Cellini e *I demoni* di Dostoevskij definendo entrambi i libri «delightful»⁹⁸⁸. Tra i libri appartenuti alla poetessa conservati presso il Fondo dell'Università della Tuscia di Viterbo, sono presenti entrambi i libri citati. *La vita* di Cellini è nell'edizione pubblicata da Einaudi nel 1954, curata da Marcella Gorra⁹⁸⁹. Sul frontespizio del volume, a matita, sono riportati il nome e l'anno di acquisizione «M. Rosselli '54»⁹⁹⁰. 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 a matita risulta soprattutto quello di sciogliere i termini più difficili o obsoleti⁹⁹¹, ma anche le espressioni figurate complesse come: «mi misi la via fra le gambe»⁹⁹².

Il volume si presenta di particolare importanza perché nell'ultima pagina bianca si possono leggere alcuni appunti manoscritti dalla poetessa a matita, 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*⁹⁹³ di Dostoevskij appartenuto alla poetessa invece non è postillato. 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 di poter ricevere alcuni «classici italiani» non meglio specificati.

⁹⁸⁸ 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.

⁹⁸⁹ B. CELLINI, *La vita*, a cura di Marcella Gorra, Einaudi, Torino 1954. Collocazione FAR 108.

⁹⁹⁰ In questi anni Amelia Rosselli si firmava «Marion», con il nome della madre.

⁹⁹¹ 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).

⁹⁹² Ivi, p. 308.

⁹⁹³ F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, trad. di A. Polledro, Einaudi, Torino 1942. Collocazione FAR 300.

Sono presenti, presso il Fondo Rosselli dell'Università della Tuscia, anche diversi 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*⁹⁹⁴, è presente in un'edizione del 1901, *Gulliver's travels. A tale of a tub. The battle of the books*⁹⁹⁵ in un'edizione americana del 1931 con introduzione di Van Doren, già biografa di Swift, e ancora è presente la raccolta *Gulliver's travels and selected writings in prose & verse*⁹⁹⁶. 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.

6.5 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 che troviamo nella quasi totalità delle opere analizzate nel nostro lavoro⁹⁹⁷:

I stay great deal at home, without hardly ever answering the telephone so as not be interrupted in sequence of thoughts, or in pisolino⁹⁹⁸, etc. [...] can do only one thing at a time, and interruption split me up in various pieces.⁹⁹⁹

I disturbi nervosi si fanno sempre più evidenti, acuendo ulteriormente l'isolamento della poetessa che accetterà di ricoverarsi presso la clinica privata romana Villa Maria Pia¹⁰⁰⁰. Dopo un primo periodo di terapie in cui sarà sottoposta alla cura del sonno e

⁹⁹⁴ J. SWIFT, *The battle of the books and other short pieces*, Cassell and company, London 1901, collocazione FAR 2666.

⁹⁹⁵ 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.

⁹⁹⁶ J. SWIFT, *Gulliver's travels and selected writings in prose & verse*, edited by J. Hayward, Random House, New York 1946. Collocazione FAR 2516.

⁹⁹⁷ Cfr. *supra* pp. 121, 153.

⁹⁹⁸ In italiano nel testo.

⁹⁹⁹ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John dell'8 luglio 1954, collocazione ROS-08-0011.

¹⁰⁰⁰ Cfr. S. DE MARCH, S. GIOVANNUZZI, *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. LXXI.

all'insulinoterapia, sarà trasferita, su raccomandazione di Ernst Bernhard, presso il Sanatorio Bellevue di Kreuzlingen diretta da Ludwig Binswanger fino alla fine del novembre 1955¹⁰⁰¹.

Non abbiamo comunicazioni dirette di Amelia in questa prima fase del suo ricovero, ma solo alcune notizie sul suo stato di salute fornite al fratello dai medici della struttura, a cui non è stato possibile accedere per i detti motivi di privacy. Il silenzio epistolare di Amelia 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 integralmente¹⁰⁰².

6.6 La prima comunicazione di Amelia Rosselli dal Sanatorio Bellevue

25 October [1954]¹⁰⁰³

Dear John,

Please forgive me not having written you. Dr. Fierz tells me you might come on leave for a visit (se non incomoda!)¹⁰⁰⁴. 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

La cartolina postale su cui scrive Rosselli è illustrata con la foto in bianco e nero del sanatorio immerso nel verde; la didascalia recita: «Sanatorium Bellevue – Parkhaus». Rosselli scrive al fratello in lingua 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 andare a visitarla 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.

¹⁰⁰¹ 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.

¹⁰⁰² 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.

¹⁰⁰³ L'anno non è riportato, è stato dedotto dalla cartella in cui la cartolina è archiviata.

¹⁰⁰⁴ In italiano nel testo.

6.7 Lettera del 12 novembre 1954

La lettera successiva, datata 12 novembre 1954, conferma l'attenzione riservata alla sorella da John durante il periodo estivo, che ha evidentemente inviato diverse lettere in sanatorio alle quali la poetessa non ha risposto. La lettera del 12 novembre presenta una grafia abbastanza chiara e leggibile, a differenza della precedente missiva. La poetessa si mostra molto affettuosa e nei confronti dei fratelli.

12 novembre 1954¹⁰⁰⁵

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.

[...]

6.8 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 la poetessa chiede al fratello di poter lasciare il luogo di cura per poter tornare a Roma o almeno temporaneamente, per far visita ai familiari in Inghilterra. Le due lettere del gennaio 1955 sono connotate da una certa impazienza. Amelia sente di stare meglio: scrive al fratello di essere stata trasferita in un'altra camera, più confortevole e ora ha 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

¹⁰⁰⁵ 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.

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.

[21-1-55]¹⁰⁰⁶

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 1955¹⁰⁰⁷
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?

¹⁰⁰⁶ Lettera di Amelia Rosselli del 21 gennaio 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu. La grafia 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 verificato in data 19/10/2023.

¹⁰⁰⁷ 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.

This is not a complaint, assure you. Health is much better. Je suis simplement un peu "stufa"¹⁰⁰⁸.

Alle lettere di Amelia segue una missiva autografa del dottor Fierz a John Rosselli datata primo febbraio 1955¹⁰⁰⁹. Il medico, in lingua francese, informa John dei miglioramenti di Amelia e delle attività che svolge in Sanatorio, soprattutto che ella lavora abitualmente nell'atelier della clinica.

6.9 «Sometimes we laugh»: lettera dell'8 febbraio 1955

La lettera di Amelia Rosselli a John dell'8 febbraio 1955 è un documento che testimonia la vita interna alla clinica: leggiamo che la poetessa compie delle passeggiate talvolta in compagnia di altre ragazze ricoverate che arrivano dal Belgio e dalla Spagna, il che esprime eloquentemente il carattere internazionale della celebre clinica svizzera. Il tono della lettera è mesto: oltre all'impazienza della poetessa, che desidera uscire dal sanatorio, emerge anche il suo umore malinconico, il sentirsi una «non presenza» e l'avvertire la propria incapacità di adattarsi alla vita quotidiana. È interessante notare, inoltre, come la poetessa chieda di poter ricevere un articolo su Lawrence scritto probabilmente dal fratello, che in quegli anni lavorava come giornalista al *Manchester Guardian*.

8th February 1955¹⁰¹⁰

[...] 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.

¹⁰⁰⁸ Eloquente 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 indifferente nelle lettere la datazione in lingua inglese, come nella lettera del 27 gennaio 1955, oppure in italiano, come nella lettera del 12 novembre 1954.

¹⁰⁰⁹ 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.

¹⁰¹⁰ 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.

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?
[...]

6.10 «Take up music and writing»: la scelta di dedicarsi alla musica e alla scrittura

La poetessa torna a comunicare con il fratello il 12 aprile 1955, più di due mesi dopo 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 Costanza¹⁰¹¹, l'episodio era stato riferito da Binswanger a John e ne rimane traccia anche nella prosa *Sanatorio 1954*¹⁰¹².

La prossima lettera acquisisce un grande significato se consideriamo che contiene la presa di coscienza e 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. In questa stessa lettera Rosselli 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 Milton¹⁰¹³, Boccaccio, Dante¹⁰¹⁴, alcuni poeti francesi e la Bibbia¹⁰¹⁵. Scrive anche di trascorrere il pomeriggio

¹⁰¹¹ Cfr. *supra*, p. 112 n. 150.

¹⁰¹² 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*, in «California Italian Studies», VIII/1, 2018, pp. 1-23, p. 10.

¹⁰¹³ Si tratta probabilmente della sezione dell'opera contenuta nel volume J. MILTON, *Complete poetry and selected prose of John Milton Random House*, New York, presente nella biblioteca della poetessa conservata presso il Polo Bibliotecario umanistico sociale dell'Università della Tuscia alla collocazione FAR 2762.

¹⁰¹⁴ Si tratta probabilmente dei volumi: D. ALIGHIERI, *Convivio*, Rizzoli, Milano 1952, conservato con collazione FAR 776 e D. ALIGHIERI, *La vita nuova*, Rizzoli 1952 conservato alla collocazione FAR 129.

¹⁰¹⁵ 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

passeggiando con altri pazienti o di chiacchierare con loro («else I chat downstairs with room neighbours', at hall seats»).

12 aprile '55¹⁰¹⁶

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. [...]

6.11 «I am in terribly sorry for nonna's death»: lettera dell'8 aprile 1955

Il 26 dicembre 1954, mentre la poetessa è ricoverata nella clinica svizzera, muore nella sua casa di Firenze la nonna Amelia Pincherle, a cui è molto legata. La nonna è stata una figura straordinariamente importante nella vita di Amelia Rosselli, che ha trascorso lunghi periodi in sua compagnia soprattutto durante la malattia della madre. La nonna l'ha sempre sostenuta e assecondata nella sua crescita fino al suo trasferimento definitivo in Italia. Anche di questa nuova, dolorosa perdita troveremo traccia nella prosa *Sanatorio 1954*¹⁰¹⁷, in cui la nonna è inclusa nel novero delle ombre che dominano le pagine della prosa scritta in clinica. Prima della lettera a John dell'8 aprile 1955 non si trova nelle

era stato consigliato da Binswanger di sostituire con la Bibbia, *I Ching* da cui era ossessionata. Cfr. *supra*, p. 112, n. 151.

¹⁰¹⁶ 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.

¹⁰¹⁷ Cfr. *supra*, pp 142-200.

lettere alcun riferimento alla morte della nonna, la poetessa forse è stata informata solo successivamente, oppure ricorda solo ora la notizia, infatti lamenta, anche nella seguente missiva, la perdita di memoria e l'incapacità di riconoscere immediatamente le persone: sono probabilmente effetti attribuibili alle terapie elettroconvulsivanti e ai 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 ad esempio anche in una lettera che scriverà a Pasolini¹⁰¹⁸, e ciò avrà un impatto importante anche nella scrittura. 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 Rosselli ricostruisce la vicenda della morte dell'amico Scotellaro con le relative conseguenze.

Tra le letture citate da Rosselli in questa missiva troviamo *Sense and sensibility* di Jane Austen. Il volume indicato non è presente tra quelli conservati nel Fondo Amelia Rosselli viterbese, ma si registra la presenza di altri romanzi di Jane Austen afferenti allo stesso periodo, ovvero *Persuasion* ed *Emma*¹⁰¹⁹. Possiamo affermare con una certa sicurezza che anche questi volumi fossero tra quelli che la poetessa aveva con sé in sanatorio, grazie alle annotazioni manoscritte riportate. Sulla pagina di guardia di *Persuasion*, infatti, è riportato manoscritto a matita: «M. Rosselli '55 from John mid-april '55».

Il secondo volume, *Emma*, oltre a riportare nella controguardia anteriore l'ex libris manoscritto a matita: «Amelia Rosselli '55», riporta alcune annotazioni linguistiche: alcune parole sono sottolineate e ne viene 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».

¹⁰¹⁸ 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.

¹⁰¹⁹ 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.

8 aprile [1955]¹⁰²⁰

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"¹⁰²¹ 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 he 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.

[...]

6.12 Lettera del 24 aprile 1955

La lettera successiva, data 24 aprile 1955, si presenta meno lineare delle precedenti: si tratta per la prima volta 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 pare essere quello di poter lasciare la clinica e poter viaggiare o tornare nei luoghi amati.

¹⁰²⁰ 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.

¹⁰²¹ 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.

April 1955, 24th ¹⁰²²
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.

[...]

6.13 «I am obsessed by just one memory»: il ricordo del suicidio di Cesare Pavese

Nella lettera successiva, datata 4 giugno 1955, Amelia comunica che le sue condizioni sono in miglioramento. In questo periodo sta leggendo il romanzo ottocentesco *Rhoda Fleming*¹⁰²³. Il tono della lettera 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 nella missiva 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 come scrittore ed è impressionata dalla volontà di morte di una figura così interessante, affermata. Dalla lettera a John del 18 giugno 1955¹⁰²⁴, sappiamo che aveva chiesto di poter ricevere da «Musacchio»¹⁰²⁵ «i

¹⁰²² 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 chiede di poter ricevere tre o quattro numeri di riviste in lettura.

¹⁰²³ Libro di George Meredith pubblicato nel 1897. Il volume non è conservato presso il Fondo Rosselli.

¹⁰²⁴ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John datata 4 giugno 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu su foglio bianco.

¹⁰²⁵ «Musacchio», la persona nominata più volte in queste lettere con il solo cognome, l'amico che premuroso invia costantemente libri ad Amelia Rosselli durante il suo ricovero in Sanatorio, 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 per gli aspetti di sostegno allo sviluppo sociale e formativo del Meridione. Divenne esponente di spicco della cultura meridionalistica e fu particolarmente impegnato tra il 1967 ed il 1974, con il gruppo de *Il Politecnico* da lui fondato a Venezia, svolgendo attività di ricerca socioeconomica e di programmazione urbanistico-territoriale nelle regioni meridionali. Realizzò studi, progetti, programmi d'intervento nel campo della formazione e in Basilicata, redasse anche il piano regolatore di Tricarico. Operando sui territori meridionali,

racconti di Pavese»¹⁰²⁶, ma quasi certamente Rosselli aveva con sé in sanatorio altri libri dell'autore piemontese, come *Il mestiere di vivere*¹⁰²⁷ e *Lavorare stanca*¹⁰²⁸. Del primo Rosselli possiede il volume nella prima edizione del 1952, che è conservato presso il Fondo Rosselli viterbese¹⁰²⁹. Sulla pagina di guardia è riportato l'ex libris «Marion Rosselli '54», manoscritto tipo 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 delle 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 andiamo a presentare qui di seguito, 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»¹⁰³⁰.

Le letture che la poetessa cita qui sono *Persuasione*¹⁰³¹ 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.

Musacchio conosceva sicuramente Rocco Scotellaro, attraverso il quale potrebbe essere entrato in contatto con Amelia Rosselli. Musacchio ha inoltre diretto ricerche presso l'istituto universitario di Architettura di Venezia e presso la Facoltà di scienze politiche dell'Università di Padova ed è stato professore incaricato di Sociologia dello sviluppo presso la Libera Università internazionale degli studi sociali di Roma.

¹⁰²⁶ 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 *La casa in collina* scritti a distanza di dieci anni l'uno dall'altro, tra il 1938 e '39 il primo, tra il 1947 e il '48 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.

¹⁰²⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 1952, collocazione FAR 2018.

¹⁰²⁸ C. PAVESE, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1943, collocazione FAR 262.

¹⁰²⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 1952, collocazione FAR 2018.

¹⁰³⁰ 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.

¹⁰³¹ Romanzo di Jane Austen pubblicato nel 1817. Cfr. *supra*, p. 285, n. 974.

4 giugno 1955¹⁰³²
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 anche¹⁰³³ 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.

6.14 «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 sofferenza della 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 di poter ricevere un vocabolario italiano-inglese, o francese-inglese o italiano¹⁰³⁴: con tutta probabilità il testo *in fieri* è la prosa *Diario in tre lingue*, che, come *Sanatorio 1954*, sarà concepita in clinica.

Oltre a sperimentare nella scrittura, Amelia continua a ricercare anche in campo musicale: comunica, infatti, in questa lettera di aver inventato una sorta di macchina da scrivere che coniuga musica e poesia.

¹⁰³² 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.

¹⁰³³ In italiano nel testo.

¹⁰³⁴ Cfr. lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 14 luglio 1955 conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

5 July 1955 Kreuzlingen¹⁰³⁵

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)¹⁰³⁶, which would fuse music and writing, and possibly do so on the writing machine. [...]

È passato, ormai, poco meno di 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, datata 14 luglio 1955¹⁰³⁷, scrivendo con una grafia convulsa e poco leggibile, la poetessa chiede nuovamente di poter essere dimessa dalla clinica: 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 stanca della lunga permanenza in Sanatorio ed è perplessa su molte 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 uscita:

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

¹⁰³⁵ 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.

¹⁰³⁶ In italiano nel testo.

¹⁰³⁷ 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.

house rules (very strict), in their cures, in they opinions, what to do once and in Italy, the money we're spending, ecc. [...].¹⁰³⁸

Dalla lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 20 luglio 1955¹⁰³⁹ 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 cura¹⁰⁴⁰ was “efficace”.¹⁰⁴¹

La lettera seguente, datata 2 agosto 1955¹⁰⁴², fa trasparire una ritrovata fiducia e migliore umore: la poetessa scrive di sentirsi meglio, le energie le stanno tornando. Sta leggendo *Emma*¹⁰⁴³ 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 prosa¹⁰⁴⁴, without feeling in the least tired»¹⁰⁴⁵. Continua, inoltre, le sue letture di tema vario. Chiede a John, nella lettera del 13 agosto 1955¹⁰⁴⁶, di poter ricevere libri di poesia inglese, francese, classica e i nuovi lavori di Eliot¹⁰⁴⁷. Vorrebbe leggere inoltre

¹⁰³⁸ *Ibidem*.

¹⁰³⁹ 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.

¹⁰⁴⁰ In italiano nel testo.

¹⁰⁴¹ In italiano nel testo.

¹⁰⁴² Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 2 agosto 1955, manoscritta con penna tipo biro con inchiostro blu.

¹⁰⁴³ Romanzo di Jane Austen pubblicato nel 1815. Cfr. *supra*, p. 192, n. 1005.

¹⁰⁴⁴ In italiano nel testo.

¹⁰⁴⁵ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 2 agosto 1955 conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Collocazione ROS-08-0012.

¹⁰⁴⁶ 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.

¹⁰⁴⁷ 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.

*Il principe*¹⁰⁴⁸ di Machiavelli e *La Monadologia*¹⁰⁴⁹ di Leibniz. Sappiamo che in questo periodo sta studiando anche la «prosodia italiana» grazie a un libro inviatole da Musciacchio. Per prosodia italiana Rosselli, è ipotizzabile, intenda la prosodia latina. È presente infatti nel fondo viterbese un libro scolastico del 1948 sul tema¹⁰⁵⁰.

Nonostante le ripetute richieste di poter essere dimessa, dalle lettere 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 richiesto nuovamente libri di Eliot, implora di poter uscire dalla clinica con un'espressione in cui si nota impazienza e contemporaneamente una richiesta d'aiuto: «Do come and push me out of here pleeeeeeeeeee»¹⁰⁵¹.

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, Amelia invia a John una cartolina da Schaffhausen¹⁰⁵². 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»¹⁰⁵³.

6.15 «This is me, more or less»¹⁰⁵⁴: 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,

¹⁰⁴⁸ 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.

¹⁰⁴⁹ 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.

¹⁰⁵⁰ L. VOLPIS, *Prosodia e metrica latina per le scuole medie inferiori*, Signorelli, Milano 1948.

¹⁰⁵¹ 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.

¹⁰⁵² 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.

¹⁰⁵³ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁴ 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.

e che suona il piano regolarmente. Ha visto anche «un buon film giapponese intitolato *La porta dell'inferno*¹⁰⁵⁵». Ha ricevuto i *Canti* di Leopardi, sta leggendo il *Decameron*¹⁰⁵⁶. 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. Amelia torna dunque in clinica alla sua prima passione musicale, il violino, a cui si è approcciata durante l'adolescenza. 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 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, sarà 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 la poetessa scrive di proprio pugno a matita: «This is me, more or less. To John with love»¹⁰⁵⁷.

Nella stessa lettera Amelia chiede di poter ricevere *The magic Mountain* di Thomas Mann¹⁰⁵⁸, di cui però non vi è traccia nella biblioteca della poetessa conservata a Viterbo.

6.16 L'ultima lettera di Amelia Rosselli a John dal Sanatorio Bellevue

L'ultima lettera inviata da Amelia a John Rosselli prima della dimissione da sanatorio è del 14 novembre 1955. La poetessa sta finalmente 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 progettando¹⁰⁵⁹ e recepire informazioni che le

¹⁰⁵⁵ *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.

¹⁰⁵⁶ Nel Fondo Amelia Rosselli viterbese non si registra attualmente presenza di alcuna copia né del *Decameron* di Boccaccio, né dei *Canti* leopardiani.

¹⁰⁵⁷ Lettera di Amelia Rosselli al fratello John del 4 novembre 1955. Dattiloscritto con inchiostro nero su foglio di piccolo formato. Accompagnata da due piccole fotografie della poetessa in bianco e nero, con dedica sul retro di una delle due. Collocazione ROS-08-0012.

¹⁰⁵⁸ Il libro non è presente tra i volumi appartenuti a Rosselli e conservati nel fondo viterbese.

¹⁰⁵⁹ 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.

saranno utili a confrontarsi con gli ingegneri. Nel post-scriptum è annunciata una poesia allegata alla lettera che purtroppo non ci è pervenuta.

14 novembre 1955¹⁰⁶⁰

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 Bellevue¹⁰⁶¹.

6.17 Versi dalla clinica: due componimenti scritti durante il ricovero

Allegate alla lettera inviata a John il primo ottobre 1955, troviamo le uniche due poesie che ci sono pervenute tra quelle che Amelia Rosselli ha scritto durante il lungo ricovero nella clinica psichiatrica svizzera¹⁰⁶².

I due piccoli testi sono importanti poiché confermano la continuità della scrittura in versi, e non solo in prosa, da parte di Rosselli, durante il ricovero. I due testi, qui proposti, non

¹⁰⁶⁰ 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.

¹⁰⁶¹ La cartolina riporta la data del 21 novembre, il che ci indica che in quella data Rosselli si trova, probabilmente, ancora in clinica.

¹⁰⁶² 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. 213-14.

sono mai entrati in alcuna raccolta e sono, dunque, da collocarsi tra le prime prove poetiche di Amelia Rosselli. Scritti rispettivamente in lingua francese e inglese, i due componimenti sono stati scoperti da Sara Sermini in corpo a una lettera dattiloscritta inviata dalla poetessa a John il primo ottobre 1955, oggi conservata al Centro Manoscritti. Nella missiva Rosselli scrive di aver ricevuto da poco il libro di poesie dell'amato Scotellaro e i sonetti del Petrarca¹⁰⁶³.

È interessante constatare come, nonostante la poetessa 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 solamene negli intarsi delle lettere al fratello John, tutte scritte in inglese, quasi l'italiano fosse una lingua solo da acquisire e non utile alla produzione letteraria.

I due componimenti 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 corrispondenza¹⁰⁶⁴.

Riportiamo qui di seguito la lettera completa dei due componimenti che presentano diverse caratteristiche e temi in comune, come anche una spiccata musicalità del verso¹⁰⁶⁵, caratteristiche specifica mantenuta dall'autrice in tutta l'opera poetica successiva.

Le due poesie sono porte dalla poetessa al fratello come sostituti del corpo della lettera, sono quindi portatrici di profondi messaggi personali. La poetessa scrive introducendoli: «ti invio due poesie invece di un discorso»: è un modo per far intendere, senza esprimersi in modo diretto, il proprio sentire.

¹⁰⁶³ Non si attestano tra i libri del fondo viterbese.

¹⁰⁶⁴ 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».

¹⁰⁶⁵ 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 6).

1st October [1955]¹⁰⁶⁶

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?
Jète tes armes, plie ta fièreté,
je suis le roi du bois
automnal, avec ses sourcières endurcies
d'envie, royale. Pale aube, tu tombe
évanuie, et l'horizon pendant tu dors te serre si fort
que tu meurt. Pleure donc
aux pieds du roi, l'automne maladroît!¹⁰⁶⁷

- - - - -

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.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁶ 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.

¹⁰⁶⁷ «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, reale. 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 mia].

¹⁰⁶⁸ «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: / si sente un gemito / un re! Un anello / di suonatori di cera / non chiedono altro / di danzare e cantare». [Traduzione mia].

We descend the Rhine by boat to reach Schaffhausen¹⁰⁶⁹, and the trip through a little long, was fine.

Novità¹⁰⁷⁰: 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 poems¹⁰⁷¹ from Musacchio¹⁰⁷², together with Petrarca. Some of them are lovely, and had me humming popular italian music all the day.

Love

Melina

Read Keats¹⁰⁷³ over again, with admiration. Are you also fond of him?
Do you think you could send me the chinese poems, translated?

Il contenuto delle due poesie 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, a mio avviso, neanche la scelta dell'*incipit* della poesia in inglese, che si apre proprio 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 *patior*, 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

¹⁰⁶⁹ Si tratta di uno dei brevi viaggi che i pazienti del Sanatorium Bellevue compivano accompagnati dal personale della struttura.

¹⁰⁷⁰ In italiano nel testo.

¹⁰⁷¹ 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. Il volume si presenta usurato, ma non presenta 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 Carlo e Nello Rosselli.

¹⁰⁷² Cfr. *supra*, p. 301, n. 1023.

¹⁰⁷³ 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.

poetica si identifica, annuiscono stancamente, mentre «il gong della sua disgrazia» scandisce il tempo, come a indicare la difficoltà della poetessa 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 gémissément de la lune qui s'élève /droit su la Tour Eiffel 'efet»¹⁰⁷⁴. 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. 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!»¹⁰⁷⁵. Qui la figura del re 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»¹⁰⁷⁶. 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

¹⁰⁷⁴ A. ROSSELLI, *Diario in tre lingue*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 630-631.

¹⁰⁷⁵ Cfr. A. ROSSELLI, *Stesa a terra*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 44, vv. 11-12.

¹⁰⁷⁶ A. ROSSELLI, *Glossarietto esplicativo per «Variazioni belliche»*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 71.

struttura formale della raccolta) in diversi componimenti»¹⁰⁷⁷. Secondo l'interpretazione di Carpita «il re» sarebbe «il principio maschile, il Padre, cioè Dio:

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.¹⁰⁷⁸

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*¹⁰⁷⁹, 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 rosselliana¹⁰⁸⁰. Il re da spodestare è anche l'io poetico che si trasforma in un ossimoro: l'«imperatore povero» che sarà citato in *Documento*¹⁰⁸¹. 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 fossero divulgare e pertanto destinate alla distruzione¹⁰⁸². È solo grazie alla lungimiranza di John Rosselli

¹⁰⁷⁷ Cfr. C. CARPITA, “Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti”, in *Allegoria*, cit., p. 170.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁹ Tradotto letteralmente: «portatori di bara».

¹⁰⁸⁰ «Il motivo della detronizzazione ricorre nell'intera opera di Rosselli (strettamente interconnesso all'onnipresente figura del “re” in particolare in Variazioni Belliche) a ribadire la necessità di “piegare il capo severamente” come fanno gli umili lillà». Cfr. S. SERMINI, «E se paesani/zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, cit., p. 190.

¹⁰⁸¹ 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.

¹⁰⁸² 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.

e successivamente alla custodia di Maria Corti che sono giunte fino a noi e possono mostrarci come la poesia sia stata sempre presente nella vita della poetessa, costituendone un'espressione privilegiata e forse anche un salvifico sostegno nell'ostilità e nella solitudine di una clinica per malattie psichiatriche.

III Parte

Alda Merini: «letteratura per non morire»¹

Amai teneramente dei dolcissimi amanti
senza che essi sapessero mai nulla.
E su questi intessei tele di ragno
e fui preda della mia stessa materia.
In me l'anima c'era della meretrice
della santa della sanguinaria e dell'ipocrita.
Molti diedero al mio modo di vivere un nome
e fui soltanto un'isterica.

(Alda Merini)²

Scrivere della vita di Alda Merini significa leggerne la poesia, e per comprenderne la poesia è essenziale conoscerne la vita³: il dialogo tra la componente biografica e quella lirica è necessario a superare le difficoltà di quello che Giacinto Spagnoletti definisce «l'ermetismo singolare della Merini»⁴ fondato su una sorta «di melopea ritmica su fondo confessionale»⁵.

La poesia meriniana si distingue per la frequente confusione di immaginario e reale, che procedono dall'irruzione dell'una nell'altra visione fino alla soluzione o risoluzione di tale conflitto, tra quanto esiste di reale e biografico e quanto invece è frutto di pura creazione letteraria. Maria Corti che riuscì, con straordinaria umanità e competenza, a far emergere la poetessa dal gorgo in cui era precipitata dopo il lungo periodo di ricovero manicomiale restituendola alla scena editoriale, così descrive la poesia di Merini che conosceva fin dagli esordi:

Merini scrive in momenti di una sua speciale lucidità benché i fantasmi che recitano da protagonisti nel teatro della sua mente provengano spesso da luoghi frequentati durante la follia.

¹ A. MERINI, *Per l'edizione 1997* in EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa. Nuova edizione*, Rizzoli, Milano 1997, p. 148.

² A. MERINI, *Alda Merini* in EAD., *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, a cura di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010, p. 383.

³ «Se è difficile in generale per un artista disgiungere la produzione letteraria dalla vita vissuta, nel caso della Merini, in particolare, si tratta di un nodo indissolubile». F. PELLEGRINI, *La tempesta originale. La vita di Alda Merini in poesia*, Franco Cesati editore, Firenze 2008, p. 35.

⁴ G. SPAGNOLETTI, *I nostri contemporanei. Ricordi e incontri*, Spirali, Milano 1997, p. 150.

⁵ *Ibidem*.

In altre parole, vi è prima una realtà tragica vissuta in modo allucinato e in cui lei è vinta; poi la stessa realtà irrompe nell'universo della memoria e viene proiettata in una visione poetica in cui è lei con la penna in mano a vincere.⁶

Tale peculiarità diventa più evidente negli scritti che succedono all'esperienza manicomiale. *Tu sei Pietro*⁷ è l'ultima opera appartenente al periodo della prima Merini, contraddistinto da una lirica accurata e a tratti angosciata come nella raccolta d'esordio *La Presenza di Orfeo*⁸. Dalla raccolta *La Terra Santa*⁹, che rappresenta il vertice della poesia meriniana, ma anche l'opera di rielaborazione in versi dell'esperienza manicomiale, i versi si presenteranno asciutti e scritti di getto: una cascata di immagini crude e senza *labor limae*.

La poesia di Alda Merini insegna che il canto si trasforma, ma non abbandona mai il poeta. Anche nei momenti più disperati l'arte non si annulla, l'espressione poetica dimostra di possedere una sorta di vita propria che scorre parallela a quella del suo autore e va in suo soccorso. È l'autrice stessa a descrivere così l'essenza peculiare del suo canto: «il cielo della poesia non si arresta, anche se la persona fisica rimane assente, dimenticata in altri luoghi»¹⁰.

Il verso è dunque ciò che accompagna tutta l'esistenza della poetessa, dai precocissimi esordi fino alla fine dell'esistenza, passando per il baratro della malattia mentale e dell'internamento manicomiale. Come in altre personalità dalle esperienze travagliate anche per Merini la poesia assume potere salvifico: la poesia è zona franca, cura, è quanto permette di non tradire mai il destino di poeta «nonostante gli affronti di tale destino»¹¹. Prima di affrontare, dunque, le opere che trattano il tema del disagio mentale e dell'internamento, è necessario delineare alcuni punti fondamentali della biografia meriniana che costituisce tanta parte della materia della sua produzione letteraria, fino a farsi vera e propria testimonianza dell'esperienza manicomiale nell'opera *L'altra verità*.

⁶ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1991, p. V.

⁷ A. MERINI, *Tu sei Pietro. Anno 1961*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1962.

⁸ A. MERINI, *La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953.

⁹ A. MERINI, *La Terra Santa*, con una introduzione di M. Corti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984.

¹⁰ A. MERINI, *La mia poesia*, in EAD., *Fogli bianchi. 23 inediti*, con una nota di Elio Bartolini, Biblioteca Bartolini, Biblioteca Cominiana, Cittadella 1987, p. 7.

¹¹ M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. V.

*Diario di una diversa*¹², prosa lirica nella narrazione della malattia mentale che emerge anche in *Delirio Amoro*¹³, e metafora in versi del drammatico vissuto nelle poesie de *La Terra Santa*¹⁴ e, ancora, raccolta di scritti concepiti in manicomio in *Lettere al dottor G*¹⁵. Tali opere, selezionate dalla immensa bibliografia meriniana, saranno poi analizzate secondo i temi riguardanti il nostro studio.

1.1 «Nata il ventuno a primavera»: vita di Alda Merini

Sono nata il ventuno a primavera
ma non sapevo che nascere folle,
aprire le zolle
potesse scatenar tempesta.
Così Proserpina lieve
vede piover sulle erbe,
sui grossi frumenti gentili
e piange sempre la sera.
Forse è la sua preghiera.¹⁶

Alda Merini celebra in questa poesia il giorno della sua nascita: il 21 marzo 1931 e sembra mettere in campo, in pochi versi, tutti i temi che costituiranno la base della sua poesia e, contemporaneamente, della sua esistenza: la follia, cifra costitutiva della sua nascita, le permette anche di essere generatrice feconda come lo è la primavera, custode di una prorompente e inedita vitalità, ma secondo gli ossimori, tipici della poesia meriniana, emerge anche l'identificazione della poetessa in Proserpina, con cui lascia intendere di aver conosciuto gli inferi e la sofferenza, prima di tornare alla luce.

Alda Giuseppina Angela Merini nasce in una modesta famiglia milanese: il padre Nemo, originario di Brunate, è impiegato in una società di assicurazioni, la madre Emilia Painelli, casalinga, alleva amorevolmente, ma con fermezza, i tre figli. Per Alda,

¹² A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, prefazione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1986; poi in EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa*, prefazione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, [III ed. accresciuta], Milano 1993; poi EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa. Nuova edizione*, Rizzoli, Milano 1997; ora anche in EAD., *Il suono dell'ombra*, cit., pp. 701-787.

¹³ A. MERINI, *Delirio amoroso*, con una nota di Ambrogio Borsani, Il melangolo, Genova 1989.

¹⁴ A. MERINI, *La Terra Santa*, cit.

¹⁵ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, prefazione di E. Gabrici, Frassinelli, Milano 2008.

¹⁶ A. MERINI, *Sono nata il ventuno a primavera*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 17.

secondogenita, immagina un futuro esclusivo di moglie e madre¹⁷. Il padre Nemo, proprietario di una biblioteca che andrà distrutta durante la Seconda guerra mondiale, emerge nei racconti della poetessa come una figura sempre affettuosa e attenta, che l'avvia all'amore per le lettere:

alla sera segretamente io e lui andavamo a cavar fuori i libri proibiti per i bambini. Per libri proibiti intendo la Storia dell'Arte e la Divina Commedia. Chiedevo a mio padre il significato di questo o quel verso che avevo imparato a memoria, e lui me lo spiegava. Più tardi con la stessa molestia, avrei rincorso Pier Paolo Pasolini per chiedergli come facesse a pensare quello che scriveva nei suoi versi.¹⁸

La poesia si manifesta immediatamente nella vita della giovane Merini: ha appena dieci anni quando un suo componimento vince il Premio giovani poetesse italiane, consegnatole dalla regina Maria José¹⁹. Nonostante gli ottimi voti scolastici l'istruzione della poetessa sarà davvero esigua: frequenterà, infatti, solo il triennio di avviamento al lavoro all'Istituto Professionale Femminile *Laura Solera Mantegazza*. L'interruzione degli studi sarà sempre un *vulnus* nella vita di Merini, che verso i quindici anni tenterà di entrare anche in convento, forse per colmare la lacuna formativa. In seguito, la scelta religiosa sarà accantonata definitivamente, ma nella sua poesia resterà traccia frequente delle tematiche mistiche.

Sono gli anni della Seconda guerra mondiale, Milano è bombardata, la famiglia Merini è costretta a fuggire a Trecate, nel novarese, zona di risaie in cui si sperava di essere al riparo dalla distruzione provocata dai bombardamenti aerei. Sono anni difficili in cui la fame e la paura condizionano le vite e aprono al trauma²⁰. La guerra, insieme all'interruzione forzata degli studi, sarà uno dei fattori scatenanti dei disturbi della poetessa che, in questo periodo, verrà colpita da una cecità isterica²¹.

¹⁷ «Mia madre guardandomi diceva: "hai dei fianchi ben piantati: sarai una buona terra". Una buona terra, già. Una buona terra da fecondare. Ma avevo anche uno spirito e forse di questo mia madre non si accorse». Cfr. A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 10.

¹⁸ A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Associazione culturale Melusine, Milano 2005, p. 18.

¹⁹ Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. IX.

²⁰ «Fu forse quello stato di cose che decise poi la mia nevrosi»²⁰. Cfr. A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, cit., p. 26.

²¹ «A 15 anni ero stata mandata a Torino per una grave anoressia iniziata durante la guerra a causa della vera fame che si era provata ed aggravatasi per il dolore azione degli studi ordinata da mia madre. Era nato mio fratello e non c'era da mangiare per tutti. I miei zii mi fecero curare dai migliori neurologi di Torino ma non volevo guarire. Afflitta da una tremenda cecità isterica un giorno il dottor G. alle Molinette ebbe una pensata: mise in mano un libro e mi ordinò brutalmente di leggere, lo guardai negli occhi e nacque dentro me la presenza di Orfeo». Cfr. *ivi*, p. 23.

In questi stessi anni inizia anche lo studio del pianoforte²², strumento amato per tutta la vita e mitizzato nella sua poesia²³.

La famiglia riuscirà a tornare a Milano solo dopo tre anni e scoprirà che la sua casa, in viale Papiniano, era andata distrutta. Scrive Merini:

Milano era ebbra di felicità, ma la nostra casa era distrutta. Erano rimasti in piedi pochi palazzi, tra i quali quelli di Quasimodo e di Manganelli [...]. Trovammo a Milano uno scantinato accanto alla casa di Giacinto Spagnoletti, una vera topaia sul Naviglio e lì ci accampammo sperando fosse per pochi giorni invece ci rimasi fino ai sedici anni.²⁴

Il critico Giacinto Spagnoletti racconta che la poetessa si avvicina alla scrittura «in un buio androne mal riscaldato di Ripa Ticinese» «guardandosi allo specchio e scrivendo come in trance»²⁵. Il suo talento letterario viene scoperto da Silvana Rovelli, insegnante di italiano di Merini e cugina di Ada Negri. Fu lei a parlarne ad Angelo Romanò che a sua volta fece leggere le poesie a Giacinto Spagnoletti. Il critico racconta nel suo libro *I nostri contemporanei* il primo incontro con la poeta bambina avvenuto presso la sede del settimanale *Democrazia*²⁶ dove Merini, accompagnata per mano dalla sua insegnante, gli consegnò decine di fogli dattiloscritti contenuti disordinatamente in una sporta della spesa. Racconta Spagnoletti:

di qui cominciò quello che neppure potrei ricordare solo come un forte interessamento, bensì come una sorpresa sempre più grande, mista a curiosità e sbalordimento. Questo profluvio di versi non poteva essere considerato in nessun modo l'equivalente di una grafomania adolescenziale; si trattava d'altro: dover constatare un nodo quasi inestricabile nella vita di questa ragazza, che lasciava increduli sul modo come potevano essere trasferite, a quell'età e uno stadio di cultura pressoché misero, situazioni psicologiche e visioni di estrema raffinatezza, una parte delle quali prese poi corpo nel volume *La presenza di Orfeo*. Il fatto, comunque straordinario, era una sorta di comunicazione ininterrotta che la giovanissima Alda aveva con la poesia, alla quale si dedicava

²² «Di ritorno dalla monda mi ripulivo e mia madre mi mandava a lezione di piano. Con gli zoccoli ai piedi camminavo per tre chilometri per andare a imparare da una signorina di buona famiglia che non mi risparmiava umiliazioni pesanti finché non mi venne in corso l'oratorio femminile mettendomi a disposizione il suo pianoforte». Ivi, p. 26.

²³ «Anch'io coltivo la mia trilogia: musica, pittura e poesia». Cfr. A. MERINI, *La vita facile. Sillabario*, a cura di G. Spaini e C. Gagliardo, Bompiani, Milano 2017, p. 127.

²⁴ A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, cit., p. 27.

²⁵ Cfr. G. SPAGNOLETTI, *I nostri contemporanei*, cit., p. 135.

²⁶ Rivista settimanale della Democrazia Cristiana allora diretto da Pietro Malvestiti e Luigi Meda.

per ore, ma con estrema facilità e naturalezza guardandosi allo specchio e scrivendo come in trance sul marmo del comò di casa, regolarmente dalle dieci alle venti poesie ogni volta.²⁷

Giacinto Spagnoletti, stupito dal talento della ragazza, pubblicherà le sue poesie nell'antologia a sua cura *Poesia Italiana Contemporanea 1909-1949*²⁸ edita da Guanda. L'anno successivo, le stesse liriche vengono incluse da Vanni Scheiwiller nel volume *Poetesse del Novecento*²⁹ su consiglio di Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani.

I genitori della giovane Merini si mostreranno subito scettici: il padre, alla prima recensione positiva delle poesie della figlia, le ricorderà che i versi non danno pane. Racconta il fratello Ezio in un'intervista al *Corriere della Sera* che fu solo dopo l'incontro di Nemo Merini con Salvatore Quasimodo in persona, che in famiglia si iniziò a comprendere il talento della giovane poetessa³⁰.

Nella Milano dell'immediato dopoguerra i luoghi dei salotti letterari sono in realtà le case sopravvissute ai bombardamenti messe a disposizione da alcuni intellettuali per gli incontri. Così la giovane Merini inizia a frequentare la casa di Giacinto Spagnoletti in via del Torcio 16, dove incontra Maria Corti, si confronta con Giorgio Manganelli, Luciano Erba, David Maria Turollo. Saranno gli intellettuali milanesi a contribuire alla vera formazione della giovanissima poetessa regalándole libri, indicándole i testi fondamentali da leggere, includendola nei loro incontri e nelle loro discussioni³¹, tuttavia il suo stile non sarà mai assimilabile a quello di alcuno dei suoi maestri. Una poesia, quella meriniana, che al di fuori dell'amore costante per l'endecasillabo non sarà inquadrabile in alcuna corrente letteraria.

Il panorama letterario italiano del dopoguerra è un caleidoscopio di voci differenti caratterizzate dalle esperienze postbelliche, da una mutata condizione sociale, dal crollo delle ideologie, e dall'influenza di modelli letterari esteri che rimanevano preclusi fino a

²⁷ G. SPAGNOLETTI, *Alda Merini, vagabonda e mezza santa*, in ID., *I nostri contemporanei*, cit., pp. 134-135.

²⁸ G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Poesia Italiana Contemporanea 1909-1949*, Guanda, Milano 1950.

²⁹ G. SCHEIWILLER (a cura di), *Poetesse del Novecento*, a cura di, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1951.

³⁰ Cfr. M. BONASSINA, "Dieci anni senza Merini: quando Quasimodo bussò alla porta «sto cercando Alda»", *Corriere della Sera*, Milano/Cronaca, 2 novembre 2019 consultabile al link: https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/19_novembre_02/dieci-anni-senza-merini-quando-quasimodo-busso-porta-sto-cercando-alda-210697e2-fcda-11e9-850d-5e44dc14944c.shtml verificato in data 27/10/2024.

³¹ «Spagnoletti pieno di premure, mi aprì la sua casa in via del Torcio. [...] Io ero la più giovane di quei poeti e la meno istruita, e mi fu data la *Storia della letteratura* di De Sanctis. In via del Torcio io ho vissuto la mia prima società poetica». Cfr. A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 14.

quel momento. Alcuni tra i maggiori autori del periodo condivideranno un certo sperimentalismo linguistico che non toccherà mai la poetica meriniana; alcuni del gruppo milanese frequentato da Merini, come Giorgio Manganelli³², ad esempio, entreranno nel Gruppo 63 che faceva della ricerca in ambito linguistico il proprio manifesto.

Negli anni in cui frequenta Merini, Manganelli non è ancora uno scrittore di fama, né il docente universitario di letteratura inglese all'Università di Roma La Sapienza, dove resterà in incarico fino al 1971. È un giovane intellettuale che vive insegnando inglese, facendo traduzioni e collaborando a programmi radiofonici culturali e giornali scrivendo recensioni. Per il *Corriere della Sera* scriverà a lungo commenti ironici e paradossali su temi ed episodi di attualità, oltre che resoconti di viaggio. A differenza della maggior parte dei suoi colleghi, Manganelli concentra la rivoluzione formale non sugli aspetti ideologici di contenuto, ma su quelli squisitamente letterari ottenendo i risultati avanzatissimi, che caratterizzeranno tutti i suoi scritti futuri.

L'incontro tra Manganelli e l'adolescente Merini non si limiterà a un'amicizia letteraria, ma diverrà una relazione destinata a lasciare tracce indelebili nella vita di entrambi. Manganelli all'epoca ha ventisei anni, è sposato, ha una figlia piccola, Lietta, che ricorderà sempre Alda Merini con affetto e non interromperà mai il rapporto con la scrittrice³³. Maria Corti racconta:

ogni sabato pomeriggio lei e Manganelli salivano le lunghe scale senza ascensore del mio pied-à-terre in via Sardegna e io li guardavo dalla tromba della scala: solo Dio poteva sapere cosa sarebbe stato di loro. Manganelli più di ogni altro l'aiutava a raggiungere coscienza di sé, a giocare bene il destino della scrittura al di là delle ombre di Turro.³⁴

L'insigne filologa rappresenta una sorta di filo rosso nella vita di Alda Merini: le sarà accanto nei momenti più difficili, curerà diverse sue raccolte e soprattutto l'aiuterà a

³² L'esordio letterario di Giorgio Manganelli, come esponente del Gruppo 63, avviene nel 1964 con il suo romanzo-monologo *Hilarotragoedia*. Cfr. G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia*, Feltrinelli, Milano 1964.

³³ «Avevo meno di due anni al momento della mia entrata ufficiale nel salotto letterario Manganelli [...] è lì che ho incontrato Alda Merini [...]. Solo Alda mi dimostra un interesse addirittura materno». Cfr. L. MANGANELLI, *Giorgio Manganelli. Aspettando che l'inferno cominci a funzionare*, La nave di Teseo, Milano 2022, p. 96.

³⁴ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. V.

riemergere sulla scena editoriale dopo il prolungato silenzio degli anni dell'internamento³⁵.

Le «ombre di Turro» evocate da Corti indicano la prima volta che la poetessa venne ricoverata a causa dei suoi disturbi mentali, per circa un mese nella clinica psichiatrica milanese Villa Turro³⁶, conoscendo così appena diciassette i «fantasmi della mente» che l'accompagneranno per tutta la vita. Villa Turro negli anni in cui fu ricoverata Alda Merini era una struttura deputata alla cura esclusiva delle malattie mentali in via di ricostruzione, dopo le devastazioni del secondo conflitto mondiale, ma in precedenza era stata una clinica privata all'avanguardia. Fu fondata nel 1772 in via Fontana a Milano come istituto privato di ricovero “per pazzi e mentecatti” e chiamato inizialmente Senavretta o anche Stabilimento Rossi, dal cognome del fondatore Andrea Rossi. Dal 1825 la struttura fu acquistata e ampliata dal medico Pietro Lombardi, che ne fu anche direttore fino al 1847. Nel 1910 la struttura ampliò a tal punto la sua utenza da necessitare di una nuova sede che fu costruita nel comune di Turro Milanese da cui prese il nuovo nome. La struttura si presentava fornita di tutte caratteristiche di un moderno ospedale e di spazi adeguati per un soggiorno confortevole dei malati. Fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale l'istituto continuò a crescere e a innovarsi, con la guerra arrivarono però le devastazioni dei bombardamenti, delle truppe tedesche e della lotta partigiana. I malati furono trasferiti al manicomio di Novara e il personale medico, già provato dai bombardamenti, dovette affrontare anche la morte dello psichiatra Vincenzo Beduschi che aveva diretto l'istituto per oltre trentacinque anni. Nel 1942 fu sostituito dallo psichiatra Giuseppe Corberi dell'Ospedale psichiatrico di Milano in Mombello. Sotto la sua direzione, nel 1947, fu ricoverata la giovane Alda Merini.

³⁵ «Di Maria Corti conservo un ricordo felice, è stata una grande madre letteraria. Maria io l'ho conosciuta giovane insegnante in casa della signora Mustorgi in un pensionato squallido, lei era sola e sofferente. Mi portò da lei Manganelli dicendo che Maria era un mostro sacro. [...] Quando entrai in manicomio e ne uscii e scrissi *La Terra Santa* dopo anni di assenza dalle scene editoriali, Maria riprese coraggiosamente in mano i miei testi e li pubblicò. Il libro fu veramente un piccolo capolavoro scritto in dodici giorni con l'aiuto di una benefattrice, certa Violetta Besesti, nota astrologa milanese che abitava in via San Vincenzo come Maria Corti. *La Terra Santa* fu consegnata a Vanni Scheiwiller e data alle stampe con un bel taglio tipografico». Cfr. A. MERINI, *Il sigillo della poesia. La vita e le opere*, a cura di P. Manni con una nota di D. Piccini, Manni, San Cesario di Lecce 2013, pp. 96-97.

³⁶ Per un approfondimento sulla storia di Villa Turro, attualmente di proprietà della Fondazione San Raffaele che vi ha istituito il suo Dipartimento di Scienze neuropsichiche, si rimanda a P. ZOCCHI, *Senavretta (poi Stabilimento sanitario Rossi, poi Ville Turro)*, dell'Archivio storico della psicologia italiana, disponibile al link <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/250/> verificato il 25/07/2024.

Nell'introduzione alla prima edizione de *La Terra Santa*, Maria Corti descrive la poetessa come «già esperta dei segreti della follia e della poesia fra i sedici e i venti anni»³⁷. Ancora Corti racconta che in molti le furono vicini in quella occasione³⁸: Manganelli la portò in esame dagli psichiatri Franco Fornari³⁹ e Cesare Musatti⁴⁰, lei stessa da Cesare Clivio⁴¹. Merini inizia così le sue visite mediche, ma non troviamo traccia dell'esperienza della malattia mentale nei suoi versi giovanili.

1.2 L'esordio letterario: «la poesia più che gli elettroshock»⁴²

Il 1950 è l'anno dell'esordio meriniano: alcune poesie escono sulla rivista *Paragone* diretta da Roberto Longhi, seguite dalle già citate antologie. Nel 1953 uscirà la prima raccolta: *La presenza di Orfeo*⁴³, quinto quaderno della collana «Campionario» diretta da Giacinto Spagnoletti per Schwarz, finanziato da Ida Borletti, «un'alta dama della società milanese»⁴⁴, a cui il libro verrà dedicato. Al volume verrà data una priorità di pubblicazione da parte del curatore della collana, poiché le condizioni psichiche della giovane Merini sembrano non migliorare, risultano, anzi, preoccupanti, pertanto Giacinto Spagnoletti auspica che vedere pubblicati i suoi versi possa darle una nuova speranza.

³⁷ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *La Terra Santa*, nota introduttiva di M. Corti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984, p.7.

³⁸ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. VII.

³⁹ Franco Fornari (1921-1985) si affermò ancora giovane come uno dei migliori psicoanalisti italiani e fu nominato presidente della Società psicoanalitica italiana dal 1974 al 1978. Successore di Carlo Musatti nella cattedra di Psicologia e nella direzione dell'Istituto di Psicologia della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Milano (1972-85), contribuì in modo sostanziale alla conoscenza della psicoanalisi nel mondo accademico italiano. Profondo conoscitore del pensiero della psicoanalista Melanie Klein, ne mostrò l'applicabilità in contesti ancora poco esplorati, come l'universo della psicosi e i fenomeni politico-sociali. Tra i suoi lavori più importanti si segnalano *La vita affettiva originaria del bambino* (1963), la trilogia sul fenomeno guerra: *Psicoanalisi della guerra atomica* (1964); *Psicoanalisi della guerra* (1966); *Psicoanalisi della situazione atomica* (1970), *Nuovi orientamenti della psicoanalisi* (1966); *Genitalità e cultura* (1975) *La malattia dell'Europa* (1981), *La riscoperta dell'anima* (1984), *Affetti e cancro* (1985).

⁴⁰ Allievo e successore dello psicologo Vittorio Benussi, Cesare Musatti (1897-1989) è stato il maggiore esponente italiano della psicoanalisi freudiana. Intellettuale civilmente e politicamente impegnato, ha svolto un ruolo di primo piano nella vita culturale e scientifica dell'Italia del Novecento. Fu tra i fondatori della Società Psicoanalitica Italiana. Diresse l'edizione italiana delle *Opere di Sigmund Freud* (1966-1980). Condusse una serie di importanti ricerche sperimentali nell'ambito della percezione visiva. Tra le sue maggiori opere si annoverano il celebre *Trattato di psicoanalisi* (1949), *Condizioni dell'esperienza e fondazione della psicologia* (1964), *Libertà e servitù dello spirito* (1971), *Riflessioni sul pensiero psicoanalitico e incursioni nel mondo delle immagini* (1976).

⁴¹ Neurologo dell'équipe di Carlo Besta presso l'Istituto Neurologico Vittorio Emanuele III di Milano.

⁴² Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XIV

⁴³ A. MERINI, *La presenza di Orfeo*, cit.

⁴⁴ Cfr. la lettera di Giacinto Spagnoletti a Michele Pierri del 6 novembre 1952 conservata nell'archivio privato Pierri, citata in A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XIV.

In una lettera Spagnoletti ne scrive a Michele Pierri. È il novembre 1952:

la mente della ragazza ha dato, recentemente, nuovi segni di alienazione; e non è escluso che fra poco essa ritornerà in una casa di cura o in manicomio. Lo psichiatra che la teneva in cura si è dimostrato scettico sui risultati di un anno e mezzo di psicanalisi, di elettroshock ecc. L'ha dichiarata, a bruciapelo, inguaribile. E allora vista questa situazione, ho pensato che sarebbe giusto, umanamente, intervenire con quello che ella ha di più suo, cioè la poesia. Chissà che questo non serva più che gli elettroshock.⁴⁵

La prima raccolta meriniana venne accolta favorevolmente dalla critica. Celebre è il giudizio che Pasolini ne diede sulle pagine di *Paragone* inserendo Merini in una possibile «linea orfica»⁴⁶ in cui si rileva anche l'importanza conferita a elementi biografici e patologici, dato che la poetessa viene accostata, tra gli altri, ai poeti Campana e Trakl, entrambi morti in ospedali psichiatrici:

e quanto la nostra orripilante stanza positivistica non sia inopportuna, lo sta a dimostrare l'età addirittura prepuberale in cui la Merini ha cominciato a scrivere i suoi versi orfici, così settentrionali (nei caratteri stilistici, anche se non si può dire “da Rebora in poi” o “in su”) nei confronti degli altri versi orfici testé esaminati. Rebora no: ma certo il romagnolo Campana, per non parlare dei tedeschi Rilke o George o Trakl si può nominare per ragione di parentela razziale, s'intende, di analogia di *langue*, di substrato psicologico e di fenomeni patologici. Ché di fonti per la bambina Merini non si può certo parlare: di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una influenza letteraria perfettamente congeniale, ci dichiariamo disarmati: se il suo elaborato (metricamente informe, negli endecasillabi alquanto anonimi) è da analizzarsi salvando i suoi rapporti con la biografia, rispinge però continuamente a dei sondaggi psicologici: del più torbido interesse. Uno stato di infirmità quasi di deformità irriflessa – passiva nel senso più attinente al suo sesso – ristagnante, arcaico, è quello in cui vive la Merini: e da cui, destata dall'inquietudine nervosa, dei sensi infelici, si genera una mostruosa voce maschile a definirlo. A definirlo, per esser esatti, “oscurità” e “attesa”.⁴⁷

Il debutto meriniano fu notato e discusso all'interno del panorama culturale italiano, anche Salvatore Quasimodo si mostrerà colpito dal giovane talento poetico e inserirà alcune poesie di Merini nell'antologia della *Poesia italiana del dopoguerra*⁴⁸ che curerà per Schwarz. Quasimodo e Merini si frequenteranno assiduamente per alcuni anni,

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Secondo Pasolini Comi, Pierri e Merini sono parte di una «linea di monadi», costituita da tre casi «isolati» ma «coevi» di un'esperienza orfica degli anni '50; tale giudizio fu messo in discussione da Giancarlo Vigorelli. Il tema è ancora dibattuto, si veda in merito: E. GHIRLANDA, “«Alla disperata ricerca di un vertice (di un verso)»: l'orfismo come oltraggio E difesa nelle poesie giovanili di Alda Merini”, in *Peloro*, V, (2020), 1, pp. 123-138.

⁴⁷ P. P. PASOLINI, “Una linea orfica”, in *Paragone*, V, (1954), 60, pp. 82-87, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, I Meridiani, Vol. I, Mondadori, Milano 2008, p. 580.

⁴⁸ S. QUASIMODO (a cura di), *Poesia italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1958.

intesseranno, probabilmente, anche una relazione amorosa⁴⁹, di certo la poetessa lo chiamerà per sempre «Maestro» e gli dedicherà nel tempo diverse poesie⁵⁰.

Nel 1954 Pietro Chiara e Luciano Erba inserirono Alda Merini tra i poeti dell'antologia *Quarta Generazione*⁵¹ e, due anni dopo, troveremo le poesie di Merini anche nella celebre antologia *La giovane poesia*⁵² uscita a Roma nel 1956 a cura di Enrico Falqui.

Dopo la fine della turbolenta relazione con Manganelli⁵³, che nel 1953 si trasferisce a Roma, la giovane Merini sposa, il 9 agosto 1954, il panettiere Ettore Carniti e si stabilisce nella casa al civico 47 di via Ripa di Porta ticinese, dove abiterà per tutta la vita.

Il matrimonio inizialmente è sereno, la poetessa invita nella casa coniugale gli amici scrittori, alcuni dei quali sono diffidenti rispetto alla sua unione, poiché Carniti è un uomo ben lontano dall'ambiente letterario e accetta le frequentazioni intellettuali della giovane moglie con evidente insofferenza⁵⁴.

Nel 1955 nasce la prima figlia, Emanuela e, nello stesso anno, escono ben due raccolte di poesie: *Nozze romane*⁵⁵ e *Paura di Dio*⁵⁶. Le nuove sillogi meriniane non ricevono l'attenzione sperata dalla critica, mentre la vita coniugale inizia a farsi sempre più complessa e lontana dalla vita letteraria che Merini auspicava. Nel 1958 nasce la secondogenita, Flavia.

⁴⁹ «Per consolarmi della fuga di Manganelli finii tra le braccia di Quasimodo che, riuscendo ad amare tre o quattro donne alla volta, era più permissivo. Con Quasimodo ebbi una relazione molto dolce ma non di grande importanza ed è caduta in un oblio anche perché gli psichiatri non l'hanno presa in considerazione e non esistono relazioni scritte da medici a proposito». Cfr. A. MERINI, *Reato di vita*, cit., p. 24.

⁵⁰ A Quasimodo saranno dedicate intense liriche presenti in tutta l'opera della poetessa, come *Una Maddalena*, pubblicata nella raccolta del 1955 *Nozze Romane*, e *Due poesie per Q.* e Quasimodo rese note solo nel 1991 grazie a Maria Corti che le pubblicherà nella raccolta di Merini *Vuoto d'amore* pubblicata da Einaudi.

⁵¹ P. CHIARA E L. ERBA (a cura di), *Quarta generazione. La giovane poesia (1945 - 1954)*, Magenta, Varese 1954.

⁵² E. FALQUI (a cura di), *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Carlo Colombo, Roma 1956.

⁵³ Merini dedicherà a Manganelli diverse poesie. La morte dello scrittore le ispirò *La palude di Manganelli o il monarca del re*, opera in forma di dialogo teatrale seguito da 15 poesie composte fra il 1992 e il 1993. Cfr. A. MERINI, *La palude di Manganelli o il monarca del re*, La Vita Felice, Milano 1994.

⁵⁴ «Schwarz, Sereni, Davide: tu li hai conosciuti tutti e a tutti hai fatto il caffè. Arrivavi con il tuo vassoio limpidissimo di fronte a questi grandi che non ti guardavano nemmeno e parlavano con me in tono enfatico. Tu li ascoltavi, continuando a far pulizia intorno a loro. Dopo due ore di questo ignobile trattamento, stanco di starli a sentire, con un magistrale colpo di reni dicevi in faccia a tutti: "in fondo mia moglie è solamente una stupida"». Cfr. A. MERINI, *Il tormento delle figure*, Il melangolo, Genova 1990, p. 48.

⁵⁵ A. MERINI, *Nozze Romane*, Schwarz, Milano 1955.

⁵⁶ A. MERINI, *Paura di Dio*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1955.

Nel marzo del 1962 esce *Tu sei Pietro. Anno 1961*⁵⁷, una raccolta di liriche delineata nella produzione di Merini come «l'unico prezioso esempio di passione non corrisposta»⁵⁸, poiché l'opera è dedicata al pediatra delle figlie dell'autrice Pietro De Paschale. La silloge rappresenta, a livello temporale, uno spartiacque tra gli anni delle intense pubblicazioni accolte con favore dalla critica e la produzione post manicomiale che ne seguì, che stenterà a essere accettata dall'editoria, mentre a livello tematico risulta, come afferma Maria Corti, «un anello di congiunzione fra il prima ed il dopo»⁵⁹ in quanto compaiono forti già dal titolo, i richiami religiosi, segnali di un'ermeneutica profonda che sovrappone l'evento reale all'episodio esemplare delle Scritture⁶⁰. *Tu sei Pietro* è l'ultima raccolta pubblicata prima dell'internamento della poetessa in manicomio⁶¹ che durerà, tra molti ricoveri e ritorni a casa, fino alla chiusura definitiva degli ospedali psichiatrici in Italia. Da questo momento in poi, per alcuni anni, le proposte meriniane vengono ripetutamente rifiutate dagli editori, ciò avverrà sia con alcuni racconti che con le poesie. Solo nel 1962 si registrano due lettere di rifiuto di Vittorio Sereni, allora direttore editoriale per Mondadori⁶².

1.3 «Fui internata a mia insaputa»⁶³

È il 31 ottobre 1965 quando, in seguito a una violenta lite con il marito, viene internata nel manicomio milanese Paolo Pini. Così Merini racconta l'episodio in *L'altra verità. Diario di una diversa*:

⁵⁷ A. MERINI, *Tu sei Pietro. Anno 1961*, cit.

⁵⁸ M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1998, p. X.

⁵⁹ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. VI; EAD., *Introduzione* in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. X.

⁶⁰ Si tratta dello stesso processo che avviene nelle poesie de *La Terra Santa* in cui Merini sovrappone l'esperienza manicomiale alle bibliche vicende del popolo ebraico.

⁶¹ Seguirà infatti «un ventennio di silenzio», come lo definisce Maria Corti, in verità solo editoriale, poiché Merini nonostante le restrizioni applicate agli internati, non smise mai di scrivere, come poi successivamente sarà testimoniato dall'uscita dei racconti *Il ladro Giuseppe. Racconti dagli anni Sessanta* pubblicati da Scheiwiller solo nel 1999, ma scritti tra il 1965 e il 1968, e dalla pubblicazione nel 2008 per l'editore Frassinelli del volume *Lettere al Dottor G* che raccoglie poesie scritte tra il 4 febbraio 1970 e il 1979 e dedicate al dottor Enzo Gabrici che curò Merini durante l'internamento presso l'Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Affori. Sulla questione della produzione durante gli anni manicomiali si tornerà in seguito.

⁶² Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., pp. XXV-XXVI.

⁶³ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Libri Scheiwiller, Milano 1993, p. 12.

insomma ero una sposa e una madre felice anche se talvolta davo segni di stanchezza e mi si intorpidiva la mente. Provai a parlare di queste cose a mio marito, ma lui non fece cenno di comprenderle e così il mio esaurimento si aggravò, e morendo mia madre, alla quale io tenevo sommamente, le cose andarono di male in peggio tanto che un giorno, esasperata dall'immenso lavoro e dalla continua povertà e poi, chissà, in preda ai fumi del male, diedi in escandescenze e mio marito non trovò di meglio che chiamare un'ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbe portata in manicomio. Ma allora le leggi erano precise e stava di fatto che ancora nel 1965 la donna era soggetta all'uomo e che l'uomo poteva prendere delle decisioni per ciò che riguardava il suo avvenire⁶⁴.

«Da quella domenica del 1965 inizia il calvario manicomiale di Alda Merini, che durerà con alterne vicende, miglioramenti e peggioramenti, dismissioni e ricoveri fino al 1978»⁶⁵. Merini riferisce di aver subito in totale ventiquattro ricoveri in manicomio⁶⁶. Le cartelle cliniche raccontano di tre ricoveri solo nel 1973 e di due nel 1978 a cui seguiranno, dal 1986, le cure presso il Centro Psico-Sociale di via Conca del Naviglio a Milano con la dottoressa Marcella Rizzo.

Fin dal primo ricovero furono tentati diversi ritorni in famiglia a cui seguivano, dopo pochi giorni, rientri volontari in manicomio⁶⁷, come se l'ospedale psichiatrico rappresentasse per la poetessa «una estrema possibilità di difendersi dall'insostenibile male di vivere»⁶⁸. Durante uno di questi brevi ritorni in famiglia, Merini concepisce la figlia terzogenita, Barbara. Ricorda Merini: «rimasi quindi a casa nove mesi filati, senza dare alcun segno di stanchezza o decadimento psichico. Ma quando generai la mia piccola precipitai nuovamente nel caos e dovetti essere ancora ricoverata e la bambina affidata ad altri»⁶⁹. Poco dopo si presentò una quarta gravidanza, lo psichiatra che la seguiva le propose un aborto a cui la poetessa si oppose. Nacque così Simona alla cui nascita seguirà la sterilizzazione forzata in manicomio⁷⁰.

⁶⁴ Ivi, p. 11.

⁶⁵ E. CARNITI, *Alda Merini, mia madre*, Manni, San Cesario di Lecce 2019, p. 67.

⁶⁶ «In tutto comunque feci ventiquattro ricoveri perché molti furono i tentativi di dimettermi e di farmi tornare nel mondo dei vivi». Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 49.

⁶⁷ «Di fatto, quando venivo dimessa reggevo bene per qualche giorno; poi tornavo a immelmanconirmi, a non mangiare più e ad essere tormentata nel sonno e non riuscivo a procacciarmi anche le più piccole necessità, di modo che dovevo essere nuovamente ricoverata. D'altra parte non sentivo alcun legame affettivo col mondo di fuori e non mi dispiaceva nemmeno lasciare la mia casa. E se qualche volta pensavo ai miei figli lo facevo come se fossero lontani non so quanto dal mio pensiero. Ma nel mio cuore erano invece ben vivi e presenti». Cfr. *ibidem*.

⁶⁸ Cfr. F. PELLEGRINI, *La tempesta originale*, cit., p. 35.

⁶⁹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 34.

⁷⁰ «Fui sterilizzata in manicomio. Avevo trentanove anni. A trentanove anni ho finito di essere una donna». Cfr. A. MERINI, *La voce di Alda Merini. La dismisura dell'anima*, a cura di A. Buoninsegni, audiolibro, CD audio, Crocetti, Milano 2006.

Il destino delle quattro figlie di Merini sarà quello di essere affidate a parenti, famiglie affidatarie o istituti: «le mie quattro bambine, invece, me le ha portate via la follia: a causa degli internamenti in manicomio, le hanno date in affidamento. Quando stavo male non ero assolutamente in grado di occuparmene, e mio marito non poteva badare a loro: era panettiere, lavorava di notte e di giorno doveva dormire»⁷¹.

Il rapporto con le figlie sarà sempre motivo di grande sofferenza e senso di colpa per la poetessa, che nella sua produzione letteraria affronta spesso il tema della maternità negata.

È del 1970 una disperata lettera scritta all'editore Vanni Scheiwiller su carta intestata dell'Istituto Ospedaliero Provinciale Paolo Pini, in cui la poetessa descrive tutta la sua angoscia e l'impotenza davanti alla malattia e all'internamento:

ma di questa prigionia non ne posso più, di queste sbarre, di questi cancelli chiusi mi sto letteralmente ammalando. La prego ancora una volta Lei che mi ha aiutato in tanti frangenti mi stenda ancora una volta la mano. Se conosce un buon dottore, un suo amico, me lo mandi. Spero tanto in un miracolo. E poi la lontananza dalla mia piccola Barbara che adesso è a balia presso persone estranee mi dà tanto male al cuore. Mi comprenda, mi scusi. Vorrei piangere e non ne sono più capace, forse perché mi hanno praticato degli elettrochoc [sic] che mi hanno fatto più male che bene. Non so, ma ho tanta paura di morire qui dentro senza vedere più nulla, né sentire alcun fermento di poesia.⁷²

Nel 1971 una selezione di poesie⁷³ viene pubblicata nella corposa antologia americana *From Pure Silence to Impure Dialogue: A Survey of Post-war Italian Poetry, 1945-1965*⁷⁴, probabilmente senza che l'autrice ne sia a conoscenza. Tornerà alla scrittura nel 1979, quando lascerà definitivamente le mura manicomiali, filtrando gli intensi versi che verranno attraverso la dura esperienza dell'internamento.

Il secondo periodo della produzione meriniana inizia, dunque, nel 1980 quando la poetessa torna finalmente a pubblicare per un estremo bisogno personale. Se la chiusura dei manicomi, grazie alla legge Basaglia, si traduce per Merini nella fine degli

⁷¹ A. MERINI, *La pazza della porta accanto*, Bompiani, Milano 2002, p. 140.

⁷² Lettera del 23 marzo 1970 inviata ad Alda Merini a Vanni Scheiwiller conservata presso il Fondo Scheiwiller e citata in A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XXXIII.

⁷³ Le poesie riportate in antologia tradotte in lingua inglese con testo a fronte sono: *La presenza di Orfeo*, *Il gobbo*, *Lasciando adesso che le vene crescano*, *Dies Irae*, *La fuga*, *Rinnovate ho per te*.

⁷⁴ Vittoria Bradshaw (a cura di), *From Pure Silence to Impure Dialogue: A Survey of Post-war Italian Poetry, 1945-1965*, Las Americas and Cypress Books, New York 1971.

internamenti⁷⁵, quello che seguirà sarà un periodo altrettanto complicato: il marito Ettore Carniti è vittima di una penosa malattia che lo porterà alla morte, l'editoria non sembra essere più interessata ai suoi scritti dopo i successi delle prime raccolte. Escono dunque, a fatica, presso piccolissime case editrici, sillogi non destinate a un vasto pubblico: nel 1980 viene stampata a spese dell'autrice⁷⁶, la raccolta *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove*⁷⁷, che comprende, come si evince dal titolo, perlopiù poesie già pubblicate nelle precedenti quattro raccolte con l'aggiunta di alcune inedite. Nel 1981 gli amici l'aiuteranno a pubblicare un volumetto autoprodotta in ciclostile dal generico titolo *Poesie*⁷⁸.

1.4 «L'araba fenice» di Maria Corti: il ritorno sulla scena editoriale dopo il lungo internamento

In questi anni di grande conforto è l'amicizia con Maria Corti alla quale la poetessa scriverà diverse lettere, oggi conservate presso il Fondo Alda Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia⁷⁹. In una lettera del 1981 Merini le confida, sconvolta, la scoperta della diagnosi di schizofrenia che le era stata fatta in manicomio: «ho anche scoperto cara Maria una cosa tremenda. Giorni fa ho ritirato la mia cartella clinica di degenza che ho ottenuto grazie all'aiuto di alcuni validi amici e ho scoperto con grande indignazione che io sono stata riconosciuta schizofrenica»⁸⁰.

⁷⁵ Secondo la figlia Emanuela Carniti i ricoveri saranno circa trenta tra il 1965 e il 1978: «nel 1978 è stata ricoverata ancora due volte, e poi nel maggio è uscita la legge Basaglia, che chiudeva gli ospedali psichiatrici. Così finiva la sequela di ricoveri di mia madre. Credo che in tutto siano stati una trentina, e forse anche di più». Cfr. E. CARNITI, *Alda Merini, mia madre*, cit., p. 77.

⁷⁶ Nelle notizie bio-bibliografiche del libro *Poesie* ciclostilato in proprio, pubblicato successivamente da Einaudi con il titolo *Poesie e Satire* a cura di G. Zaccaria, si legge: «nel 1980, dopo questo suo lungo, forzato silenzio, presso Antonio Lalli pubblicò a sue spese *Destinati a morire*, una raccolta contenente “poesie vecchie e nuove”». Cfr. A. MERINI, *Poesie e satire*, a cura di G. Zaccaria, Einaudi, Torino 2011, p. 42.

⁷⁷ A. MERINI, *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove*, Lalli, Poggibonsi 1980.

⁷⁸ Nel 2011 pubblicata da Einaudi a cura di G. Zaccaria. Cfr. A. MERINI, *Poesie e satire*, cit.

⁷⁹ Le lettere presenti in archivio sono inviate da Alda Merini a Maria Corti nel periodo che va dal 29 aprile 1980 al novembre 1983. Il contenuto rende bene l'idea del rapporto di fiducia che c'era tra la poetessa e la filologa. Si tratta per lo più di lettere accompagnatorie del materiale che Merini inviò a Corti che sarà poi selezionato per la pubblicazione de *La Terra Santa* edito da Scheiwiller nel 1984. La lettera più commovente è una scritta con biro blu su un tovagliolo di carta. È del 5 maggio 1982: Merini si trova in ospedale e non ha altro supporto per scrivere.

⁸⁰ Lettera di Alda Merini a Maria Corti del 9 aprile 1981 conservata presso il Fondo Alda Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, citata in A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., pp. XXIX-XXX.

I primi anni Ottanta sono assai duri per Alda Merini: dimenticata dagli editori e vedova dal luglio 1983, versa in condizioni di assoluta povertà e solitudine. Affitta, dunque, per vivere, una stanza della sua casa sui Navigli al pittore Charles⁸¹ e continua a scrivere, rielaborando l'incandescente materia dell'esperienza manicomiale. Si tratta di quelle che Maria Corti definisce «meditazioni liriche sulla sconvolgente esperienza manicomiale», che prenderanno corpo a partire dal 1979, ovvero le poesie che andranno a costituire la raccolta *La Terra Santa*⁸², considerata tra le migliori produzioni meriniane. Le intense liriche, in cui la tematica manicomiale viene espressa esplicitamente in tutta la sua drammaticità, non furono però accolte favorevolmente dagli editori, nonostante l'intercessione e l'impegno della nota filologa; anzi Corti testimonia la «generale ottusa indifferenza»⁸³ davanti alla proposta di stampa di un gruppo di poesie derivanti da una esperienza umana tanto terribile. «Un giorno del 1982», scrive Maria Corti, «raccontavo delusa a Paolo Mauri la via Crucis dei rifiuti, quando con squisita attenzione Mauri mi offerse lo spazio per trenta poesie sul n. 4, inverno 1982-primavera 1983, della sua rivista “Il cavallo di Troia”»⁸⁴. Quelle trenta poesie unite ad altre dieci, selezionate da un dattiloscritto di oltre cento testi⁸⁵, andarono a formare *La Terra Santa*⁸⁶, opera monotematica sull'esperienza manicomiale edita da Scheiwiller nel 1984⁸⁷. Maria Corti nell'introduzione della raccolta sottolinea l'attenzione con cui scelse i testi per la pubblicazione, data anche la speciale condizione dell'autrice:

⁸¹ Merini riverserà su Charles, come farà per molte persone che incontrerà nella sua vita, una certa passione amorosa che andrà a nutrire la sua ispirazione poetica: nascono così le poesie della raccolta *Poesie per Charles*, composta da alcune liriche di tema amoroso redatte nel 1982. Dal manoscritto originario composto da quaranta poesie, in parte ancora inedite e conservate oggi presso Fondo Alda Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Maria Corti sceglierà i testi che saranno pubblicati nella raccolta *Vuoto d'amore* uscita per Einaudi nel 1991. Nelle *Poesie per Charles* è manifesta una sorta d'incertezza sul futuro e si possono scorgere alcuni richiami all'amicizia telefonica con Michele Pierri che si protrarrà per due anni. Cfr. A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., pp. 25-34.

⁸² Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. VIII.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Dopo attente ricerche presso il Fondo Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, si può affermare che il gruppo originario degli oltre cento dattiloscritti riferiti da Maria Corti, è stato con tutta probabilità smembrato per dare origine ad altre raccolte; pertanto, le carte sono disperse in varie cartelle conservate nel Fondo.

⁸⁶ A. MERINI, *La Terra Santa*, nota introduttiva di Maria Corti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984, collana acquario n. 128, stampata in 1000 copie numerate. Si precisa che il colophon riporta la dicitura: «finito di stampare il 20 febbraio 1983», ma copertina e frontespizio riportano la data del 1984.

⁸⁷ Nella prima edizione compare un'avvertenza dell'editore che informa il lettore che «le prime 30 poesie sono state pubblicate sul n. 4 de “Il cavallo di Troia” e vengono qui ristampate per cortesia di Paolo Mauri». Cfr. *ivi*, p. 60.

cotesta Madama Follia, com'è noto se può fare senza difficoltà dei Nerval o dei Van Gogh, ancora più agevolmente può disfarli qualora l'energia intellettuale dell'individuo non rimanga all'altezza della sublime avventura. Può così accadere che di centinaia di testi poetici o di tavole dipinte, solo per un certo numero arrivi l'ora della poesia⁸⁸

e si ritiene «completamente responsabile della scelta» con la quale afferma di voler contribuire alla «presenza di Merini nella storia della nostra poesia»⁸⁹.

Maria Corti avverte la novità de *La Terra Santa*, che si presenta come una vera rivoluzione nella poetica meriniana: l'orfismo dei testi degli esordi, con questa raccolta, è superato da una traslazione in poesia della tragedia dell'internamento dando origine a un sistema metaforico altamente significativo di cui diremo oltre. Ricordiamo che sempre nel 1984, precisamente ad aprile, grazie all'interesse di Giacinto Spagnoletti, fu data alle stampe un'altra raccolta di poesie di Merini intitolata *La Terra Santa e altre poesie*⁹⁰ che presenta solo pochi componimenti in comune con la raccolta curata da Corti, monotematica e omogenea.

Dal 1981 Merini aveva avviato un assiduo rapporto telefonico⁹¹ ed epistolare con il medico e poeta Michele Pierri, conosciuto grazie a Giacinto Spagnoletti di cui era amico di vecchia data. Il rapporto tra i due poeti sfocerà, racconta Merini, in «una grande passione amorosa, all'inizio puramente telefonica, che i figli non capirono»⁹². Pierri e Merini non si erano mai visti di persona, ma nel 1953 le loro raccolte di poesie erano uscite entrambe nella collana «Campionario» diretta da Spagnoletti per Schwarz: Pierri aveva pubblicato *De Consolatione*⁹³, mentre a gennaio era uscito il libro d'esordio di Merini *La presenza di Orfeo*. Il medico ottantenne è profondamente colpito dalla poesia di Alda Merini, ma anche dalla sua indigenza e solitudine e lo fa presente in alcune lettere a Maria Corti, che era stata membro, come lo stesso Pierri, dell'Accademia Salentina⁹⁴, fondata a Lucugnano dal poeta Girolamo Comi.

⁸⁸ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *La Terra Santa*, cit., p. 7.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Cfr. A. MERINI, *La Terra Santa e altre poesie*, introduzione e cura di Giacinto Spagnoletti, Lacaita, Manduria 1984.

⁹¹ «Lui voleva ripagarmi dai tanti anni di sofferenza. Io invece già lo amavo. Un giorno si mise in contatto telefonico con me, forse su suggerimento di altri, forse sinceramente ammirato: questo è un punto insondabile della nostra storia». Cfr. A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 23.

⁹² A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, cit., p. 36.

⁹³ M. PIERRI, *De Consolatione*, Schwarz, Milano 1953.

⁹⁴ Accademia fondata il 3 gennaio 1948 da Girolamo Comi, Oreste Macrí, Michele Pierri, a Palazzo Comi a Lucugnano, una frazione in provincia di Lecce.

Merini descriverà l'amico pugliese attribuendogli carisma e bellezza quasi divina, come testimoniano le pagine della prosa *Delirio Amoro*: «poi c'era lui: bello, alto, austero, silenzioso e temibile. Ma io non lo temevo. Due poeti non si temono mai, perché sanno che sotto la loro forza c'è una vulnerabilità così silenziosa da far pensare ai sottofondi marini»⁹⁵.

Nel 1983 escono tre raccolte: *Le rime petrose*⁹⁶ in edizione privata dedicata alla memoria del padre e a Michele Pierri; a ottobre uscirà, sempre in edizione privata, *Le più belle poesie*⁹⁷ e infine *Le satire della Ripa*⁹⁸ in sole cinquecento copie, con una testimonianza di Giacinto Spagnoletti e la presentazione di Michele Pierri⁹⁹; quest'ultima silloge esce a Taranto, dove Merini, si trasferisce e si unisce a Michele Pierri il 6 ottobre 1984¹⁰⁰ in matrimonio morganatico, ovvero con il solo rito religioso, senza alcun effetto civile: lui ha 85 anni, lei 53.

Maria Corti così ricorda i coniugi Pierri: «era una coppia fabulosa che se ti veniva a trovare ti lasciava nell'aria il senso di un'epifania: avvolta lei in un'illusione di felicità, lui esile vecchio dall'ilare ironia, in cui io rivedevo con stupore il lontano giovane medico-poeta dell'Accademia Salentina di Lucugnano nell'immediato dopoguerra»¹⁰¹.

Durante il periodo tarantino Merini scrive, probabilmente, le liriche *Per Michele Pierri*¹⁰² e i venti ritratti poetici della silloge *La gazza ladra*¹⁰³, rimasti inediti fino al 1991, quando saranno pubblicati nella raccolta *Vuoto d'amore*. A Taranto completa anche la stesura della sua prima opera in prosa: *L'altra verità. Diario di una diversa*, che aveva iniziato ad abbozzare già a Milano¹⁰⁴, e che sarà pubblicata nel 1986 da Scheiwiller con prefazione di Giorgio Manganelli. «A Taranto dimenticai la vecchia casa di cura e mi rimase

⁹⁵ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 23.

⁹⁶ A. MERINI, *Le rime petrose*, edizione privata, Milano 1983.

⁹⁷ A. MERINI, *Le più belle poesie*, edizione privata, Milano 1983.

⁹⁸ A. MERINI, *Le satire della Ripa*, presentazione di M. Pierri, testimonianza di G. Spagnoletti, disegno di D. Fiaschetti, Laboratorio arti visive, Taranto 1983.

⁹⁹ Medico e poeta dell'Accademia Salentina, che nel 1984 Merini sposerà in seconde nozze.

¹⁰⁰ «Il giorno 6 ott. 1984 contrasse matrimonio con Michele Pierri nella chiesa di S. Crocefisso, Taranto» così recita la pagina 201 del Registro Battesimi 1924-1934 della Chiesa di San Vincenzo in Prato dove Merini fu Battezzata il 3 maggio 1931». Cfr. L. VEROLI, *Alda Merini. Ridevamo come matte*, Associazione Culturale Melusine, Milano 2012, p. 88.

¹⁰¹ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. IX.

¹⁰² Cfr. A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., pp. 59-65.

¹⁰³ Ivi, pp. 37-56.

¹⁰⁴ Alcuni brani dell'opera erano stati già anticipati nel 1983 sulla rivista *Alfabeta* con l'introduzione di Giorgio Manganelli che resterà anche nella pubblicazione in volume. Cfr. A. MERINI, «Il giardino d'estate era pieno d'uccelli», in *Alfabeta*, 5, (1983), 52.

impresso solo quanto di buono avevo passato qui sul Naviglio»¹⁰⁵ scrive Merini in *Lettere a un racconto*.

Quelli tarantini sono descritti come «anni di gloria»¹⁰⁶ in cui le fu concesso di ricominciare la sua «ascesa verso le lettere»¹⁰⁷. È finalmente serena, conduce una vita agiata, viene visitata da medici amici di Pierri, viene curata adeguatamente, frequenta assiduamente l'ambiente letterario pugliese, si riavvicina alle figlie che talvolta si recano a trovarla.

Il ritorno definitivo a Milano avviene nel luglio del 1986, dopo aver sperimentato, a causa di una forte crisi, un nuovo ricovero, questa volta presso il reparto di neuropsichiatria dell'ospedale Santissima Annunziata di Taranto¹⁰⁸ dove viene affidata alle cure del neurologo Michele Romano¹⁰⁹. Michele Pierri è ammalato gravemente, l'ambiente tarantino tanto amato, le sembra diventato improvvisamente ostile. Deciderà, dunque, di tornare a Milano dove verrà accompagnata da due dei dieci figli di Pierri.

Michele Pierri morirà il 24 gennaio 1988. Merini è nuovamente sola nella casa di Ripa di porta ticinese, assillata dall'indigenza. In questi anni saranno gli amici, tra i quali Maria Corti e Vanni Scheiwiller, a prestarle attenzione e qualche aiuto economico¹¹⁰, come ella

¹⁰⁵ A. MERINI, *Lettere a un racconto. Prose lunghe e brevi*, a cura di B. Pedretti, con una nota di B. Centovalli, Rizzoli, Milano 1998, p. 74.

¹⁰⁶ Ivi, p. 76.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Contrariamente a quanto afferma la poetessa nelle pagine di *Delirio amoroso*, Merini non fu ricoverata in manicomio a Taranto: «Non sapevo che dopo la legge Basaglia i manicomi fossero ancora aperti: nel sud ne esisteva uno in piena efficienza». Cfr., A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 33 e ancora in *Lettere a un racconto*: «Va detto ciò che avveniva nei manicomi di Taranto dove un "gentile" mi chiedeva profumi e denaro per non violentarmi [...]». Cfr. EAD., *Lettere a un racconto*, cit., p. 75. Molti biografi continuarono a scrivere del presunto internamento tarantino prendendo alla lettera quanto l'autrice riferisce nelle opere, così come Ambrogio Borsani che nel saggio *Il buio illuminato di Alda Merini*, scrive: «Viene internata in un manicomio a Taranto e un manicomio del Sud in quegli anni doveva essere un'esperienza ancora più traumatica delle precedenti». Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini* in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XLII. Anche Michele Caccamo nel suo dibattuto libro *Il segno clinico di Alda* scrive di aver ricevuto dalla poetessa undici inediti «composti durante il ricovero nel manicomio di Taranto, tra il 1985 e il 1986». In verità non vi erano a Taranto manicomi attivi. Ecco, infatti, quanto riferisce in merito la figlia Manuela: «In preda a una forte crisi, nel 1986 venne ricoverata nel reparto di neuropsichiatria dell'ospedale Santissima Annunziata di Taranto, affidata alle cure del neurologo Michele Romano, amico personale di Pierri e che conosceva i problemi di Alda. [...] Alda ricorderà in seguito quella fase rivivendola in maniera drammatica e paragonando gli orrori del manicomio di Taranto a quelli vissuti negli anni di internamento a Milano. In realtà a Taranto non c'è mai stato un manicomio e comunque, fortunatamente, dopo la Legge Basaglia, i manicomi erano stati tutti chiusi». Cfr. E. CARNITI, *Alda Merini, mia madre*, Manni, San Cesario di Lecce 2019, pp. 113-114.

¹⁰⁹ Ivi, p. 113.

¹¹⁰ «A Milano la mamma ricominciò un'esistenza precaria, con la pensione di reversibilità di mio padre che non le era sufficiente a vivere [...]. Io le mandavo i pochi soldi che potevo, e la aiutavano anche altri amici, soprattutto Maria Corti e Vanni Scheiwiller». Cfr. ivi, p. 115.

stessa scrive in quegli anni: «io sono povera, soltanto l'obolo degli amici mi consente di vivere»¹¹¹. Luisella Veroli, prima biografa della poetessa, racconta: «non aveva telefono e passava le giornate vagabondando per il quartiere in cerca di qualcuno che le desse retta»¹¹².

A Milano, Merini si affida alle cure della dottoressa Marcella Rizzo a cui dedicherà, insieme alle figlie Barbara e Simona, la prima edizione de *L'altra verità. Diario di una diversa*¹¹³, ma anche diverse liriche attualmente conservate presso il Fondo Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia¹¹⁴, che raccontano il difficile percorso terapeutico e, contemporaneamente, il forte e controverso legame che Merini sente di aver stretto con la psichiatra. Marcella Rizzo è solo uno dei medici a cui l'autrice dedica componimenti poetici: ciò era avvenuto anche tra le mura manicomiali con il dottor Enzo Gabrici, come testimoniano i testi ritrovati dopo quasi trent'anni e poi pubblicati nel volume *Lettere al dottor G*¹¹⁵, di cui si dirà in seguito. La poetessa, dunque, continua a scrivere con costanza: sono attribuite a questo periodo le poesie del volume uscito postumo *Come polvere o vento*¹¹⁶, curato e introdotto da Giulio Ferroni.

Nel 1988 Giovanni Raboni cura per Crocetti l'importante antologia meriniana *Testamento*¹¹⁷. Il curatore lo definisce nell'introduzione «uno dei più bei libri di poesie degli ultimi quarant'anni»¹¹⁸. Raboni riconosce le difficoltà della poesia meriniana di trovare una collocazione adeguata nell'ambito della letteratura italiana del secondo Novecento, nonostante la cura di alcuni estimatori; pertanto, auspica che grazie a questo libro sia finalmente riconosciuta su scala più ampia¹¹⁹. Ed è sempre Giovanni Raboni a invitare la poetessa a leggere alcuni suoi testi in una serata letteraria presso il Bar libreria Chimera, in via Cicco Simonetta a Milano, zona Porta Genova, gestito da Paola Alunno. Al Chimera si presentano libri e si riuniscono spesso autori come Aldo Busi, Vincenzo

¹¹¹ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 19.

¹¹² L. VEROLI, *Alda Merini. Ridevamo come matte*, cit., p. 7.

¹¹³ Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 9: «a Barbara, a Simona e alla dottoressa Marcella Rizzo».

¹¹⁴ Cfr. M. SABIA, *La rappresentazione manicomiale nella cultura letteraria del Novecento italiano*, LietoColle, Faloppio, 2017, pp. 233-241.

¹¹⁵ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit.

¹¹⁶ A. MERINI, *Come polvere o vento*, a cura e con una introduzione di G. Ferroni, Manni, San Cesario di Lecce, 2009.

¹¹⁷ A. MERINI, *Testamento (1947-1988)*, a cura di G. Raboni, Crocetti, Milano 1988.

¹¹⁸ Cfr. G. RABONI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Testamento*, cit., p. 9.

¹¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 9-11.

Consolo, Oscar Mauri, Pier Vittorio Tondelli, Paolo Volponi e suo figlio Roberto¹²⁰. Tra gli avventori vi è anche Ambrogio Borsani che in quegli anni cura una collana per la casa editrice genovese Il Melangolo. Raccogliendo i dattiloscritti che Merini gli porterà, di volta in volta al Chimera, Borsani si occuperà della pubblicazione della prosa *Delirio amoroso*.

La poetessa è ormai una presenza fissa al locale, dove si presenta con la sua macchina da scrivere: gli avventori la ricordano battere i testi direttamente con la carta carbone sui fogli, invece di sostituire il nastro inchiostro esaurito. Per vivere vende le sue poesie a mille lire l'una¹²¹. Scriverà che il suo posto in libreria era una «sofferta riconquista», un luogo in cui «rintracciare la speranza»¹²².

La svolta arriva per interessamento di Paolo Di Stefano dell'Einaudi che si occupa dell'uscita della raccolta *Vuoto d'amore*¹²³ del 1991, nella celebre collana bianca di poesia dell'editore torinese, una silloge importante che riunisce inediti selezionati da Maria Corti e ripropone *La Terra Santa* ormai introvabile da anni.

Nel 1991 Merini conosce, durante una fiera della piccola editoria, Alberto Casiraghi un tipografo di Osnago che nel 1982 aveva fondato la piccola casa editrice Pulcinoelefante¹²⁴ che pubblicava plaquette artistiche stampate a mano contenenti aforismi, o pochi versi, su carta pregiata, in una tiratura assai limitata. A pochi giorni dall'incontro Casiraghi si recò presso l'abitazione della poetessa per chiederle una piccola poesia da stampare; da allora ogni sabato, dal 1992 fino alla morte di Merini avvenuta nel 2009, l'editore si è recato a trovare l'amica¹²⁵ che gli dettava di volta in volta aforismi o pochi versi che sono

¹²⁰ Come ricorda Ambrogio Borsani: «Roberto sarebbe scomparso il 3 settembre del 1989 in un incidente aereo a Cuba, dove morirono 112 italiani. Fu una serata tristissima al Chimera, quella». A. BORSANI, *Il morbo di Gutenberg. Avventure e sventure di uno schiavo della carta stampata*, Liguori, Napoli 2014. Alla sua memoria Alda Merini dedicherà la prima edizione della prosa *Delirio amoroso*. Cfr. A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 7.

¹²¹ E. CARNITI, *Alda Merini, mia madre*, cit., p. 115.

¹²² «Tornai allora a quella neve chiara/ che arrossava i miei guanti nella notte, / quando da sola e per ben corta via / venivo a rintracciare la speranza». A. MERINI, *Tornai allora a quella neve chiara*, in *Ballate non pagate*, cit., p. 47 vv. 1-4.

¹²³ A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit.

¹²⁴ Casa editrice fondata nel 1982 a Osnago da Alberto Casiraghi. Le opere pubblicate sono per lo più plaquette prodotte usando la stampa a mano con caratteri mobili su carta pregiata prodotta in Germania; solitamente si compongono di un testo brevissimo come un aforisma o una poesia, accompagnato da piccole incisioni o disegni originali eseguiti da artisti. La tiratura è solitamente minore alle 40 copie con esemplari numerati e fuori commercio.

¹²⁵ Cfr. A. CASIRAGHI, «Io sono l'elefante e lui è il pulcino», in A. MERINI, *Ogni volta che ti vedo fiorire. Poesie inedite*, a cura di A. Casiraghi, Manni, San Cesario di Lecce 2022, p. 6.

stati impressi in oltre un migliaio di plaquette¹²⁶ Pulcinoelefante. Così, sotto la sollecitazione dell'amico Casiraghi, dai primi anni Novanta Alda Merini sperimenta l'aforisma come nuova forma d'espressione. Il lungo elenco della produzione aforistica si apre nel 1992 con le pubblicazioni: *Aforismi*¹²⁷, continua con *La vita facile. Aforismi*¹²⁸, e ancora con *Se gli angeli sono inquieti. Aforismi*¹²⁹ e ancora *Ringrazio sempre chi mi dà ragione. Aforismi*¹³⁰ pubblicazione corredata da fotografie di Giuliano Grittini¹³¹. L'uscita di quest'ultimo volume è anche l'avvio di un sodalizio con le arti figurative: saranno frequenti, infatti, da questo momento in poi nei volumi meriniani, accostamenti tra poesia, fotografia e arti pittoriche. Ne è un esempio la raccolta di poesie del 1993 *Titano amori intorno*¹³² corredata da sei disegni di Alberto Casiraghi. Titano, a cui è dedicata la raccolta, è un senzatetto che la poetessa accoglie in casa per cinque anni e che diviene suo amante, amico e confidente. È una figura ricorrente nella poesia della Merini che sarà centrale anche nelle pagine della prosa *La pazza della porta accanto*¹³³ e ricordato in molte liriche della raccolta *Ballate non pagate*¹³⁴.

L'11 ottobre 1993¹³⁵ le viene assegnato il Premio Librex-Guggenheim Eugenio Montale per la poesia, per la raccolta *Vuoto d'amore*, consacrandola definitivamente tra i più importanti poeti contemporanei. Le ossessioni di persecuzione per l'ambigua figura del portiere del palazzo in cui Merini risiedeva, personaggio oscuro ricorrente in diverse sue

¹²⁶ Il numero preciso delle plaquette meriniane pubblicate da Casiraghi non è stato chiaro per molto tempo. Il fotografo Enzo Eric Toccaceli sosteneva ne fossero 1173 (cfr. E. E. TOCCACELI, *A casa di Alda. Racconto fotografico in 50 sequenze*, Stampa Alternativa, Roma 2014, p. 97). Nel 2020 è stato pubblicato il catalogo completo dei «Pulcini» di Alda Merini grazie a Giorgio Matticchio, profondo conoscitore delle edizioni Pulcinoelefante e autore anche della schedatura – in attesa di vedere la luce – dell'intero archivio Pulcinoelefante, e a Simone Bandirali, poliedrica figura di medico, poeta e bibliofilo che ha realizzato la prima schedatura. Cfr. G. MATTICCHIO, *I 1189 pulcini di Alda Merini. Catalogo Generale delle Opere di Alda Merini pubblicate dalla Casa Editrice Pulcinoelefante 1992 – 2009*, Luni editrice, Milano 2020. L'intera collezione delle plaquette Pulcinoelefante è ora conservata presso la Casa Museo Boschi Di Stefano a Milano.

¹²⁷ A. MERINI, *Aforismi*, con una nota di A. Gaccione, Nuove scritture, Milano 1992.

¹²⁸ A. MERINI, *La vita facile. Aforismi*, disegni di Alberto Casiraghi, Pulcinoelefante, Osnago 1992.

¹²⁹ A. MERINI, *Se gli angeli sono inquieti. Aforismi*, con Alberto Casiraghi, Shakespeare & Company, Magreglio 1993.

¹³⁰ A. MERINI, *Ringrazio sempre chi mi dà ragione. Aforismi*, foto di Giuliano Grittini, Stampa Alternativa, Roma 1997.

¹³¹ Giuliano Grittini è un fotografo milanese che aveva lo studio accanto a casa della poetessa. Molti degli scatti che le dedicò sono diventati celebri.

¹³² A. MERINI, *Titano amori intorno*, La Vita Felice, Milano 1993.

¹³³ A. MERINI, *La pazza della porta accanto*, a cura di Guido Spaini e Chicca Gagliardo, Bompiani, Milano 1995.

¹³⁴ A. MERINI, *Ballate non pagate*, a cura di L. Alunno, Einaudi, Torino 1995.

¹³⁵ Cfr. E. CARNITI, *Alda Merini, mia madre*, cit., p. 142.

opere degli anni Novanta, e il denaro ottenuto con il premio Montale, la spingono a trasferirsi all'Hotel Certosa in corso San Gottardo a Milano, dove abiterà per quasi un anno.

Nel 1995 esce per Einaudi la raccolta *Ballate non pagate*, a cura di Laura Alunno, con cui le viene assegnato il premio Viareggio per la Poesia nel 1996.

Alda Merini è per Maria Corti «un'araba fenice»¹³⁶ proprio per sua la capacità sorprendente di risorgere dalle proprie ceneri rappresentate dai ricoveri, dal mutato ambiente editoriale, dalla complessità della vita di una donna che in molti consideravano solo in ragione della sua patologia. Merini ne parlerà in diverse interviste prendendo posizione anche sulla candidatura al Premio Nobel proposta dall'Académie française:

non ho la cultura per accedere al Nobel. Io per dieci anni sono stata fuori da ogni tipo di cultura. È chiaro che io per dieci anni non ho potuto crescere. Sono afflitta da questo fatto: che per giustificare un Nobel debbano tirare in ballo le disgrazie. Al di là delle sofferenze io ho continuato a scrivere con una grande sofferenza fisica. Se vogliono dare il Nobel a una disgrazia ci sono qua io.¹³⁷

Il connubio tra arti visive e poesia continua con il volume *La volpe e il sipario*¹³⁸ edito da Girardi nel 1997 e illustrato da Gianni Casari¹³⁹. Ciò che qui emerge in modo prepotente è l'intensificazione della tecnica dell'oralità: le poesie che costituiscono la raccolta sono state infatti dettate al telefono a Gianni Casari tra la primavera e l'estate 1995, riviste dall'autrice e infine pubblicate¹⁴⁰.

¹³⁶ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XVII.

¹³⁷ Cfr. l'intervista concessa, nel 1993, da Alda Merini alla Radiotelevisione della Svizzera italiana reperibile tra gli archivi on line della RSI: <https://www.rsi.ch/cultura/letteratura/Alda-Merini--1781471.html> link verificato in data 27/10/2024.

¹³⁸ Cfr. A. MERINI, *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, con illustrazioni di Giovanni Casari, Girardi, Legnano 1997, ora EAD., *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, a cura di B. Centovalli, disegni di Alberto Casiraghy, postfazione di S. Bandirali, Rizzoli, Milano 2004.

¹³⁹ Artista figurativo, ceramista e docente di storia dell'arte di origini legnanesi trapiantato tra Hammamet e Gerba. Fu amico di Merini per lungo tempo.

¹⁴⁰ Cfr. B. CENTOVALLI, *Il passo breve delle cose*, in A. MERINI, *La volpe e il sipario*, Rizzoli, Milano 1997, p. 7.

1.5 La «tecnica d'aedo»¹⁴¹ e una produzione letteraria «incontrollabile»

Dalla fine degli anni Novanta in poi la poetessa inizierà a dettare i componimenti ad altri che li trascrivono. In parte per i problemi di vista dovuti all'età, in parte perché vuole lasciarsi totalmente all'istintualità della parola. Maria Corti definirà «tecnica d'aedo»¹⁴² questa nuova sperimentazione della poesia meriniana che nasce di getto e spesso dà vita a un verso prosimetro. «Per anni Alda Merini si era abituata, su consiglio dei medici, a scrivere di getto, spesso a scopo liberatorio; nacquero così, a fianco di testi poetici di grande valore, altri di carattere comunicativo»¹⁴³; così Maria Corti considera lo straripare di una produzione letteraria non sempre all'altezza, che si manifesta nei tanti volumi, anche di editori improvvisati, in cui confluiscono i testi meriniani, spesso ceduti dall'autrice semplicemente per motivi economici:

È ipotizzabile che l'immediatezza della produzione aforistica unita all'invito dei medici a scrivere per ragioni terapeutiche abbiano spinto la produzione della poetessa in questa direzione, ma c'è dell'altro. Spiega Ambrogio Borsani che Merini era abituata a bisbigliare per ore tra sé i versi, per poi restituirli sotto dettatura completi: questo era il modo attraverso il quale aveva praticato la poesia negli anni dell'internamento, quando non aveva accesso a strumenti di scrittura¹⁴⁴.

La produzione meriniana definita da Andrea Cortellessa come «incontrollabile»¹⁴⁵, è uno dei motivi che spinse Corti a curare, per Einaudi, la fortunata raccolta antologica *Fiore di poesia*¹⁴⁶ che risulta un felice quadro riassuntivo della formazione, evoluzione, maturazione poetica dell'autrice.

Maria Corti rappresenta un punto fermo nella vita della poetessa, sia sotto il profilo umano che in qualità di curatrice delle opere e della conservazione delle carte. Prevedendone la dispersione, Maria Corti chiede in dono o acquista¹⁴⁷, negli anni, i manoscritti e dattiloscritti dalla poetessa, fin dalla costituzione del Centro Manoscritti dell'Università

¹⁴¹ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XVIII.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ivi*, p. VII.

¹⁴⁴ Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. LII.

¹⁴⁵ Cfr. A. CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, p. 610.

¹⁴⁶ A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit.

¹⁴⁷ Merini lo scrive velatamente anche nelle pagine di *Delirio Amoro*: «quando mio marito morì, e io ricevetti dei soldi dall'Università di Pavia, piena di dolore, ma anche di amore per quel grande poeta, partii per Taranto». Cfr. A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 23.

di Pavia da lei fondato. Oggi presso l'archivio pavese sono conservate la maggior parte delle carte di Alda Merini, prime edizioni delle sue opere spesso introvabili in altri siti, lettere private e molti altri documenti. Tanta parte del patrimonio letterario della poetessa milanese è andato certamente disperso, a giudicare da quanto testimoniato dalle persone che la frequentarono: Ambrogio Borsani, curatore di alcune opere di Merini, racconta: «una sera che aveva litigato con Maria Corti entrò nel locale¹⁴⁸ con un mazzo di poesie dattiloscritte e ai ragazzi che entravano diceva, offrendo loro un foglio “Prendete le mie poesie, così se la Maria Corti vorrà fare l'*opera omnia* dovrà diventare matta”»¹⁴⁹.

Il piccolo editore Giuseppe Angelillo¹⁵⁰ in un'intervista rilasciata al quotidiano *Il Giornale* dichiarò che la poetessa, nei primi anni Novanta, era solita vendere le sue poesie per poter comprare di che sostentarsi: «Alda vendeva le sue poesie nel bar Chimera di via Cicco Simonetta a mille lire l'una per comprarsi un panino. Io gliene acquistavo due o tre al colpo. Ma la sua non era una povertà subita: era una scelta di vita»¹⁵¹.

Nel 1999 vede la luce il volume *Il ladro Giuseppe. Racconti dagli anni Sessanta*¹⁵² che raccoglie i racconti che l'autrice aveva inviato invano a Mondadori nel 1962 e poi a Scheiwiller nel 1969 e che non erano stati dati alle stampe «anche a causa delle dolose vicende della scrittrice»¹⁵³. Vanni Scheiwiller ritrova il dattiloscritto negli archivi della sua casa editrice e finalmente li pubblica. In appendice al libro si può leggere la lettera dell'editore all'autrice del 5 marzo 1969, in cui riferisce di aver letto i racconti, ma che per la pubblicazione avrebbe dovuto aspettare circa un anno e mezzo¹⁵⁴. L'attesa sarà più lunga, ma la pubblicazione delle prose restituisce una linearità narrativa che non si

¹⁴⁸ Si tratta del Bar Chimera di Milano gestito da Laura Alunno, spesso frequentato da Merini alla fine degli anni Ottanta.

¹⁴⁹ A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., pp. XLIV-XLV.

¹⁵⁰ Giuseppe D'Ambrosio Angelillo fondatore della piccola casa editrice Acquaviva, amico di Alda Merini dal 1993. I due si conobbero frequentando il bar Chimera, in via Cicco Simonetta, a Milano. È scomparso il 6 novembre 2017. Pubblicò molti titoli di Merini in piccolissime tirature, mai più di cinquanta o cento copie dei libri che vendeva presso la sua bancarella in Piazza Duomo, a Milano. In un'intervista di Stefano Lorenzetto, pubblicata su *Il Giornale* del 03/03/2013, Angelillo afferma di aver pubblicato ben trentasei titoli di Merini. Tale intervista è reperibile sul sito del giornalista al link: <https://www.stefanolorenzetto.it/pagine/interviste/D'Ambrosio%20Angelillo%20Giuseppe.pdf> verificato in data 27/10/2024.

¹⁵¹ S. LORENZETTO, “Un editore mantiene 5 figli stampando libri in 50 copie”, in *Il Giornale*, 3 marzo 2013, p. 20.

¹⁵² A. MERINI, *Il ladro Giuseppe. Racconti degli anni Sessanta*, Libri Scheiwiller, Milano 1999.

¹⁵³ Ivi, p.83.

¹⁵⁴ Ivi, p. 81.

presenterà più nell'opera della poetessa, contraddistinta da una prosa lirica e frammentaria.

Il 1999 è anche l'anno in cui Merini viene insignita del Premio della Presidenza del Consiglio per la Poesia: le istituzioni hanno iniziato a riconoscere la poetessa dal 1995, anno in cui, dopo molte difficoltà, su interessamento di Paolo Volponi¹⁵⁵ le fu attribuito il vitalizio previsto dalla Legge Bacchelli¹⁵⁶.

Nel 2000 esce presso Einaudi la silloge poetica *Superba è la notte*¹⁵⁷, risultato di un lavoro minuzioso compiuto su numerose poesie dattiloscritte inedite inviate all'editore Einaudi e al curatore Ambrogio Borsani, databili tra il 1996 e il 1999.

Tra il 2000 e il 2009 escono, tutte pubblicate da Frassinelli a cura di Arnoldo Mosca Mondadori, le raccolte di prose e poesie a tema religioso: *L'anima innamorata* (2000), *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù* (2001), *Magnificat. Un incontro con Maria* (2002), *La carne degli angeli* (2003); *Poema della croce* (2004), *Cantico dei Vangeli* (2006), *Francesco. Cantico di una creatura* (2007), *Padre mio* (2009)¹⁵⁸. Per Einaudi, a cura di Ambrogio Borsani, esce nel 2009 *Il Carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore*¹⁵⁹.

Per alcuni critici tali testi costituiscono una sorta di terzo periodo nella produzione meriniana, successivo al primo, riferibile agli scritti giovanili e al pre-internamento, e quello aperto da *La Terra Santa* con la rappresentazione e la rielaborazione del tema manicomiale. In verità la predilezione per la tematica religiosa, soprattutto testamentaria, e le figure che emergono dalle raccolte a tema sacro, sono presenti diffusamente in tutta l'opera della poetessa e fin dalla sua produzione giovanile. Si concorda, in merito, con quanto affermato da Riccardo Redivo che, nel suo libro *Alda Merini, dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)*¹⁶⁰, sostiene non si possa parlare di un vero e proprio terzo periodo, bensì «di un periodo in cui alcune caratteristiche si esasperano e in

¹⁵⁵ Scrittore, poeta e Senatore della Repubblica italiana, che Merini conobbe presso il Bar libreria Chimera.

¹⁵⁶ La legge 440 dell'8 agosto 1985, fu approvata durante il governo di Bettino Craxi e fu intitolata allo scrittore Riccardo Bacchelli, dalle cui condizioni di povertà e riconosciuti meriti letterari, prese spunto l'idea del vitalizio. Purtroppo lo scrittore non riuscì a fruirne poiché morì prima di poterlo ricevere.

¹⁵⁷ A. MERINI, *Superba è la notte*, a cura e con una introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2000.

¹⁵⁸ Le raccolte *Corpo d'amore*, *Magnificat*, *Poema della croce*, *Cantico dei Vangeli* e *Francesco* saranno poi raccolti nel volume A. MERINI, *Mistica d'amore*, Frassinelli, Milano 2008.

¹⁵⁹ A. MERINI, *Il carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore*, Einaudi, Torino 2009.

¹⁶⁰ R. REDIVO, *Alda Merini, dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)*, Asterios, Trieste 2009.

cui altre si allontanano»¹⁶¹, ovvero di un ampliamento di tematiche e caratteristiche preesistenti nella poetica meriniana.

Dalla fine degli anni Novanta in poi si parla di Alda Merini non solo come poetessa, ma come fenomeno mediatico: «la sua fama e la sua popolarità, giustamente consolidate negli ultimi anni dalle numerose pubblicazioni, dall'interesse crescente della critica, nonché dalla partecipazione a spettacoli e dibattiti televisivi, l'hanno resa un personaggio celebre, di dominio pubblico»¹⁶². Alcune scelte, rappresentate soprattutto dalla partecipazione a trasmissioni televisive popolari, alimentano aspre critiche da parte del mondo letterario, ma sono anche utili a riportare all'attenzione pubblica il tema, spesso intoccabile, della malattia mentale. Complice la grande notorietà raggiunta l'editoria inizia a proporre antologie tematiche delle poesie meriniane. Un esempio è *Folle, folle, folle d'amore per te*¹⁶³, uscito nel 2002 a cura di Daniela Gamba: una selezione di sole poesie d'amore amore, scelti da nove diverse raccolte¹⁶⁴.

Nel febbraio del 2002 muore Maria Corti. Con la scomparsa della filologa la produzione meriniana perde il «centro di raccolta», ma soprattutto si perde uno sguardo critico importante che ha saputo distinguere e restituire la sua produzione letteraria di maggior valore. Non è un caso che, soprattutto da questo momento in poi si assista a un fiorire di pubblicazioni non sempre all'altezza delle opere precedenti, volumi talvolta dati alle stampe al solo scopo di cavalcare l'onda della notorietà della poetessa raggiunto prevalentemente con le sue presenze televisive.

Nel 2003 Einaudi pubblica *Più bella della poesia è stata la mia vita*¹⁶⁵, una videointervista curata dal giornalista Vincenzo Mollica. Più tardi la stessa intervista sarà riproposta sul

¹⁶¹ Ivi, p. 21.

¹⁶² S. BANDIRALI, *Postfazione*, in A. MERINI, *La volpe e il sipario*, cit., p. 98.

¹⁶³ A. MERINI, *Folle, folle, folle d'amore per te. Poesie per giovani innamorati*, Salani, Milano 2002.

¹⁶⁴ In apertura della raccolta è collocato uno scritto di Roberto Vecchioni in cui il noto cantautore avvicina la poesia di Merini a quella di Saffo per la costante del tema erotico nei versi. Cfr. R. VECCHIONI, *Una "macchina" d'amore*, in A. MERINI, *Folle, folle, folle d'amore per te*, cit., pp. 5-7. La scelta inusuale di far aprire a un cantautore una raccolta poetica deriva dal brano *Canzone per Alda Merini* che Roberto Vecchioni aveva dedicato alla poetessa nel 1999. Cfr. R. VECCHIONI/ M. PAOLUZZI, *Canzone per Alda Merini* in R. VECCHIONI, *Sogna ragazzo sogna*, EMI Music Italy, 1999. Sarà questo solo il primo di una serie di omaggi musicali e commistioni tra musica e poesia che verranno originati dai versi della poetessa milanese. Il 15 marzo 2004, infatti uscirà *Sono nata il 21 a primavera - Milva canta Merini* in cui la cantante Milva canta undici canzoni musicate da Giovanni Muti i cui testi sono tratti dalle poesie di Merini. Cfr. MILVA, *Sono nata il 21 a primavera - Milva canta Merini*, Italy Nar International, 2004. Il disco diverrà uno spettacolo musicale dal vivo a cui parteciperà, in alcune repliche, anche la poetessa.

¹⁶⁵ A. MERINI, *Alda Merini racconta: più bella della poesia è stata la mia vita*, a cura di V. Mollica, Einaudi, Torino 2003.

mercato corredata dalla raccolta *Clinica dell'abbandono*¹⁶⁶, curata da Giovanna Rosadini, composta da una sezione di versi scritti alla fine degli anni Novanta e una seconda di scritti più recenti.

La vita di Merini si svolge interamente sul Naviglio milanese, non abbandonerà mai la casa di Ripa di Porta Ticinese al civico 47, da cui più volte rischierà lo sfratto, ormai ridotta a una babele d'ammennicoli, balocchi, mozziconi di sigarette, bottiglie, foto raccolte in una vita intera e dall'inseparabile pianoforte. La parete sopra il suo letto è completamente ricoperta da scritti e disegni e numeri di telefono, per lo più scritti con il rossetto rosso: lo definisce «il muro degli angeli»¹⁶⁷.

I problemi di salute, acuiti dall'età, si aggravano e i ricoveri presso l'ospedale San Paolo di Milano diventano, in questi anni, più frequenti.

Nel 2005 esce da Crocetti il volume *Nel cerchio di un pensiero (teatro per voce sola)*¹⁶⁸, e da Scheiwiller le centoquattro liriche d'amore di *Le briglie d'oro. Poesie per Marina 1984-2004*¹⁶⁹ curato da Marina Bignotti, a cui sono dedicate.

Nel 2005 esce per Manni la raccolta *Sono nata il ventuno a primavera*¹⁷⁰. Si tratta della pubblicazione di un quaderno di testi inediti consegnato dall'autrice a Piero Manni. Merini aveva conosciuto e stretto un rapporto di amicizia con l'editore nel 1999, anno in cui aveva pubblicato con la casa editrice salentina i due volumi *La poesia luogo del nulla. Poesia e Parole con Chicca Gagliardo e Guido Spaini*¹⁷¹ e l'edizione fuori commercio *L'intima morte della parola*¹⁷², cui seguiranno diversi titoli: *Il maglio del poeta*¹⁷³ uscito nel 2002, *Canto Milano* del 2007¹⁷⁴, *Antenate bestie da manicomio*¹⁷⁵ nel 2008 e *Come polvere o vento*¹⁷⁶ nel 2009.

¹⁶⁶ A. MERINI, *Clinica dell'abbandono*, a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani e con uno scritto di V. Mollica (versione audiovisiva in WHS), Einaudi, Torino 2003; a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2004.

¹⁶⁷ Attualmente il «muro degli angeli» è stato strappato, restaurato e conservato presso la casa museo Spazio Merini di via Magolf a Milano.

¹⁶⁸ A. MERINI, *Nel cerchio di un pensiero (Teatro per voce sola)*, Crocetti, Milano 2005.

¹⁶⁹ A. MERINI, *Le briglie d'oro. Poesie per Marina 1984-2004*, a cura di M. Bignotti, Libri Scheiwiller, Milano 2004.

¹⁷⁰ A. MERINI, *Sono nata il ventuno a primavera*, Manni, San Cesario di Lecce 2005.

¹⁷¹ A. MERINI, *La poesia luogo del nulla. Poesia e Parole con Chicca Gagliardo e Guido Spaini*, Piero Manni, Lecce 1999.

¹⁷² A. MERINI, *L'intima morte della parola*, edizione fuori commercio in dono con il periodico *L'immaginazione*, n. 166, (2000).

¹⁷³ A. MERINI, *Il maglio del poeta*, prefazione di G. Patrizi, Manni, Lecce 2002.

¹⁷⁴ A. MERINI, *Canto Milano*, Manni, Lecce 2007.

¹⁷⁵ A. MERINI, *Antenate bestie da manicomio*, Manni, Lecce 2008.

¹⁷⁶ A. MERINI, *Come polvere o vento*, introduzione di G. Ferroni, Manni, San Cesario di Lecce 2009.

Esistono alcuni piccoli editori con i quali Merini intrattenne un rapporto personale di amicizia, come Gerardo Mastrullo delle edizioni La Vita Felice¹⁷⁷ o ancora Michelangelo Camelliti dell'editrice LietoColle¹⁷⁸ sita in provincia di Como, per i tipi dei quali usciranno diverse opere negli anni, benché la poetessa già pubblicasse con le maggiori case editrici italiane di poesia.

Nel 2008 esce un'opera inattesa, ma estremamente importante per lo studio della produzione meriniana: *Lettere al Dottor G*¹⁷⁹. Dimenticati per quasi trent'anni, tali testi sono stati ritrovati e pubblicati solo nel 2008, e vanno a coprire un periodo in cui non si avevano tracce di alcuna produzione letteraria, testimoniando come Merini neanche durante l'internamento in manicomio abbia interrotto la sua attività poetica.

L'ultima opera composta dalla scrittrice sarà *Il carnevale della croce*¹⁸⁰, una raccolta di poesie a tema amoroso e religioso, curata da Ambrogio Borsani e uscita poco prima della morte della poetessa, avvenuta il primo novembre 2009 presso l'ospedale San Paolo per una malattia oncologica. Altri volumi usciranno postumi, composti da inediti che la poetessa aveva nel tempo inviato agli amici, agli editori, o ritrovati in archivi pubblici e privati.

1.6 Una Merini sommersa: il caso delle poesie ritrovate nell'archivio di Oreste Macrì e delle poesie dettate ad Alberto Casiraghi

Le motivazioni della sterminata produzione meriniana è frutto di una vicenda personale complessa, in cui la poesia, più che come attività letteraria, è percepita con valore salvifico e come missione di vita. Ad oggi il materiale sommerso appartenente alla costellazione della produzione meriniana è ancora notevole. Il Centro Manoscritti pavese è sicuramente uno dei luoghi privilegiati per poter conoscere l'opera della poetessa

¹⁷⁷ Tra i titoli di Alda Merini pubblicati dalla casa editrice La Vita Felice di Milano ricordiamo: *Ipotenusa d'amore*, 1992; *Titano amori intorno*, 1993; *La palude di Manganelli o il monarca del re*, 1994; *Il fantasma e l'amore. Un monologo, tre poesie e...*, 1994; *Sogno e poesia*, 1995; *Un'anima indocile. Parole e Poesia*, 1996; *La magia delle mani*, fotografie di G. Grittini, 2007.

¹⁷⁸ Tra i titoli di Alda Merini pubblicati dalla casa editrice LietoColle di Faloppio (Como) ricordiamo: *Lettera ai figli*, a cura di M. Camelliti, 1994; *Doppio bacio mortale*, 1995; *Lettera a Maurizio Costanzo*, 1995; *Writing in children*, trad. L. Magnani, 2003; *Lettera ai bambini*, 2004; *Sonetti d'amore e angeliche pene*, 2008; *Eroticamore. Passioni e riflessioni*, 2009.

¹⁷⁹ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit.

¹⁸⁰ A. MERINI, *Il carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore*, a cura di A. Borsani, Einaudi, Torino 2009.

milanese, ma anche altri archivi riservano sorprese: nel 2019, a dieci anni dalla morte di Merini, fu dato alle stampe per Einaudi il volume *Confusione di stelle*¹⁸¹ a cura di Riccardo Redivo e Ornella Spagnulo che raccoglie circa settanta poesie ritrovate fortuitamente tra la corrispondenza del critico letterario Oreste Macrì, con cui la poetessa intrattenne una corrispondenza pluridecennale¹⁸². Sono poesie appartenenti al periodo 1982-1985, quindi si collocano nello stesso periodo in cui fu pubblicata la celebre raccolta *La Terra Santa*. Alcune poesie sono state inviate dal reparto psichiatrico dell'ospedale SS. Annunziata di Taranto, in cui Merini fu ricoverata a causa della crisi che la colse in seguito alla malattia del secondo marito, Michele Pierri. Tali inediti sono stati dimenticati per decenni tra i faldoni del fondo Macrì conservato nell'Archivio contemporaneo Bonsanti, presso il Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux di Firenze.

Grazie all'opera di due giovani studiosi, e alle autorizzazioni concesse dagli eredi, è stato possibile recuperare e rendere accessibili sillogi e abbozzi di opere che non arrivarono mai a compimento e alla stampa, ma che non per questo non possiedono una coerenza, un'identità e un titolo. Tra queste vi sono *Il Canzoniere di Sylvia*, la versione completa di quello che diventò, ridotto a sole diciassette poesie, la piccola raccolta *La gazza ladra – Venti ritratti*, poi pubblicata in *Vuoto d'amore* nel 1991, oppure la silloge di undici liriche, completamente inedita, intitolata *Il libro di Cosimo* in cui si riscontrano temi ben noti a Merini quali la malattia mentale, l'amore e i riferimenti cristologici e alle figure shakespeariane di Amleto e Ofelia. Ancora, un poemetto indirizzato e dedicato a Macrì dal titolo *Storia d'amore mia e di Pierri* in cui, oltre al carattere intimo, confidenziale del contenuto amoroso, è interessante la forma quasi epistolare dei componimenti, scritti in «endecasillabi e un tono pseudodantesco»¹⁸³. Non mancano, infine, in linea con le abitudini di Merini, poesie di omaggio dedicate a Oreste e Albertina Macrì.

Ad anni più recenti appartengono invece le poesie pubblicate nella raccolta *Ogni volta che ti vedo fiorire* a cura di Alberto Casiraghi: sono aforismi e piccole poesie inedite raccolte sotto dettatura dal curatore nel corso degli incontri settimanali avvenuti con Merini dal 1992 al 2009 di cui abbiamo già parlato. «Diceva che era Dio a mandarle quelle parole; in realtà ci lavorava, ci tornava su, tagliava, aggiustava, accettava le

¹⁸¹ A. MERINI, *Confusione di stelle*, a cura di R. Redivo e O. Spagnulo, Einaudi, Torino 2019.

¹⁸² R. REDIVO, O. SPAGNULO, *Introduzione*, in A. MERINI, *Confusione di stelle*, cit., p. VI.

¹⁸³ O. SPAGNULO, «*Ma soprattutto ti amo perché sei un poeta*», in A. MERINI, *Confusione di stelle*, a cura di R. Redivo e O. Spagnulo, Einaudi, Torino 2019, p. XVIII.

correzioni»¹⁸⁴, scrive Casiraghi, che intanto raccoglie e conserva i fogli e i taccuini vergati in quelle circostanze, accogliendo la poesia orale di Merini per preservarla dall'oblio. Dopo alcuni anni dalla morte dell'amica, Casiraghi decide di restituire una parte di quelle poesie alle figlie della poetessa e una selezione anche al pubblico: «Ho capito che Alda non ha smesso di avere cose da dire, ed era giusto che alcune di quelle perle sbocciassero in un libro»¹⁸⁵.

Nel novembre 2022, durante le ricerche d'archivio condotte per un mese presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, ho ritrovato diversi inediti di tema prevalentemente manicomiale, presso il Fondo Alda Merini: precisamente cinque poesie e una prosa di circa tredici pagine manoscritte in cui la poetessa affronta in modo più stringato le stesse tematiche proposte nel volume *L'altra verità. Diario di una diversa*, tanto da far pensare che possa essere, tale manoscritto, un nucleo primitivo dell'opera poi perfezionata durante gli anni tarantini e pubblicata nel 1986.

Purtroppo le eredi di Alda Merini non hanno concesso l'autorizzazione a utilizzare neppure per soli motivi di studio tali documenti inediti in questa mia tesi di dottorato di ricerca; si auspica pertanto vi possano essere in futuro nuove opportunità per riportare alla luce quanto dell'opera meriniana non è stata ancora studiata.

Sovrabbondante e abnorme, la produzione di Alda Merini resta dunque una sorta di opera aperta, ancora in attesa di essere scoperta e ricostruita, nei suoi modi e nelle sue forme atipiche ed eccessive che dichiarano la generosità con cui la poetessa ha onorato il proprio «destino di poeta»¹⁸⁶, come lo definiva Maria Corti, ma anche il valore che la poetessa attribuiva propriamente al verso: la poesia intesa come linguaggio proprio, imprescindibile e costitutivo, l'unico possibile e talvolta, con funzione salvifica.

1.7 Una produzione letteraria continua, eppure interrotta dall'internamento e segnata dalla malattia mentale

Nonostante la malattia mentale e l'internamento manicomiale rappresentino alcuni tra i temi maggiormente ricorrenti nella produzione meriniana, il che ha contribuito al

¹⁸⁴ A. CASIRAGHY, «Io sono l'elefante e lui è il pulcino», in A. MERINI, *Ogni volta che ti vedo fiorire. Poesie inedite*, cit., p. 6.

¹⁸⁵ Ivi, p. 6.

¹⁸⁶ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. V.

successo di tali componimenti presso un certo pubblico affascinato dall'aura del poeta ispirato dalla follia, bisogna chiarire che Alda Merini ricopriva ben prima dell'esperienza del ricovero in manicomio un suo originale ruolo nella letteratura coeva, testimoniato ampiamente dai suoi scritti giovanili che attirarono l'attenzione favorevole della critica. Si potrebbe dunque dire che ella non appartenga alla categoria degli autori la cui opera scaturisce dalla tensione dell'anima, come affermava Jaspers nella sua celebre indagine su Strindberg, Hölderlin e Van Gogh¹⁸⁷. Nel caso di Merini si osserva, piuttosto, un modificarsi della poetica che si arricchisce nel suo sistema tematico e metaforico dopo l'esperienza dell'internamento. La «tensione tra le polarità del demone liberatore e della sua elaborazione disciplinata»¹⁸⁸ di cui spesso si è parlato come via per una poetica più originale e appassionata originata dallo scompenso psichico, in questo caso è presente e vera solo in parte, poiché la follia non è ciò che dà origine alla poesia meriniana, anzi l'assenza dalla scena editoriale e sociale, provocata dal lungo periodo d'internamento ha nociuto alla carriera della poetessa che ha dovuto riconquistare il proprio ruolo facendosi carico della sua mutata condizione biografica e letteraria, dopo l'esperienza manicomiale. Per l'autrice la poesia è il manifestarsi di un destino: lo ribadisce diverse volte nelle sue opere, sottolineando che nulla avrebbe potuto sottrarla da tale condizione¹⁸⁹.

All'interno della produzione letteraria di Merini sono individuabili due periodi fondamentali, scanditi dalle già esplicitate vicende biografiche, e ben distinguibili sul piano dei testi. Il primo periodo è identificabile con l'esordio della poetessa sulla scena letteraria nel 1950¹⁹⁰ e si protrae fino al 1962, data di pubblicazione della raccolta *Tu sei Pietro. Anno 1961*¹⁹¹, l'ultima prima dell'internamento in manicomio che perdurerà, tra molti ricoveri e dimissioni, fino alla chiusura definitiva dei manicomi in Italia. Seguirà

¹⁸⁷ «In queste personalità la schizofrenia è la condizione, la causa possibile perché si aprano queste profondità». Cfr. K. JASPERS, *Strindberg und van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin* [1922], trad. it. *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, con un saggio di M. Blanchot, prefazione di U. Galimberti, Raffaello Cortina, Milano 2001, p. 154.

¹⁸⁸ Cfr. G. STANGHELLINI, *Antropologia della vulnerabilità*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 85.

¹⁸⁹ Cfr. A. MERINI, *Poesia luogo del nulla*, cit., p. 11: «pochi hanno capito, invece che la mia poesia è nata a prescindere da tutto e da tutti. Avrei potuto fare la matta o la ragioniera e la mia poesia sarebbe comunque uscita. Essa è una forza che nasce in me [...]».

¹⁹⁰ Anno in cui le prime poesie meriniane *Lettere e Estasi di San Luigi Gonzaga* vengono pubblicate sulla rivista *Paragone* diretta da Roberto Longhi. Cfr. *Paragone*, (1950), 4; le stesse poesie con l'aggiunta di *Presenza di Orfeo*, *Il gobbo* e *La città nuova* saranno inserite nell'antologia *Poesia italiana contemporanea 1909-1949* curata da Giacinto Spagnoletti per Guanda.

¹⁹¹ A. MERINI, *Tu sei Pietro. Anno 1961*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1962.

un ventennio di silenzio, in verità solo editoriale, come vedremo, poiché Alda Merini non smise mai di scrivere. Il secondo periodo della produzione meriniana comincia, dunque, quando la poetessa ritorna, dopo l'uscita definitiva dal manicomio e con enormi difficoltà, a pubblicare i suoi versi, che nel frattempo sono mutati, poiché la prolungata esperienza manicomiale è entrata prepotentemente nei temi della sua poesia, provocando negli editori a cui le liriche venivano proposte, una certa indifferenza e, probabilmente, una sorta di repulsione verso l'incandescente contenuto poetico, il che si è tradotto in un ostacolo alla pubblicazione dei suoi lavori per diverso tempo.

La produzione poetica meriniana conserverà i suoi caratteri riconoscibili per tutta la sua durata, ma è impossibile non notare come l'internamento in manicomio costituisca una frattura per la poetessa, sia a livello biografico che poetico. Biografico perché la «bambina Merini»¹⁹² di pasoliniana memoria che frequentava nell'immediato dopoguerra il salotto di Spagnoletti e aveva tra i suoi conversatori Maria Corti, Luciano Erba, David Maria Turoldo, innamorata di Giorgio Manganelli, votata alla venerazione di Salvatore Quasimodo, non esiste più. Dopo il manicomio esiste la poetessa, sposa e madre che ha sperimentato gli orrori dell'internamento, della relegazione in quella che ella definì la *Terra Santa*, ed è questo un punto di non ritorno, poiché anche il mondo dell'editoria, nel frattempo, l'ha dimenticata.

Renato Minore esprime così l'assenza forzata di Merini dal mondo letterario e dalla società, non solo poetica: «risucchiata nell'inferno manicomiale, sparì condannata al silenzio nel buio della follia “come una talpa”, la sua storia era diventato un rovinoso corpo a corpo con l'universo della malattia mentale, con i suoi codici e i suoi enigmi»¹⁹³. Qui nasce probabilmente la nuova poesia di Merini in cui l'attenzione al contenuto è predominante e il ritmo interno ai versi – ricordiamo che Merini ama suonare il pianoforte – è talvolta superato dalla pregnanza tematica al fine di dare spazio a quel «frugare nelle condizione umana ignorando ogni sorta di convenzione o convenienza»¹⁹⁴ riconosciuto da Minore.

¹⁹² «Ché di fonti per la bambina Merini non si può certo parlare: di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una influenza letteraria perfettamente congeniale, ci dichiariamo disarmati». P. P. PASOLINI, «Una linea orfica» in *Paragone*, (1954), 60, p. 84.

¹⁹³ R. MINORE, *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani*, Donzelli, Roma 2011, pp. 125-126.

¹⁹⁴ Ivi, p. 126.

Esiste, dunque, una continuità nell'opera meriniana interrotta solo dall'internamento e dalla volontà dell'editoria, non dalla malattia: questa posizione era sostenuta già da Maria Corti nell'introduzione alla raccolta *Vuoto d'amore*¹⁹⁵ del 1991, ovvero dell'esistenza di una fase che si compone delle raccolte giovanili uscite fino al 1962 seguita dal silenzio causato dall'internamento e dall'indifferenza editoriale superati da una fase successiva che inizia con il «silenzio rotto»¹⁹⁶ finalmente dalle poesie de *La Terra Santa*¹⁹⁷, anticipate in rivista¹⁹⁸ e poi uscite in raccolta con la curatela di Maria Corti nel 1984: questa è considerarsi la data del ritorno sulla scena editoriale per Merini, poiché le pubblicazioni immediatamente precedenti, libretti pubblicati in proprio o ciclostilati¹⁹⁹, avevano una distribuzione talmente limitata da renderli per lo più un mero manifesto desiderio di esistere, una «ansia di esserci»²⁰⁰, come la definisce Giuseppe Zaccaria, di tornare a comunicare la propria poesia, che neanche l'internamento aveva potuto spegnere. La nuova poesia di Merini conserva i suoi motivi originari, mentre il tema manicomiale va a sommarvisi e a mescolarvisi, conferendole una maggiore originalità²⁰¹. Maria Corti sottolinea gli elementi di continuità esistenti in entrambi i periodi della poetica meriniana²⁰² come il ricorso alle figure testamentarie, la sovrapposizione a livello creativo dell'evento reale a quello biblico, come avviene nella raccolta *La Terra Santa*, ad esempio, in cui la Terra Promessa diviene grande metafora biblica del manicomio: sono questi elementi che appaiono già presenti nelle poesie della prima Merini e, in modo evidente fin dal titolo, nella raccolta *Tu sei Pietro*, che per Corti rappresenta «l'anello di

¹⁹⁵ A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit.

¹⁹⁶ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XII.

¹⁹⁷ A. MERINI, *La Terra Santa*, nota introduttiva di M. Corti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984.

¹⁹⁸ «Con squisita attenzione Mauri offerse lo spazio per trenta poesie nel n. 4, inverno 1982 - primavera 1983 della sua rivista [*Il cavallo di Troia*]». Cfr. M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XII. In verità tre poesie, che entreranno a far parte de *La Terra Santa*, erano state anticipate sulla rivista *Alfabeta* nel 1981. Cfr. A. MERINI, «La Terra Santa, Le più belle poesie, Rivolta», *Alfabeta*, (1981), 28, p. 25.

¹⁹⁹ Il riferimento è alla raccolta del 1980 *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove*, stampata dall'editore Lalli a spese dell'autrice, che comprende perlopiù poesie già pubblicate nelle precedenti quattro raccolte con l'aggiunta di alcune nuove. Nel 1981 gli amici l'aiuteranno a pubblicare una raccolta autoprodotta in ciclostile dal titolo *Poesie*.

²⁰⁰ Cfr. G. ZACCARIA, *Una Merini fai-da-te*, in A. MERINI, *Poesie e satire*, op. cit.

²⁰¹ «Su una natura volta a cogliere l'apparizione dei fantasmi poetici del reale, il clima incoerente e vertiginoso di un manicomio e di una propria follia ha irrobustito la voce poetica». Cfr. M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XI.

²⁰² «In questi primi testi da un lato si rileva la presenza di motivi che saranno tipici di tutta la produzione della Merini [...]». Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. VI.

congiunzione tra il prima e il dopo»²⁰³. Anche Benedetta Centovalli, già curatrice editoriale di diverse opere²⁰⁴ di Merini, sostiene la divisione in due tempi della produzione letteraria della poetessa: prima e dopo l'internamento²⁰⁵.

I due periodi della produzione risultano dunque evidenti, ma è interessante rilevare ancora un aspetto: Merini nel 1947 secondo Maria Corti viene ricoverata per un mese presso la clinica Villa Turro²⁰⁶ e quindi già conosce, purtroppo, i «fantasmi della mente» che la perseguiteranno per tutta la vita, eppure la poetessa non fa mai menzione di tale esperienza nei suoi scritti giovanili. Corti racconta che allora in molti le furono vicini, anzi l'ambiente del salotto milanese in Via del Torchio 16 si strinse letteralmente intorno alla giovane poetessa, portandola a visita dai migliori medici dell'epoca²⁰⁷ e aiutandola a ritrovare fiducia in sé favorendo, con questo scopo, addirittura la pubblicazione della sua prima silloge²⁰⁸. Nell'introduzione alla prima edizione de *La Terra Santa*, Corti descrive la poetessa come «già esperta dei segreti della follia e della poesia» fra i sedici e i venti anni²⁰⁹, quindi ne deduciamo che Merini sperimenta l'internamento e la malattia mentale in anni giovanili, ma non ne fa materia del suo canto. Lo farà solo all'uscita definitiva dal manicomio, poiché più dell'esperienza del disagio mentale e dei saltuari ricoveri in clinica

²⁰³ «Al medico curante della bambina, di nome Pietro, è dedicata nel 1961 la raccolta *Tu sei Pietro*, cui seguì un ventennio di silenzio. Due parole su questa fase pre-silenzio, su questo testo che fu veramente anello di congiunzione fra il prima e il dopo: già il titolo *Tu sei Pietro* è denso di significato per la sovrapposizione a livello creativo dell'evento a quello biblico e viceversa, il che si ripeterà nella *Terra Santa*». M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., pp. VI, VII.

²⁰⁴ Le opere di Alda Merini di cui Benedetta Centovalli curò la revisione editoriale sono: *La pazzia della porta accanto*, a cura di Guido Spaini e Chicca Gagliardo, Bompiani Milano 1995; la ristampa della prosa autobiografica *L'altra verità. Diario di una diversa*, nella nuova edizione per Rizzoli del 1997; *Aforismi e magie*, Rizzoli, Milano 1999; *La volpe e il sipario*, Rizzoli Milano, 2004.

²⁰⁵ «Cancellata dalla memoria letteraria per i ripetuti ricoveri in manicomio (1965-1978), Alda Merini non ha mai tradito la poesia nonostante gli affronti del destino. La sua produzione è scandita in due tempi: prima e dopo l'internamento. Alla prima fase, dopo l'esordio a sedici anni, appartengono *La presenza di Orfeo* (Schwarz, 1953), *Nozze romane* (Schwarz, 1955), *Paura di Dio* (All'insegna del pesce d'oro, 1955) e *Tu sei Pietro* (All'insegna del pesce d'oro, 1962). Poi vent'anni di silenzio editoriale fino al 1982 quando su sollecitazione e cura di Maria Corti compaiono sulla rivista *Il cavallo di Troia*, diretta da Paolo Mauri, alcune parti della *Terra Santa* che solo nel 1984 troveranno un editore disposto alla pubblicazione». Cfr. B. CENTOVALLI, «Nel laboratorio paranoico della poesia: un ritratto di Alda Merini», in *L'indice dei libri del mese* del 31/08/2009 rintracciabile al link <https://www.lindiceonline.com/letture/nel-laboratorio-paranoico-della-poesia-un-ritratto-alda-merini/> verificato in data 27/11/2023.

²⁰⁶ L'episodio è riportato anche sul sito dell'Archivio storico della psicologia italiana, in cui si specifica che il direttore di Villa Turro, quando fu ricoverata «per un mese» Alda Merini era Giuseppe Corberi. Cfr. <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/250/> verificato in data 27/11/2023.

²⁰⁷ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. 7.

²⁰⁸ Cfr. lettera di Giacinto Spagnoletti a Michele Pierri del 6 novembre 1952 conservata nell'archivio privato Pierri, citata in A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XIV.

²⁰⁹ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *La Terra Santa*, cit., p. 7.

sarà il prolungato internamento manicomiale a modificare il suo canto. I manicomi in Italia saranno chiusi grazie alla Legge Basaglia a partire dal 1978, Merini inizia a scriverne, sul filo della memoria, rielaborando la sua esperienza in versi, dal 1979²¹⁰.

Il merito di Maria Corti è quello di aver sottratto letteralmente la poesia di Merini all'oblio in cui rischiava di cadere dopo l'internamento dell'autrice, ma non solo: Corti sosterrà la poetessa per tutta la vita curando, dopo *La Terra Santa*, altre due raccolte di grande successo per Einaudi: *Vuoto d'amore* e *Fiore di poesia 1951-1997*, corredate entrambe da suoi scritti critici tuttora imprescindibili per comprendere a fondo l'opera meriniana. Secondo Maria Corti, Merini ha il pregio di non aver mai tradito, fin dalla sua prima giovinezza, il «destino di poeta nonostante gli affronti di tale destino»²¹¹, pertanto decide di mettersi a disposizione della poetessa, poiché sostiene che la scrittura possa ridarle vita dopo la «lunga eclissi»²¹², ma soprattutto perché ritiene la poesia meriniana meritevole di entrare a pieno titolo «nella storia della nostra poesia»²¹³.

Nel 2008 è stata resa pubblica una raccolta di scritti che vede divenire eloquente quello che Corti aveva definito «il ventennio di silenzio»²¹⁴: si tratta di *Lettere al dottor G*²¹⁵, scritti dedicati a Enzo Gabrici, il neuropsichiatra che Merini definisce suo «salvatore», poiché le aveva permesso di continuare a praticare la scrittura anche tra le mura del manicomio, preservandola, inoltre, dalla ripetuta pratica dell'elettroshock ricorrendo a terapie sostitutive, tra le quali l'espressione attraverso la scrittura.

Tra le pagine di *Lettere al dottor G* emerge soprattutto il rapporto che la poetessa riesce a instaurare con il medico, la cui figura è già delineata nella prosa *L'altra verità. Diario di una diversa*²¹⁶. Enzo Gabrici, dando accesso alla poetessa alla sua macchina da scrivere, realizza un esito felice di riabilitazione attraverso la scrittura come testimoniano

²¹⁰ «Seguono alterni periodi di apparente salute e di malattia, lei risorge e ricade, sino al 1979 quando, a detta della stessa scrittrice, torna a scrivere soprattutto dà l'avvio alle liriche più intense, alle meditazioni sulla sconvolgente esperienza manicomiale». Cfr. M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XI.

²¹¹ A. MERINI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. V.

²¹² A. MERINI, *Introduzione* in A. MERINI, *La Terra Santa*, cit., p. 7.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. VI.

²¹⁵ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit.

²¹⁶ «Un giorno senza che io gli avessi detto mai nulla del mio scrivere, mi aperse il suo studio e mi fece una sorpresa. “Vedi” disse, “quella cosa là? È una macchina da scrivere. È per te quando avrai voglia di dire le cose tue [...] e gradatamente, giorno per giorno, ricominciarono a fiorirmi i versi nella memoria, finché ripresi in pieno la mia attività poetica. Questo lavoro di recupero durò circa due anni». Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 53-54.

gli scritti manicomiali a lui dedicati da Merini, ma soprattutto tutta la produzione poetica e prosaica che seguirà, una volta fuori dal manicomio. È stato anche grazie al dottore Enzo Gabrici che la poetessa non si è persa nel vortice della psicosi e nell'isolamento dell'ospedalizzazione ed è tornata ad occupare tenacemente il suo posto nella letteratura contemporanea, e forse tale pratica ha fatto spazio alla visione, peculiarmente meriniana, del manicomio come luogo privilegiato di una rinascita poetica attraverso la ricognizione della drammatica esperienza vissuta.

Ai fini della presente ricerca si è scelto di concentrarsi, nel panorama della non esigua bibliografia dell'autrice, sulle opere in prosa e in versi che descrivono e rielaborano l'esperienza dell'internamento e che vanno a costituire una sorta di filone manicomiale, in cui il tema, seppur diffuso, è rinvenibile prioritariamente e in modo organico, ovvero: *Lettere al dottor G; L'altra verità. Diario di una diversa*, pubblicato da Vanni Scheiwiller nel 1986 che se non è inquadrabile come mera opera autobiografica²¹⁷, come l'autrice precisa nella prima edizione²¹⁸, resta una delle opere meriniane con una maggiore impronta testimoniale in merito alla tematica manicomiale e, infine, *Delirio amoroso*²¹⁹ opera in prosa dalla particolare genesi²²⁰, uscita nel 1989, che testimonia la difficile realtà di una donna costretta a fare i conti con la precarietà dell'esistenza e lo stigma manicomiale.

Si è scelto di trattare tali opere in ordine cronologico di stesura e non di pubblicazione, per restituire una migliore evoluzione della scrittura della poetessa dopo l'esperienza manicomiale. Si evidenzia che tutte le prose elencate sono di successiva pubblicazione rispetto alla raccolta di poesie *La Terra Santa*. Questo è estremamente indicativo del valore della poesia per Merini, rispetto alla prosa: la poesia è il suo linguaggio proprio e primigenio, solo successivamente la poetessa torna sul tema per raccontarlo anche in prosa, come si evince dai numerosi punti di contatto tra i contenuti delle opere.

²¹⁷ Maria Corti definirà *L'altra verità. Diario di una diversa* uno «stupendo commento prosastico della Merini alla propria esperienza manicomiale». Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XI.

²¹⁸ Sul retro del frontespizio della prima edizione de *L'altra verità. Diario di una diversa*, si legge: «Il testo non è autobiografico. Ogni riferimento a cose e persone è puramente letterario. A. M.». Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 6.

²¹⁹ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit.

²²⁰ Il curatore così ne racconta così la genesi: «dopo un periodo di frequentazione le chiesi se avesse qualche testo in prosa, lei rispose orgogliosamente che aveva un romanzo. Non era vero. Ma cominciò a portare blocchetti di pagine ogni sera. Assieme montammo quello che sarebbe diventato *Delirio amoroso*». Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XLV.

Per conservare maggiori organicità ed equilibrio nella struttura complessiva del lavoro, si analizzerà l'opera in versi *La Terra Santa*, in chiusura e dopo l'analisi dei testi in prosa, come già effettuato per la parte del lavoro concernente l'opera di Amelia Rosselli.

Il *corpus* qui selezionato svolge, inoltre, una duplice funzione in rapporto alla vita dell'autrice: la pubblicazione di tali volumi contribuì a riabilitare la poetessa sulla scena letteraria e nella vita sociale nel periodo successivo all'ospedalizzazione e portò alla costruzione di una sorta di nuova biografia che mutò completamente l'immagine iniziale della poetessa, che dopo l'internamento aveva acquisito lo *status* di «diversa» perché, scrive Merini, «il manicomio non finisce più. È una lunga pesante catena che ti porti fuori, che tieni legata ai piedi. Non riuscirai a disfartene mai»²²¹.

La rappresentazione manicomiale nella produzione letteraria di Alda Merini

2. *L'altra verità. Diario di una diversa*

L'esperienza traumatica dell'internamento diventa una nuova tappa all'interno dell'ampio percorso poetico meriniano. Non saranno le ombre della mente che l'autrice aveva già conosciuto giovanissima, ma lo scoprire ed esperire un luogo come il manicomio ad aprire un nuovo orizzonte nella produzione letteraria di Alda Merini, che si andrà trasformando dando origine prima alla silloge *La Terra Santa* e poi si aprirà, sul filo della memoria, alla rielaborazione in prosa della dolorosa esperienza biografica. Così nasce *L'altra verità. Diario di una diversa*²²² che esce a Milano nel 1986. Un testo singolare, di matrice autobiografica, ma che non si colloca completamente nel solco del genere del diario, come il titolo lascerebbe immaginare.

Giorgio Manganelli nella prefazione che accompagna alcuni stralci del libro anticipati sulla rivista *Alfabeta*²²³, poi conservata anche nella pubblicazione in volume, sostiene che

²²¹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 81.

²²² A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, introduzione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1986; poi EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa*. Nuova edizione accresciuta, prefazione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1993; poi EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa*. Nuova edizione accresciuta, prefazione di G. Manganelli, Rizzoli, Milano 1997. Ora anche in EAD., *Il suono dell'ombra*, cit., pp. 701-787.

²²³ Cfr. A. MERINI, "Il giardino d'estate era pieno d'uccelli", in *Alfabeta*, (1983), 52. *Alfabeta* era una rivista culturale fondata da Nanni Balestrini nel 1979 a Milano della cui redazione anche Maria Corti era parte insieme a molti esponenti del Gruppo 63, come il poeta Antonio Porta, i filosofi Umberto Eco e Pier Aldo Rovatti, gli scrittori Francesco Leonetti e Paolo Volponi, il grafico Gianni Sassi, Mario Spinella e Gino Di Maggio. Si aggiunsero a partire dal decimo numero Omar Calabrese, Maurizio Ferraris e Carlo Formenti.

l'opera non sia una testimonianza, quanto piuttosto la ricognizione di uno spazio in cui irrompe «il naturale inferno» dell'essere umano, tema a lui molto caro:

il *Diario di una diversa* di Alda Merini non è un documento, né una testimonianza sui dieci anni trascorsi dalla scrittrice in manicomio. È una ricognizione, per epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni, in uno spazio – non un luogo – in cui, venendo meno ogni consuetudine e accortezza quotidiana, irrompe il suo naturale inferno e il naturale luminoso dell'essere umano.²²⁴

È interessante notare anche la scelta della rivista di accogliere i testi del *Diario di una diversa*, come s'intitolava in origine, in un tempo in cui la poetessa registrava soltanto rifiuti da parte degli editori. Questo perché la rivista *Alfabeta* si collocava in una prospettiva di rottura rispetto al panorama culturale del periodo, aperta anche all'analisi di «campi di problemi» e non solo alla mera critica letteraria²²⁵.

In merito alla datazione dell'opera troviamo traccia del *Diario di una diversa* in una lettera che Merini invia a Oreste Macrì il 18 novembre 1982 in cui annuncia l'interesse di Rusconi a pubblicare l'opera²²⁶, ma in base alle mie ricerche effettuate presso il Fondo Alda Merini conservato al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, alcune tracce della redazione di un non meglio specificato «diario» emergono nella corrispondenza della poetessa con Maria Corti già nel giugno del 1981²²⁷. Quindi in quella data l'idea di una prosa di tematica probabilmente manicomiale e certamente biografica, Merini l'aveva già approntata.

In una nota presente nell'edizione Rizzoli de *L'altra verità* del 1997, l'autrice dichiara che il testo fu «liberamente tratto dalla cartella clinica del dottor Enzo Gabrici»²²⁸, quindi ispirata ai reali fatti avvenuti durante il suo ricovero all'Ospedale psichiatrico Paolo Pini, dove il medico l'ebbe in cura. Si tratta dunque di una rielaborazione, a distanza di alcuni anni, della sua esperienza manicomiale.

²²⁴ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*. Nuova edizione accresciuta, prefazione di G. Manganelli, Libri Scheiwiller, Milano 1993 (III ed.), p. 7.

²²⁵ «*Alfabeta* non è un notiziario, non parlerà di tutto quello che accade, ma solo di quello di cui redazione e collaboratori riterranno utile parlare. E, specie recensendo libri, si partirà da libri che consentano di parlare di altri libri. Per questo (anche se non si escludono recensioni singole) si avranno recensioni multiple: discorsi itineranti attraverso libri (o altri eventi) diversi, ovvero campi di problemi». Cfr. «Il dibattito delle idee», in *Alfabeta*, (1979), 1.

²²⁶ Cfr. F. PELLEGRINI, *La tempesta originale*, cit., p. 124-125.

²²⁷ Cfr. cartella con collocazione MER-01-005 conservata presso il fondo Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

²²⁸ Cfr. A. MERINI, *Per l'edizione 1997*, in EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa*. Nuova edizione accresciuta, cit., p. 148.

L'altra verità. Diario di una diversa è la prima opera che la poetessa milanese scrive in prosa, inserendo nella struttura soltanto poche poesie²²⁹. Il risultato è un'opera disomogenea e complessa, poiché composta da una prima parte narrata in prima persona intervallata da quattro componimenti poetici e la testimonianza di una degente al Paolo Pini di Affori, identificata come «signora B.» e una sezione conclusiva di sette brevi epistole intitolata *Lettere a Pierre. Dal Paolo Pini di Affori, anno 1965*.

2.1 Il titolo e la genesi dell'opera

Fin dal titolo l'opera annuncia la volontà dell'autrice di narrare il proprio punto di vista, la propria verità di persona che sente su di sé il marchio di «diversa» attribuitole dall'esperienza manicomiale. Sappiamo che fu Michele Pierri, il secondo marito della poetessa, a suggerirle il titolo completo antepoendo il sintagma «*L'altra verità*» al titolo preesistente *Diario di una diversa*, con cui alcuni erano stati presentati i brani anticipati in rivista. Lo apprendiamo dalle pagine della prosa *Delirio amoroso*: «del *Diario di una diversa* fu Lui a dare il titolo *L'Altra verità*, intendendo con questo che la verità del malato è comunque presente e accettabile e che è la sua verità senza possibili equivoci»²³⁰. D'altra parte, Michele Pierri, insieme al figlio Giuseppe detto Pucci, lavorò attivamente alla pubblicazione dell'opera, selezionando i testi dattiloscritti²³¹, revisionandola, come riportato anche da Merini nella prima edizione²³², e con ciò aiutò e incoraggiò la moglie ad attribuire un titolo adatto alla sua dolorosa «ricognizione».

L'ampio faldone che conserva il non esiguo materiale delle carte preparatorie è attualmente consultabile presso il Centro Manoscritti e rende bene l'idea della gestazione complessa del volume che fu ideato a Milano, ma poi redatto in versione definitiva

²²⁹ L'opera è intervallata da quattro componimenti poetici (*A ciascuno ho da chiedere, Un ragazzo che aveva la chitarra, Vado fumando, Le mille metamorfosi*), dunque non avendo una struttura equilibrata tra prosa e poesia non possiamo definirla un prosimetro. Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 34-35, 91, 101, 102-103.

²³⁰ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 34.

²³¹ Cfr. F. APPETITO, «Un manicomio di carta. L'altra verità. Diario di una diversa», *Rivista di Studi Italiani*, (2017), 1, p. 187.

²³² «Un particolare ringraziamento va a Michele e Pucci Pierri, che hanno revisionato il Diario, e a Franco Fornari che con le sue premesse scientifiche ha salvato l'autrice dalle distruttive conseguenze dell'O.P.». Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 112.

durante il periodo tarantino della poetessa, sicuramente prima in forma manoscritta e infine riordinato e dattiloscritto a macchina.

Il fascicolo contenente le carte preparatorie²³³ si presenta come un grande faldone suddiviso in diverse sottocartelle che includono i testi provvisori, alcuni dei quali non entrati in volume, con le seguenti diciture: «Prefazioni al Diario di una diversa», «Appendici al Diario», «Redazione definitiva delle appendici». Alcune carte ivi conservate risultano fotocopiate. È interessante notare come l'*incipit* dell'opera e le prime pagine manoscritte non appaiano rimaneggiate rispetto alla versione definitiva in sede di stampa: ne è conservato l'originale composto di diciassette pagine manoscritte con penna tipo biro con inchiostro blu²³⁴. Nel faldone è presente anche una copia dattilografata²³⁵ della redazione finale del testo.

Il titolo tanto specifico da definirsi “parlante”, è una novità nella produzione di Merini e richiama, come già affermato, la condizione di alterità percepita dall'autrice come retaggio dell'esperienza manicomiale, ma a cui soprattutto viene anteposto il concetto di «verità», anche questa eloquentemente «altra», che viene posta in prima posizione rispetto al genere autobiografico dell'opera, il diario, poi smentito dal contenuto che non risulta coerente con l'idea tradizionale di scrittura diaristica: non troviamo, infatti, datazioni precise né quotidiane, né un ordine cronologico dei fatti. La stessa oscillazione si osserva anche nel concetto di «verità» nelle opere di Merini, che risulta sempre variabile e multiforme. La verità, intesa come realtà e testimonianza del vissuto, è sempre filtrata dalla particolare concezione dell'autrice che non è mai univoca: l'autrice, infatti, narra soventemente più volte lo stesso episodio biografico, anche in maniera contraddittoria, come a riprendere una scena da diverse angolature. Tale particolare modalità di narrazione è presente in *L'altra verità*, ma anche in altre opere meriniane, così come la presenza del tema erotico, caro a Merini, che configura il finale del libro con la conclusione, drammatica, di una storia d'amore. Pierre, a cui sono indirizzate le lettere che chiudono *L'altra verità*, è infatti il mite degente che Merini racconta di aver amato in manicomio e che «un giorno tristissimo fu caricato su una specie di furgone insieme ad

²³³ Cfr. fascicolo del Fondo Merini dell'Università di Pavia con collocazione MER-03-079.

²³⁴ Cfr. fascicolo del Fondo Merini dell'Università di Pavia con collocazione MER-03-079, sottocartella n. 1-47.

²³⁵ Cfr. cartella MER- 03- 079 del Fondo Merini, conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Sulla prima pagina del dattiloscritto, carta n. 861, è riportato manoscritto dalla poetessa con penna tipo biro con inchiostro blu «Copia originale del Diario».

altre “bestie” umane»²³⁶ per essere condotto in un cronicario; lei fuggerà dal manicomio per cercarlo, lo troverà, ma sarà rifiutata. Non le resterà neanche la figlia nata dal loro «amplesso senza peccato»²³⁷ che le sarà tolta per essere «affidata a mani più “sante”»²³⁸. È la stessa storia narrata in alcune liriche contenute ne *La Terra Santa*, e precisamente negli ultimi versi delle liriche *Forse bisogna esser morsi*²³⁹ e *Il primo trafugamento*²⁴⁰. Della figlia, nata da una relazione avuta in manicomio, non abbiamo conferme nella realtà biografica; probabilmente Merini personifica la bellezza nata nell'orrore dell'internamento dandole volto di creatura umana. La figlia concepita tra le mura dell'ospedale psichiatrico è il simbolo dell'atto creativo che supera le brutture, le costrizioni, che trionfa sull'annientamento che i degenti sperimentano, riscattandolo con una nuova nascita. Scrive infatti Merini: «che fiore stupendo è nato qui dentro. Mentre tutto si ostinava a negarci la vita, io e te, sconosciuti e offesi, abbiamo fatto un figlio»²⁴¹. Per Alda Merini la poesia e la sua bellezza coincidono con la salvezza dall'oblio del manicomio. A proposito de *L'altra verità*, Manganelli parlò di «vocazione salvifica della parola»²⁴². È grazie alla parola che Merini non è stata sopraffatta dal dolore, non ha ceduto alla disperazione a cui era condannata:

la salvezza è il battesimo verbale della disperazione. Grazie alla parola, chi ha scritto queste pagine non è mai stata sopraffatta, ed anzi non è mai esclusa dal colloquio con ciò che apparentemente è muto e sordo e cieco; la vocazione salvifica della parola fa sì che il deforme sia, insieme, se stesso e la più mite, indifesa e inattaccabile perfezione della forma. Solo angeli e demoni parlano lo stesso linguaggio, da sempre.²⁴³

L'altra verità è un'opera difficile da inserire univocamente in un genere letterario poiché presenta diverse caratteristiche. Può dirsi un racconto simbolico poiché, partendo da elementi biografici, si dipana attraverso una serie di metafore e allegorie mutate dal genere sacro, dalle Scritture, dalla Commedia dantesca, includendo anche *topoi* cari alla

²³⁶ Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 21.

²³⁷ «Così io e Pierre, adagiati sulle rose e sulle spine godemmo del primo amplesso del nostro amore. E fu amplesso che durò millenni, il tempo della nostra esecrazione. E da quell'amplesso nacque una bimba». Ivi, p. 93.

²³⁸ Cfr. A. MERINI, *Il mio primo trafugamento*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 130, v. 21.

²³⁹ A. MERINI, *Forse bisogna esser morsi*, ivi, p. 106, vv. 19-23: «(...) ma la sera/ nei giardini del manicomio/ a volte io facevo all'amore / con uno disperato come me/ in una grotta di orrore».

²⁴⁰ A. MERINI, *Il mio primo trafugamento*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 130.

²⁴¹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 106.

²⁴² G. MANGANELLI, *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 8.

²⁴³ *Ibidem*.

tradizione poetica, come il tema delle rose, atto a simboleggiare l'amore, la sensualità, il desiderio di libertà; eppure, essendo un'opera originata da un'esperienza tragicamente reale, presenta anche i tratti tipici della testimonianza e della letteratura di denuncia sociale, come si può evincere dalla descrizione minuziosa della quotidianità manicomiale, delle terapie farmacologiche e della pratica dell'elettroshock, delle storie delle internate, del sadismo del personale medico ed infermieristico. È in virtù di questo che Ambrogio Borsani definisce *L'altra verità* «una testimonianza, un documento importante a livello sociologico e letterario che se fosse stato dato prima alle stampe avrebbe aperto un ampio dibattito nell'ambito della narrazione del manicomio»²⁴⁴. È anche un'analisi, in chiave poetica, delle perdite causate dall'internamento: quella della propria identità di poetessa ben inserita nell'ambiente letterario milanese e delle figlie che le vengono sottratte. Probabilmente, nel panorama della produzione meriniana, *L'altra verità* rappresenta l'unica vera modalità di autobiografia possibile per Merini, ovvero un'opera letteraria che parte da una base biografica e quindi si dilata dal punto di vista narrativo e simbolico. È l'opera con cui Merini cerca di ricostruire, nella scrittura, anche quanto le è stato sottratto e negato con l'internamento.

Non è un caso che la prima edizione dell'opera sia dedicata alle figlie concepite durante gli anni d'internamento, Barbara e Simona, e alla psichiatra Marcella Rizzo²⁴⁵ che, sappiamo da Maria Corti²⁴⁶, curò Merini nella seconda metà degli anni Ottanta, quando tornò a vivere a Milano dopo il periodo trascorso a Taranto.

2.2 «Fui internata a mia insaputa»²⁴⁷

L'altra verità si apre sul racconto del primo internamento della poetessa: «quando venni ricoverata per la prima volta in manicomio ero poco più di una bambina»²⁴⁸. Merini riferisce già dalle primissime pagine, con un linguaggio asciutto, frasi brevi, ritmo veloce,

²⁴⁴ Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XLI.

²⁴⁵ Alla dottoressa, Merini aveva dedicato, nello stesso periodo, anche alcune poesie, alcune delle quali conservate presso l'archivio di Pavia, come già specificato nella parte dedicata alla biografia di Merini. Il rapporto della poetessa con gli psichiatri che la curarono è stato sempre molto documentato nella sua produzione letteraria, probabilmente anche a scopo terapeutico: accade con Marcella Rizzo, Enzo Gabrici, ma anche con Rino Escalante a cui a cui sono dedicate alcune poesie pubblicate in A. MERINI, *Come polvere o vento*, cit.

²⁴⁶ Cfr. M. CORTI, *Introduzione* in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. IX.

²⁴⁷ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 12.

²⁴⁸ Ivi, p. 11.

la sua condizione al tempo del primo ricovero e sottolinea che era giovane, ma era già madre. Il contrasto tra la giovane età sottolineata nell'*incipit* e il fatto che avesse già due figlie sembra voler porre l'attenzione su una maternità precoce, ma non dolorosa: «ero una sposa e una madre felice»²⁴⁹ scrive più avanti usando l'imperfetto, ma avversa subito la sua condizione di felicità riferendo: «anche se talvolta davo segni di stanchezza e mi si intorpidiva la mente»²⁵⁰. A questo punto Merini sposta l'attenzione sul marito, chiarendo di avergli riferito le sue difficoltà, ma egli non era stato in grado di comprendere il suo malessere. L'aggravarsi di quanto l'autrice definisce «il mio esaurimento» si palesa quando muore la madre, a cui era molto legata, e acuita dal gravoso ménage familiare: «esasperata dall'enorme lavoro e dalla continua povertà e poi, chissà, in preda ai fumi del male, diedi in escandescenze e mio marito non trovò di meglio che chiamare un'ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbero portata in manicomio»²⁵¹. La stanchezza per la situazione in cui viveva, uniti all'incomprensione e alla perdita della madre sono le motivazioni che la poetessa avverte come le possibili cause della sua crisi psichica.

Emerge subito anche il ruolo del marito che deciderà sbrigativamente per l'internamento della moglie, in seguito all'impossibilità di comprendere il disagio della poetessa e appoggiato dalle leggi in vigore negli anni Sessanta, come precisa Merini: «ma allora le leggi erano precise e stava di fatto che ancora nel 1965 la donna era soggetta all'uomo e che l'uomo poteva prendere delle decisioni per ciò che riguardava il suo avvenire»²⁵².

La vicenda dell'internamento in manicomio per Merini inizia in maniera analoga a quella di molte altre donne ricoverate in quegli anni, una modalità che ha, però, radici ben più antiche. «Devianza femminile», era il nome che si dava soprattutto ai comportamenti femminili non in linea con quanto ci si aspettava da una donna «angelo del focolare»²⁵³ in un'epoca in cui era in vigore la potestà maritale, in Italia lo sarà fino al 1975, e il marito poteva facilmente decidere per l'internamento della stessa.

Merini racconta il suo primo ricovero in manicomio in modi differenti in diverse

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ In merito all'internamento femminile si veda almeno; V. FIORINO, *Matti, indemoniate e vagabondi*, Marsilio, Venezia 2002; A. VALERIANO, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017; C. CARRINO, *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850- 1950)*, Carocci, Roma 2018.

occasioni. Nell'intervista del 1998 rilasciata a Ceci per la rivista «Poesia», Merini racconta che fu ella stessa ad aver fatto violenza al marito e di aver poi chiamato l'ambulanza: «un giorno l'ho quasi ammazzato: non tornava mai, giocava, allora ho preso una sedia enorme, non so come ho fatto a trovare tanta forza, e gliel'ho spaccata in testa. Gli ho rotto la testa, poi ho chiamato l'ambulanza»²⁵⁴. Mentre a Paolo Mattei, racconta: «un giorno esplosi. Ruppi degli oggetti, svenni, mio marito si spaventò molto e chiamò un'ambulanza. Senza rendersi conto che stava firmando la mia condanna. Mi ritrovai al Paolo Pini al manicomio»²⁵⁵.

L'episodio raccontato nelle prime righe de *L'altra verità* è, invece, molto simile a quanto raccontato in un'intervista rilasciata a Paolo Di Stefano per il *Corriere della sera* nel 1992: Merini qui dichiara di essere completamente all'oscuro, prima del suo internamento, dell'esistenza degli ospedali psichiatrici: «ero troppo giovane. Quando mi ci sono trovata dentro sono impazzita di colpo»²⁵⁶. Sono le stesse parole che leggiamo ne *L'altra verità*: «fui quindi internata a mia insaputa e io nemmeno sapevo dell'esistenza degli ospedali psichiatrici perché non li avevo mai veduti, ma quando mi ci trovai nel mezzo credo che impazzii sul momento stesso in quanto mi resi conto di essere entrata in un labirinto dal quale avrei fatto molta fatica ad uscire»²⁵⁷. E ancora, non comprendendo i motivi di una tanto triste condanna: «ciò che mi riusciva incomprensibile è come fossi capitata in quel luogo, e che odio mai avesse potuto ispirare mio marito a chiudermi in una casa di cura»²⁵⁸. Internata nella totale inconsapevolezza della propria condizione in *Delirio amoroso* scriverà: «fui scaricata nell'ingresso del Paolo Pini, ma ancora non capivo»²⁵⁹. Il verbo scelto «scaricare» riporta immediatamente all'idea non di una persona, ma di un oggetto: è indicativo di quanto avviene con la spersonalizzazione del degente attuata in manicomio. Resa ottusa dall'ambiente manicomiale l'autrice esprime ne *L'altra verità* anche la difficoltà nell'uscita dal manicomio, tanto che rifiuta di tornare a casa con il marito, che pochi giorni dopo l'internamento si era ripresentato per riaccoglierla in casa: «dopo qualche giorno mio marito venne a prendermi, ma io non volli seguirlo. Avevo imparato a riconoscere in lui un nemico e poi ero così debole e

²⁵⁴ C. CECI, «In manicomio avevo trovato la felicità», in *Poesia*, vol. 22, (2009), 244, pp. 10-13.

²⁵⁵ P. MATTEI, *Esuli. Dieci scrittori fra diaspora, dissenso e letteratura*, Minimum fax, Roma 1997, p. 186.

²⁵⁶ P. DI STEFANO, «Le mie prigionie. Poesia e castigo», in *Corriere della Sera*, 10/12/1992, p. 35.

²⁵⁷ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 12.

²⁵⁸ Ivi, pp. 54-55.

²⁵⁹ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 9.

confusa che a casa non avrei potuto far nulla. E quella dissero che era stata una mia seconda scelta, scelta che pagai con dieci anni di coercitiva punizione»²⁶⁰.

La scelta di non seguire il marito si trasforma per la poetessa in un'espiazione durata dieci anni in cui attenderà invano una visita che non si realizzerà: «mio marito non veniva mai a trovarmi. Ogni giorno mi appostavo davanti all'ingresso e mi accoccolavo per terra proprio come una geisha, e aspettavo per ore che lui si facesse vivo. Poi, vinta dalla stanchezza, e con le lacrime agli occhi, tornavo nel mio reparto»²⁶¹. Nonostante il controverso rapporto con il coniuge, responsabile dell'internamento, Merini sembra, tuttavia, non serbare rancore nei suoi confronti. Nelle pagine della prosa *Il tormento delle figure* così scrive rivolgendosi nella finzione narrativa a Ettore Carniti ormai defunto da anni:

chi ha detto, marito mio amabilissimo, che sei stato angosciato, solitario e inutile? Chi ti ha detto che non ti ho amato? Che non ti ho aspettato? E chi credi io abbiamo aspettato, davanti a quella grata immensa del manicomio, se non te, per dieci anni, ogni sera? Anche se sapevo che non saresti venuto, perché le donne innamorate sanno tutto, anche che a casa un marito solo e sconsolato piange per il rimorso [...]. Lo so, hai pianto per dieci anni, leggendomi dentro. Tu, uomo senza cultura a detta di tutti, eri il più sapiente di tutti.²⁶²

In questo stralcio emerge prepotente il rapporto complesso che vige tra i coniugi. Carniti era un panettiere, Merini lo descrive anche come dedito al gioco e poco avvezzo a comprendere le sue necessità di poetessa. Avrebbe voluto la moglie lo aiutasse nel lavoro, fosse più attenta alle faccende domestiche e materne, piuttosto che coltivare i suoi interessi letterari²⁶³. Ciò è emblematico del grado di difficoltà sperimentato da Merini nel coniugare il ruolo di poeta con quello di «sposa felice» e madre amorevole che viene tuttavia esplicitato fin dalle prime righe de *L'altra verità*. Il contrasto tra le aspettative coniugali e familiari e quelle della poetessa aprirà la strada a quel conflitto interiore che sarà interpretato dal marito e dai medici come ragione sufficiente per l'internamento in manicomio.

²⁶⁰ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 12.

²⁶¹ Ivi, p. 78.

²⁶² A. MERINI, *Il tormento delle figure*, cit., p. 47.

²⁶³ Racconta la figlia Emanuela Carniti: «Lei si sarebbe dedicata anima e corpo alla poesia e avrebbe passato le sue giornate a scrivere, ma la vita va diversamente e prende pieghe anche complicate. [...] mamma soffriva il ménage quotidiano, i nostri bisogni di accudimento, il ruolo di madre e moglie che la costringeva ad alcune incombenze pratiche e la teneva lontana dal mondo della poesia e degli intellettuali che l'avevano trattata come un enfant prodige». Cfr. E. CARNITI, *A. Merini, mia madre*, cit., pp. 49-50.

2.3 L'influsso della testimonianza dell'internata Adalgisa Conti ne *L'altra verità*.

Diario di una diversa

Merini aveva già raccontato la propria esperienza manicomiale nei versi delle poesie de *La Terra Santa*. È ipotizzabile che l'idea di un'opera in prosa le sia stata evocata dalla lettura di un preciso libro che viene esplicitato ne *L'altra verità*: si tratta della storia di Adalgisa Conti, internata nel manicomio di Arezzo il 17 novembre 1913, riscoperta e pubblicata a cura del giornalista Luciano Della Mea nel 1978 con il titolo: *Manicomio 1914. Gentilissimo sig. dottore, questa è la mia vita*²⁶⁴. In *L'altra verità*, infatti, Merini scrive: «recentemente ho trovato in una libreria il libro dell'Adalgisa Conti, fatta ricoverare in circostanze analoghe alle mie»²⁶⁵. Le circostanze dei due internamenti sono obiettivamente analoghe, benché si parli di una vicenda risalente a cinquant'anni prima: Adalgisa Conti, all'epoca dei fatti ventiseienne, fu internata su richiesta del marito.

Merini è particolarmente colpita dalla storia di Adalgisa, tanto da riportare in *L'altra verità* un lungo stralcio tratto da *Manicomio 1914* in cui si pone l'accento sulla violenza dell'internamento femminile, poiché, oltre a sottrarre la donna al suo ruolo, la condanna alla perdita del suo spazio privato, destinandole una vita esclusivamente collettiva e spesso votata ad attività servili e degradanti, che decreteranno la degenerazione del suo corpo e della sua psiche:

d'altronde l'internamento rappresenta già di per sé una violenza enorme per la donna che, identificandosi come persona nel ruolo coperto in famiglia, sottratta a questo perde ogni punto di riferimento e ogni possibilità di riconoscersi come individuo. Il ruolo di Casalinga-moglie-madre è il solo ruolo possibile per la donna ipotizzato come naturale, come l'essenza stessa del vivere femminile.

È necessario quindi perché la donna possa ricoprire questo ruolo il rapporto con quell'uomo che scegliendola le ha consentito di realizzarsi. Se non si rivela capace di rispondere alle sue aspettative, la vittima non è lei, che è anzi colpevole di inadeguatezza, ma il marito che ha socialmente riconosciuto il diritto di rifiutarla o di sostituirla. Esso condanna la donna alla perdita di ogni suo spazio privato e ad una vita collettiva, a violazioni continue di quella riservatezza e di quel pudore cui come "matta" non ha più alcun diritto e che pur tuttavia le vengono continuamente come indicati come elementi indispensabili alla sua normalità.

La vita del manicomio faciliterà la degradazione del suo corpo, divenuto strumento di una esistenza puramente vegetativa e oggetto offerto alla manipolazione e allo sfruttamento che la

²⁶⁴ A. CONTI, *Manicomio 1914. Gentilissimo sig. dottore, questa è la mia vita*, a cura di L. Della Mea, G. Mazzotta, Milano 1978.

²⁶⁵ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 14.

istituzione ne farà, impegnandolo in attività servili e degradanti.²⁶⁶

Le citazioni sono davvero una rarità nella produzione di Merini, che piuttosto rielabora, ingloba, modifica plasmando nella materia della sua scrittura quanto legge e apprende, mentre in questo caso lo riporta fedelmente all'interno della sua opera.

Dalla forma, dalla lingua e dal contenuto del testo citato si evince che non riguarda la testimonianza dell'internata Adalgisa Conti come riportato da Merini, bensì si tratta della prefazione del volume *Manicomio 1914*, nell'edizione 1978, che fu redatta dal Collettivo delle operatrici dei Servizi psichiatrici della Provincia di Arezzo²⁶⁷, che ben conosceva la degente, che ormai novantunenne, aveva trascorso l'intera esistenza in manicomio. Il Collettivo aveva il compito, in ottica basagliana, di «ristoricizzare» i pazienti lungodegenti dell'Ospedale psichiatrico di Arezzo, un lavoro a cui purtroppo Adalgisa, molto anziana e sorda a causa dell'avanzata età, non aveva potuto partecipare soprattutto negli importanti momenti assembleari²⁶⁸ previsti. Ciò che si poteva ancora fare per lei, a detta degli operatori, era darle nuovamente voce attraverso le pagine che aveva scritto di suo pugno, sessantaquattro anni prima su richiesta del dottor Viviani che l'aveva invitata a redigere un racconto della sua vita, sperando di non farle nuova violenza con la pubblicazione delle sue delicate vicende biografiche²⁶⁹.

Lo scritto stilato da Adalgisa era stato ritrovato dal giornalista Luciano Della Mea, curatore dell'opera e, all'epoca dei fatti, ricercatore del CNR presso l'Ospedale psichiatrico di Arezzo²⁷⁰, insieme ad altre lettere, nella cartella clinica della paziente: tale materiale divenne il nucleo del libro edito da Mazzotta nel 1978, che ebbe grande eco di stampa, una buona diffusione sia in Italia che all'estero e contribuì alla narrazione del manicomio negli anni della chiusura definitiva decretata dalla legge 170 del 1978.

²⁶⁶ COLLETTIVO DELLE OPERATRICI DEI SERVIZI PSICHIATRICI DELLA PROVINCIA DI AREZZO, *Introduzione all'edizione del 1978*, in A. CONTI, *Gentilissimo sig. dottore questa è la mia vita. Manicomio 1914*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 69-70 citato in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 14-15.

²⁶⁷ L'equivoco sviluppatosi con la citazione di Merini che attribuiva lo scritto alla testimonianza della Conti, è stato erroneamente tramandato anche in testi specialistici. Cfr. F. APPETITO, "Un manicomio di carta. *L'altra verità. Diario di una diversa*", in *Rivista di Studi italiani* XXV, (2017), 1, pp. 183-206; pp. 199-200; G. MENECELLA, "Scrittrici e lettrici 'malate di nervi' nell'Ottocento e nel Novecento", in *Forum Italicum*, 34 (2000), 2, pp. 372-401: p. 387.

²⁶⁸ Cfr. A. CONTI, *Gentilissimo sig. dottore questa è la mia vita. Manicomio 1914*, cit., p. 66.

²⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 70.

²⁷⁰ Cfr. P. JOZZIA, *L'interpretazione negata*, in A. CONTI, *Gentilissimo sig. dottore questa è la mia vita. Manicomio 1914*, cit., p. 76

2.4 Alda e Adalgisa

Il passaggio da donna libera a donna costretta in manicomio è quanto lega Merini ad Adalgisa Conti più di ogni altra cosa, ma soprattutto stupisce quanto il destino delle due donne sia analogo pur trattandosi di storie che si svolgono a cinquant'anni di distanza, testimoniando come la situazione manicomiale in Italia non era affatto mutata.

Si è detto che Merini venne ricoverata per la prima volta in manicomio in una fase della sua vita in cui si descrive come «una sposa e una madre felice», ma anche una poetessa. Anche Adalgisa Conti viene descritta come una donna bella, estrosa e con una buona istruzione e posizione sociale. Si tratta di due donne con caratteristiche simili che su iniziativa dei rispettivi mariti sono costrette ad abbandonare la loro vita precedente per essere internate con la forza. Leggere e riconoscersi nella storia di Adalgisa Conti è possibile abbia risvegliato nella poetessa milanese la volontà di raccontare la propria esperienza d'internamento, come mai aveva fatto prima di allora.

Nelle vicende biografiche delle due donne, vissute in due epoche diverse, esistono diversi punti di contatto oltre alla decisione dei rispettivi mariti di richiederne l'internamento: Merini ebbe l'opportunità, come Adalgisa Conti, di scrivere in manicomio su richiesta del medico che l'ebbe in cura. Fu il dottor Viviani a chiedere ad Adalgisa Conti di scrivere della propria vita, probabilmente per motivi anamnestici, mentre ad Alda Merini il dottor Gabrici chiese di scrivere «le sue cose», le sue poesie, probabilmente a scopo terapeutico. Merini sarà per sempre riconoscente al medico, soprattutto per averle accordato una possibilità di espressione in manicomio, che sarà quanto le permise di continuare a scrivere poesie e di non perdersi. Sappiamo che nell'impossibilità di usare le penne per i degenti, Gabrici darà la possibilità a Merini di scrivere usando la macchina da scrivere del suo studio²⁷¹. La maggior parte dei testi di Merini pervenutici e consultabili presso il Centro Manoscritti di Pavia, sono dattiloscritti: possiamo dedurre che l'abitudine di dattilografare le sue poesie sia stata mantenuta in manicomio e mai più abbandonata dalla poetessa: anche questa è una traccia del manicomio che Merini porterà sempre con sé una volta conclusa l'esperienza dell'ospedale psichiatrico.

Una delle ferite più evidenti che si riscontrano nelle pagine de *L'altra verità* è sicuramente l'internamento voluto dal marito, ma anche il rifiuto da parte di quest'ultimo per l'ultima

²⁷¹ Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 53-4.

figlia di cui egli metteva in dubbio la paternità²⁷². Ciò porterà Alda Merini ad affidare la neonata allo storico brefotrofia di viale Piceno a Milano e a tornare volontariamente in manicomio²⁷³. Di Adalgisa Conti sappiamo che la maternità le è negata in maniera diversa rispetto a Merini, ma è motivo di altrettanto dolore, poiché non avendo concepito figli, nei tre anni di matrimonio non aveva assolto per il marito e la società, il suo compito di procreatrice. Non è un caso, dunque, che Merini dedichi la prima edizione de *L'altra verità* alle figlie Barbara e Simona: sono le due figlie avute durante i lunghi anni d'internamento manicomiale e che non cresceranno in famiglia, ma saranno affidate ad altri o a istituti²⁷⁴. In alcune dichiarazioni delle figlie emerge l'idea che a portar loro via la madre non fosse lo stato di salute mentale, ma la poesia. In un'intervista Barbara, la terzogenita, racconta: «lei non sapeva gestire le figlie però era molto affascinante, carismatica, magica anche se io non comprendevo la sua grandezza, la vivevo come una madre difficile, odiavo la sua scelta di dedicarsi alla poesia, perché più della follia era la poesia a portarmela via, a farle trascurare la famiglia. L'ho capita solo dopo, quando ormai stava per morire»²⁷⁵. È lo stato ontologico di poetessa che viene in qualche modo rifiutato o incompreso, come non potesse coesistere con quello di madre.

L'epilogo per Adalgisa e Alda sarà fortunatamente diverso: la poetessa non condividerà il triste destino di Adalgisa Conti che dal manicomio non uscirà mai più, se non alla chiusura degli stessi, quando negli ultimi anni della sua lunga vita, fu ospitata in una struttura protetta, una casa-famiglia a cui erano destinate le lungodegenti dell'ospedale psichiatrico di Arezzo, fino alla morte. Adalgisa Conti non rientrerà mai più in società, né

²⁷² «Un giorno mi disse: “Senti. Tu non stai bene. E, d'altra parte, mi sei venuta a noia. La bimba non so veramente di chi sia. Quindi portala al brefotrofia”. Mi sentii schiaffeggiata nell'anima». Cfr. *ivi*, p. 46.

²⁷³ «Presi quella dolce bambina che era così gracile, che altro non mangiava che acqua e zucchero, e la portai in viale Piceno. [...] il destino volle che io guarissi. Ma intanto lei è stata adottata e non la vedo ormai da cinque anni». Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

²⁷⁴ In particolare Barbara, ovvero la figlia che la poetessa Merini scrive di aver lasciato in brefotrofia dopo il rifiuto del marito, racconta di aver trascorso una infanzia difficile tra affidamenti a una famiglia milanese e gli anni nel brefotrofia Istituto Buon Pastore di via San Vittore. Questo il suo ricordo della madre: «arrivava ogni tanto, voleva essere presente, mi portava la tuta e suonava il pianoforte». Quando la poetessa si trasferisce a Taranto, Barbara trascorrerà con lei qualche settimana, poi fu affidata a un'altra famiglia e arrivata alla maggiore età dovrà lasciare gli studi e cominciare a lavorare come operaia. Anche la vita di Barbara sarà solcata dalla depressione, a causa di una vita segnata da precarietà, speranze e abbandoni: «tornata a Milano, mamma mi ha sempre molto aiutata, anche quando non stava bene, un aiuto economico e morale, era una donna molto generosa, non era capace di fare una carezza o un abbraccio, ma sapeva usare le parole...». Cfr. P. DI STEFANO, “Il muro di Alda”, in *Il Corriere della Sera*, 1° giugno 2016. L'intervista è rintracciabile anche al link: https://www.corriere.it/cronache/16_giugno_01/muro-alda-b41dd97c-276e-11e6-b6d8-61e1297457c9.shtml, verificato in data 27/10/2024.

²⁷⁵ *Ibidem*.

di lei abbiamo notizia di ulteriori scritti, al contrario di Alda che continuerà a scrivere e parlare della sua vita, della sua esperienza manicomiale fino al termine dei suoi giorni.

2.5 Il triste rito manicomiale della pulizia collettiva e la sua funzione spersonalizzante

Tra le ulteriori linee di continuità tra l'esperienza dell'internata in manicomio agli inizi del XX secolo Adalgisa Conti e la degente degli anni Sessanta Alda Merini vi è in comune anche la triste ritualità della pulizia collettiva.

Nel caso di Adalgisa lo apprendiamo dalla voce delle infermiere che si prendevano cura di lei e che riportano la descrizione delle loro mansioni in manicomio, in sede di dibattito alla presenza del medico Piero Jozzia e al giornalista Della Mea, specificando che la funzione della pulizia collettiva dei degenti era necessaria oltre che all'igiene, all'assicurarsi che le pazienti non nascondessero alcun oggetto contundente²⁷⁶.

Merini racconta l'operazione quotidiana con estrema angoscia: è il cosiddetto «bagno di forza o bagno di pena»²⁷⁷ descritto con particolare dovizia di particolari ne *L'altra verità*. Per l'autrice si tratta del primo passo coercitivo verso la spersonalizzazione del degente che viene, non solo viene denudato insieme a tutti gli altri malati venendo privato anche dell'ultimo suo bene, ovvero la privacy, ma viene anche sfregato, lavato e asciugato come se si trattasse, scrive Merini, «di panni e non di esseri umani»²⁷⁸. Un'azione chiaramente coercitiva che Merini descrive dettagliatamente:

venivamo tutti allineati davanti a un lavello comune, denudati e lavati da pesanti infermiere che ci facevano poi asciugare in un lenzuolo eguale per capienza a un sudario, e per giunta lercio e puzzolente. Alle più vecchie facevano tremare le carni e così, nude come erano, facevano veramente ribrezzo. La prima volta che dovetti sottostare a questa rigida disciplina svenni, per lo schifo, e perché ero così indebolita per la degenza che non mi reggevo più in piedi. Ci allineavano tutte davanti un lavello comune con i piedi nudi per terra fissi nelle pozzanghere d'acqua. Poi ci strappavano di dosso i pochi indumenti (il camicione dell'ospedale di lino grezzo eguale per tutti, che aveva dei cordoncini ai lati e che lasciava filtrare aria da tutte le parti). Poi le infermiere passavano a insaponarci anche nelle parti più intime, e ci asciugavano in un comune lenzuolo lercio. Le più vecchie cadevano a terra per il modo maldestro con cui venivano trattate. Alcune scivolavano, altre battevano pesantemente la testa. Io, ogni mattina, davanti a quel lavello e

²⁷⁶ «Quando arrivava una degente, essa veniva spogliata completamente, le si faceva il bagno, ma contemporaneamente si controllava se avesse qualcosa addosso». Cfr. P. JOZZIA (a cura), *Appendice 2. L'interpretazione negata. Dibattito*, in A. CONTI, *Gentilissimo sig. Dottore, questa è la mia vita. Manicomio 1914.*, cit., p. 81.

²⁷⁷ Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 32.

²⁷⁸ «E veramente odoravamo di sapone e di bucato e detersivi vari, come fossimo stati dei panni e non degli esseri umani». Cfr. *ibidem*.

all'odore terribile del luogo svenivo e venivo ripresa con male parole e buttata sotto l'acqua diaccia.²⁷⁹

Sono molte le informazioni che possiamo dedurre da questo brano: Merini descrive la stessa scena due volte acuendone la drammaticità attraverso un *climax* di descrizioni: lo svenimento della prima volta diventa per lei quotidiano, le donne anziane nella prima narrazione suscitano ribrezzo, nella seconda cadono rovinosamente e dolorosamente; nella prima descrizione gli internati sono denudati, nella seconda gli abiti vengono loro «strappati di dosso». Anche il lessico non è casuale: il rito mattutino viene definito «rigida disciplina» a cui «sottostare» come se si trattasse di un esercito di militari. E con gli eserciti, gli internati hanno in comune anche le divise: i camicioni tutti uguali. Non è un caso, dunque, che tra le carte meriniane conservate al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia si rinvenivano poesie di tematica manicomiale dal titolo emblematico come *I guerrieri di Gerico*²⁸⁰, in cui si nota l'immagine dei ricoverati che popolano il manicomio come una frotta o un esercito.

Il momento della pulizia collettiva è talmente impresso nella mente della poetessa che ne scriverà anche nella sua autobiografia *Reato di vita*: «Le assistenti me li fecero lavare [i capelli] con un pugno di detersivo bianco per farmi vedere quanto ero sporca»²⁸¹. Il «pugno di detersivo bianco» non è ovviamente un prodotto adatto alla cura della persona, bensì si tratta probabilmente di un sapone in polvere da bucato: con tale immagine la poetessa rende chiara l'idea della totale spersonalizzazione del degente che, ancora una volta, viene trattato alla stregua di un oggetto. Ancora Merini tratterà l'argomento in versi scrivendone nelle poesie *Toeletta*²⁸² e *La Terra Santa*, lirica che dà il titolo all'omonima raccolta che ancora una volta si mostra porsi in dialogo con la prosa autobiografica *L'altra verità. Diario di una diversa*, tanto che vi ritroviamo anche la citazione integrale dei versi 20-21 della poesia. Scrive Merini: «di fatti nella mia poesia *La Terra Santa*, metto bene

²⁷⁹ Ivi, pp. 30-31.

²⁸⁰ La poesia *I guerrieri di Gerico*, è stata probabilmente esclusa da Maria Corti in sede di selezione delle liriche pubblicate nella raccolta poetica *La Terra Santa*, non entrando in volume. Cfr. M. SABIA, *La rappresentazione manicomiale nella cultura letteraria del Novecento italiano*, cit., pp. 192-194.

²⁸¹ A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, cit., p. 46.

²⁸² «La triste toeletta del mattino, / corpi delusi, carni deludenti, / attorno al lavabo/il nero puzzo delle cose infami. [...]» Cfr. A. MERINI, *Toeletta*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 119, vv.1-4.

in evidenza questo particolare: “Fummo lavati e sepolti odoravamo d’incenso”²⁸³. Il riferimento alla sepoltura e all’odore di incenso indica per la poetessa che l’essere lavati in manicomio è azione utile a ricordare al degente di fare parte della schiera dei morti rispetto alla società: l’internato è destinato a diventare un morto o un oggetto.

Nella poesia *La Terra Santa* viene utilizzato anche il termine «avello» che riporta al lettore il termine «lavello» ripetuto, come abbiamo visto, più volte nel brano inerente alla pulizia collettiva ne *L’altra verità*. Scrive Merini: «ma un giorno dentro l’avello/ anch’io mi sono ridestata»²⁸⁴. Questo verso dimostra ulteriormente come la poetessa avverta una profonda comunanza tra gli internati e i morti. L’unico mondo dei vivi, per Merini, è quello esterno al manicomio, a cui ella stenta a essere riammessa, come conferma nelle seguenti parole: «in tutto, comunque, feci ventiquattro ricoveri perché molti furono i tentativi di dimettermi e farmi tornare nel mondo dei vivi»²⁸⁵.

La pulizia è una delle procedure riproposte ogni giorno a ricordare agli internati la loro condizione e che mirano alla oggettivazione del malato, alla spoliatura dell’identità ben descritta e analizzata da Erving Goffman in *Asylums*:

L’internato si trova dunque a perdere alcuni ruoli a causa della barriera che lo separa dal mondo esterno. Il processo di ammissione porta generalmente altri tipi di perdite e di mortificazioni [...] le procedure di ammissione potrebbero meglio essere definite come un’azione di “smussamento” o una “programmazione” dato che in seguito ad un tale procedimento, il nuovo arrivatosi lascia plasmare e codificare in un oggetto che può essere dato in pasto al meccanismo amministrativo dell’istituzione, per essere lavorato e smussato dalle azioni di routine.²⁸⁶

Il bagno collettivo è una iterativa riproposizione dell’iniziazione alla vita manicomiale: «appena uno entrava nel manicomio, veniva prontamente lavato»²⁸⁷, scrive Merini, veniva così battezzato²⁸⁸; poi la toeletta diventa un’azione quotidiana²⁸⁹ e uno dei “riti”

²⁸³ Cfr. A. MERINI, *L’altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 32. Qui Merini cita i versi 21 e 22 della lirica *La Terra Santa*. Cfr. EAD., *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d’amore*, cit., p. 119.

²⁸⁴ Ivi, vv. 26-27.

²⁸⁵ A. MERINI, *L’altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 49.

²⁸⁶ Cfr. E. GOFFMAN, *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates* [1961], traduzione italiana *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell’esclusione e della violenza*, trad. di F. Basaglia, pref. di A. Del Lago, postfazione di Franco e Franca Basaglia, Einaudi, Torino 2020, p. 46.

²⁸⁷ A. MERINI, *L’altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 32.

²⁸⁸ «E una pozza di acqua infettata/ ci ha battezzati tutti». Cfr. A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d’amore*, cit., p. 119, vv. 5-6.

²⁸⁹ A. MERINI, *Toeletta*, in EAD., *Vuoto d’amore*, cit., p. 119, vv.1-8.

manicomiali che porta alla progressiva spersonalizzazione. È parte di quello che Merini denuncia con lucida consapevolezza e definisce «spedalizzazione»²⁹⁰, quel processo di non socialità in cui il malato progressivamente si adagia, convinto di mantenersi così al sicuro dalla diffidenza e spesso anche dalle responsabilità del mondo esterno²⁹¹.

2.6 La moltitudine degli internati

In un passaggio de *L'altra verità* Merini scrive, ancora, citando Conti: «come dice più sopra l'Adalgisa Conti, le lungodegenti hanno facce tutte uguali. Perché? Si tratta forse di una congrega di streghe?»²⁹². Nella testimonianza redatta da Adalgisa Conti, in verità, non vi è alcun riferimento ai volti delle lungodegenti; la donna ha un'idea confusa del luogo in cui si trova. In una lettera alla madre del 20 novembre 1913 descrive il manicomio come un «luogo di fate» che «tengono tutte un mazzo di chiavi che devono essere benedette»²⁹³, è un chiaro riferimento alle infermiere che all'epoca portavano camicioni identici a quelli dei pazienti, come divisa a cui erano appese le pesanti chiavi dell'ospedale, ma oltre a questo non si ritrova nei suoi scritti manicomiali alcun riferimento alle degenti, come invece riporta Merini.

La poetessa, ne *L'altra verità*, si riferisce con tutta probabilità all'introduzione del 1978 che fu redatto a cura del Collettivo delle operatrici dei Servizi psichiatrici della provincia di Arezzo in cui si osserva come la situazione di Adalgisa sia comune a tutte le donne internate in manicomio: «la violenza che si esercita su di lei [Adalgisa] per ricondurla allo stereotipo della donna socialmente accettabile, prima, e della malata istituzionalizzata, poi, l'accomuna a tutte le donne che vivono (se così si può dire) nei manicomi»²⁹⁴ e si legge una frase molto simile a quella citata da Merini: «i volti e i corpi delle lungodegenti si somigliano tutti»²⁹⁵. Interiorizzando questi passaggi la poetessa vuol rendere al lettore

²⁹⁰ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 18.

²⁹¹ Merini afferma: «[...] l'analista altro non era che l'ospedale stesso dove era dispensato il cibo, il bere, e anche qualche piccolo conforto come quello di essere al di fuori delle cure del mondo». Cfr. ivi, p. 30. O ancora il mondo esterno viene avvertito come «il fardello oneroso di tutte le responsabilità che avevamo lasciato indietro, lungo la nostra strada». Cfr. ivi, p. 35. È chiaro, dunque, che l'accettazione della vita manicomiale provoca nell'ospedalizzato una sorta di scollamento con la realtà esterna, fino a determinarne una completa estraneità.

²⁹² Ivi, p. 27.

²⁹³ A. CONTI, *Gentilissimo sig. Dottore, questa è la mia vita. Manicomio 1914*, cit., p. 59.

²⁹⁴ COLLETTIVO DELLE OPERATRICI DEI SERVIZI PSICHIATRICI DELLA PROVINCIA DI AREZZO, *Appendice 1. Introduzione all'edizione del 1978*, in A. CONTI, *Gentilissimo sig. Dottore, questa è la mia vita. Manicomio 1914*, cit., p. 67.

²⁹⁵ Ivi, p. 70.

il modo in cui tutte le donne che vanno incontro alla spersonalizzazione dovuta all'ospedalizzazione, presentino caratteristiche simili e portino sul volto la stessa espressione stravolta, uno stato da cui Merini vuole ardentemente discostarsi. Lo evinciamo ne *L'altra verità* in cui l'autrice si descrive con aggettivi positivi e afferenti alla sfera dell'infanzia: «solo io avevo conservato un viso dolce, di ragazzina picchiata e offesa»²⁹⁶ in contrapposizione all'orrore in lei evocato dai visi delle sue compagne di internamento. In un caso Merini avvicina addirittura gli sguardi delle degenti a quello di Rita Fort²⁹⁷, una donna friulana protagonista di una serie di efferati omicidi nel 1946, un caso di cronaca nera²⁹⁸ entrato a far parte dell'immaginario collettivo per la sua brutalità. Il processo di spersonalizzazione dei pazienti passa anche per la perdita del proprio nome. Ne *L'altra verità* Merini identifica spesso le altre ricoverate con la sola iniziale, invece che con il nome completo. Si può immaginare l'autrice attui l'espedito per ovvi motivi di privacy, ma il non attribuire un nome proprio e completo all'internato in ospedale psichiatrico è sintomo di un discorso più ampio.

Il manicomio è un luogo in cui è tipica la perdita del proprio nome²⁹⁹: già nel semplice atto dell'internamento si sancisce la perdita dell'identità del degente. Nei casi di ricovero coatto soprattutto, erano i parenti stessi a chiedere la sostituzione del nome per tenere segreta la familiarità con l'internato, poiché le stigmate sociali della tara ereditaria erano, in base alle normative vigenti, quanto di più temibile si potesse auspicare e, spesso, motivo di nuovi internamenti³⁰⁰.

Il ricoverato in ospedale psichiatrico subisce una doppia perdita: la perdita di sé, poiché viene obliterato il suo nome, segno identitario per eccellenza, ma contemporaneamente

²⁹⁶ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 57.

²⁹⁷ Cfr. *ibidem*.

²⁹⁸ Rina Fort, detta «La belva friulana», fu accusata di aver ucciso, per motivi passionali, la moglie dell'amante e i loro tre figli in appartamento di Milano il 29 novembre 1946. Del fatto di cronaca ne scrisse anche Buzzati sul *Nuovo corriere della sera*. Cfr. D. BUZZATI, *Cronache nere*, a cura di O. del Buono, Theoria, Roma 1984, p. 12.

²⁹⁹ In merito alla perdita del nome veda E. GOFFMAN, *Asylums*, cit., p. 48: «la procedura di ammissione può essere definita una sorta di perdita e di acquisto, dove il punto centrale sia fissato sulla nudità fisica. La perdita implica naturalmente una spoliatura di ciò che si possiede [...] forse il più significativo di questi possessi è qualcosa che non è affatto fisico: si tratta della perdita del proprio nome; in qualunque modo si venga poi chiamati, la perdita del proprio nome può significare una notevole riduzione del sé».

³⁰⁰ Il tema dell'ereditarietà è molto presente nella letteratura ottocentesca, ma non stupisce il ritrovarlo anche in alcune cartelle cliniche degli anni Settanta del Novecento; ciò perché era ancora viva la concezione organicistica della malattia mentale, che portava familiari di persone con patologia mentale ad essere ricoverati in manicomio a causa di tratti somatici e comportamentali. Si confronti in merito almeno E. GOFFMAN, *Stigma: Notes on the Management of a spoiled identity* (1963), trad. it., *Stigma. L'identità negata*, trad. di R. Giammanco, Ombre Corte, Verona 2003.

viene anche meno il legame con il mondo esterno, il suo ruolo nel mondo, compresi i legami familiari. Perdere il proprio nome significa, infatti, non possedere un'eredità nominale da trasmettere ed essere estromesso da qualsiasi possibile appartenenza.

La Z. è la prima degente che Merini racconta nelle pagine de *L'altra verità*. Anche la Z., come la poetessa, siede in quel «finimondo» su una «pancaccia bassa»³⁰¹ e lì restano immobili tutto il giorno, con le mani in grembo, in atteggiamento rassegnato e soprattutto terrorizzate dalla possibilità di diventare come le internate che scrutavano agitarsi nelle sale del manicomio. Rassegnazione e paura sono i sentimenti che emergono fin dalle prime pagine de *L'altra verità*, come se la speranza di una via di fuga e di una vita esterna alle mura manicomiali si perdessero completamente al momento del ricovero.

La Z. viene descritta da Merini come una «bonacciona»³⁰², che non aveva nulla di folle: era una donna internata dalla famiglia soltanto perché aveva concepito un figlio senza essere sposata, si tratta dell'ennesimo caso di maternità negata. Anche questa sappiamo essere una pratica tristemente comune: le famiglie spesso internavano le ragazze per sottrarle allo scandalo in cui avrebbero gettato la famiglia con la nascita di un figlio nato fuori dal matrimonio. La Z., come Merini, piange pensando al figlio che le è stato sottratto: «piangeva in silenzio certa che nessuno l'avrebbe compresa. Ma io comprendevo bene. Sapevo che l'essere madre in un posto come quello diventava una cosa atroce»³⁰³. La poetessa pensa con dolore alle sue figlie già dalla prima notte d'internamento, si ribella con violenza all'imposto distacco: «dai miei visceri partì un urlo lancinante, una invocazione spasmodica diretta ai miei figli e mi misi a urlare e calciare con tutta la forza che avevo dentro»³⁰⁴.

Il primo incontro tra Merini e le altre degenti è dunque con una madre a cui hanno sottratto il figlio, esattamente come lei: il dolore che condividono è il medesimo, così come la condizione di guardare dall'esterno, con orrore, alla possibilità di diventare come le loro compagne, tanto offuscate dalla malattia da divenire incontenibili. Merini le definisce «quelle là», come a indicarne uno stato di inferiorità, salvo poi, con il tempo, sentirsi parte della schiera del popolo manicomiale.

Andando avanti nella lettura, la narrazione oscilla dalla prima persona singolare alla

³⁰¹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 13.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 12.

prima persona plurale³⁰⁵, il che determina il riconoscersi dell'autrice come parte della folla dei ricoverati al Paolo Pini³⁰⁶: la metamorfosi, la temuta ospedalizzazione è avvenuta. Così il manicomio diventa per Merini un luogo ambivalente: è un luogo paragonato spesso all'inferno, ma è anche un luogo rassicurante, perché la sottrae alla realtà e alle incombenze quotidiane che l'angosciano, come scrive: «dopo un po' di tempo cominciai ad accettare quel luogo come buono, non mi rendevo conto che andavo incontro a quello strano fenomeno che gli psichiatri chiamano "spedalizzazione" per cui rifiuti il mondo esterno e cresci unicamente in un mondo estraneo a te e a tutto il resto del mondo»³⁰⁷.

In *L'altra verità*, come in altre opere meriniane di tematica manicomiale, si coglie il presentarsi dei ricoverati come una folla indistinta, una turba, un esercito, di cui la poetessa è parte integrante. Sorgono dall'oscura moltitudine soltanto alcuni personaggi, che con lei interagiscono o che hanno carattere di straordinarietà. Si può dunque riscontrare una concentrazione pressoché totale di Merini sulla propria condizione, il che fa passare in secondo piano gli altri personaggi che, come lei martiri innocenti, sono parte del popolo della Terra Santa, dove «non si commetteva peccato alcuno [...] o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi»³⁰⁸.

Merini sostiene spesso che quanto la conduce alla follia sia la mancanza di amore. Lo deduce non solo in relazione a se stessa e alla propria esperienza, ma anche per quanto osserva nelle altre donne con lei internate. A un'adolescente con evidenti segni di autolesionismo Merini parla, chiedendole il motivo della violenza che usa su se stessa, s'interessa alla sua sofferenza e arriva alla deduzione che la ragazza «manca d'amore». Così racconta l'autrice:

cominciammo a passeggiare per i giardini finché un giorno scoprii che sul braccio di una adolescente erano evidenti i segni di ripetute rasoiate. "Ma perché tenti il suicidio?" Le chiesi. La poverina non sapeva rispondermi, ma era evidente che mancava d'amore e che lì certamente non lo avrebbe trovato.³⁰⁹

³⁰⁵ Si citano qui di seguito alcuni esempi di narrazione alla prima persona plurale: «il nostro sonno era quasi sempre agitato, sommamente dolente nelle nostre fibre. Non veniva, per noi, rispettata un'ora di riposo»; «i nostri natali erano molto poveri»; «noi venivamo saziati di colpa, quotidianamente; i nostri istinti erano colpa; le visioni erano colpi; i nostri desideri, i nostri sensi erano colpevolizzati». Cfr. *ivi*, pp. 89-90.

³⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 90: «ricordo il primo giorno che entrai in manicomio. Fin lì non ne avevo mai sentito parlare. [...] Ma è incredibile i segni che si avvertono su quelle facce di reclusi, lo schifo che fanno. E poi tu diventi una di loro e fuori nessuno ti riconosce più».

³⁰⁷ *Ivi*, p. 18.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 89.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 17.

Una possibile modalità che la poetessa esercita per mantenere una relazione con il mondo, un'integrità, è dunque la ricerca e la preservazione dell'amore, anche tra le mura manicomiali. Per Stefano Redaelli, Merini nell'orrore dell'internamento conserva intatti tre elementi: l'amore, la libertà e la poesia: «nonostante l'accanimento terapeutico elettroconvulsivo, il manicomio non toglie alla Merini ciò che ha di più caro [...] I “valori sostanziali” conservati dalla Merini sono tre: l'amore, la libertà, la poesia»³¹⁰. I tre temi sono molto legati, ma il primo e più evidente nelle pagine de *L'altra verità* è l'amore, trattato dalla poetessa quasi si trattasse di un antidoto alla follia o all'annullamento a cui il manicomio conduce.

Emblema dell'amore nell'internamento è il rapporto che la poetessa stabilisce con Pierre, un internato: Pierre è il simbolo dell'amore passionale a cui Merini si aggrappa con la speranza di non essere annichilita dall'ospedalizzazione, ma non è quella erotica l'unica forma d'amore che la poetessa sviluppa in manicomio. Amore è anche accettazione dell'altro, che ella sostiene di aver appreso tra le mura manicomiali: «e imparai, sì, proprio lì dentro, imparai ad amare i miei simili. E tutti dividevamo il nostro pane l'una con l'altra, con affettuosa condiscendenza, e il nostro divenne un desco familiare. E qualcuna, la sera, arrivava a rimbocarmi le coperte e mi baciava sui corti capelli»³¹¹. Nel triste apprendistato del manicomio esiste anche l'apprendimento della solidarietà, dell'empatia, della condivisione tra persone condannate allo stesso destino. Scrive Merini: «In manicomio ero sola. Per molto tempo non parlai, convinta della mia innocenza. Ma poi scoprii che i pazzi avevano un nome, un cuore, un senso dell'amore e imparai ad amare i miei simili. E tutti dividevamo il nostro pane l'una con l'altra, con affettuosa condiscendenza»³¹².

2.7 Le rose

Un tema che ritorna fortemente ne *L'Altra verità* è quello delle rose, inteso simbolo voluttuoso e inerente all'amore e la libertà. Le rose appaiono, infatti, per la prima volta

³¹⁰ S. REDAELLI, “Il senso della vita (e della follia) in Alda Merini”, in *Nuova Umanità*, XXXII, (2010/6), 192, p. 737.

³¹¹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 39.

³¹² Ivi, p. 99.

ne *L'altra verità* insieme a Pierre, che si presenta portando un fascio di rose bianche da consegnare. Le rose celebrano la resistenza alla disperazione, la bellezza nel buio:

ma, mentre accarezzavo le rose, sentii una mano vicina alla mia, era la mano di Pierre. E sentii le sue labbra sulle mie labbra, e la comunione fu così dolce e perfetta che conobbi in quel momento la vera natura di Dio. Pensammo subito, io e Pierre, di fare dono a qualcuno di quelle rose. Ma sapevamo che non potevamo coglierle. E allora le rubammo, ne facemmo un fascio che portammo di nascosto dietro l'abside della chiesa. E lì stemmo a curarle per una intera giornata, intrecciandoci sopra le dita. [...] Così, io e Pierre, adagiati sulle rose e sulle spine godemmo del primo amplesso del nostro amore. E fu amplesso che durò millenni, il tempo della nostra esecrazione.³¹³

Torna con il tema delle rose anche l'accostamento di Merini a Dino Campana, che l'accompagna fin dall'esordio e dalla critica pasoliniana. Merini conosce e ama le opere e la figura di Campana, tanto da dedicargli una poesia³¹⁴, ma non condivide il ripetuto accostamento proposto dalla critica tra lei e il poeta romagnolo³¹⁵ avanzato, soprattutto, a causa delle evidenze biografiche legate al ricovero in manicomio. Il destino di internati vedrà epiloghi opposti per i due poeti: tragico per Campana, che finirà i suoi giorni nel manicomio di Castel Pulci senza essere mai tornato alla scrittura, migliore per Merini che al manicomio sopravvivrà e continuerà a scrivere, facendone anche materia del suo canto. Redaelli nota: «entrambi i poeti hanno cantato con la metafora delle rose, in versi memorabili, il loro destino: una vita e un amore sfioriti per Campana³¹⁶; un'epifania di rinascita Merini»³¹⁷.

³¹³ Ivi, p. 93.

³¹⁴ «Ritorna, che cantar canzone di voto/ dentro l'acqua del Naviglio io voglio/ perché tu sia riesumato dal vento. / Ritorna a splendere selvaggio/ e giusto ed equo come una campana, / riscuoti questa mente innamorata/ dal suo dolore, seme della gioia, /mia apertura di vento e mio devoto/ ragazzo/ che amasti la maestra poesia». Cfr. A. MERINI, *A Dino Campana*, in EAD., *Ballate non pagate*, Einaudi, Torino 1995, p. 76.

³¹⁵ La poetessa, infatti, afferma: «prima di tutto vorrei fare una precisazione sull'accostamento che Maria Corti fa tra i *Canti orfici* di Campana e il mio Orfeo. Il mio Orfeo è di ispirazione amorosa, è femminile, è molto morbido non ha niente a che vedere con la ritualità folle di Campana, che ha subito una vera e propria emarginazione, un isolamento per via del manicomio». Cfr. A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, cit., p. 109.

³¹⁶ Il riferimento è alla poesia *In un momento* di Dino Campana, dedicata a Sibilla Aleramo: «In un momento/ sono sfiorite le rose/ i petali caduti/ perché io non potevo dimenticare le rose/ le cercavamo insieme/ abbiamo trovato delle rose/ erano le sue rose erano le mie rose/ questo viaggio chiamavamo amore/ col nostro sangue e colle nostre lagrime facevamo le rose/ che brillavano un momento al sole del mattino/ le abbiamo sfiorite sotto il sole tra i rovi/ le rose che non erano le nostre rose/ le mie rose le sue rose/ P. S. E così dimenticammo le rose». Cfr. S. ALERAMO, D. CAMPANA, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 97.

³¹⁷ Cfr. S. REDAELLI, *Il senso della vita e (della follia) in Alda Merini*, cit., p. 734.

Le rose sono anche il primo elemento toccato fisicamente, anelato dalla poetessa, al momento della liberazione dalle stringenti regole manicomiali, poiché rappresenta l'elemento naturale che avvicina a Dio, nell'orrore asettico dell'ospedale. Quelle descritte da Merini sono rose lussureggianti e divine, proprio perché richiamano la bellezza del creato, ma vi è un ulteriore elemento d'interesse: in un passo de *L'altra verità* si assiste alla trasformazione della stessa poetessa, in un fiore. Ella non possiede più membra e sangue, ma gambo e linfa, descrivendo una sorta di panismo della disperazione:

ma il giorno in cui apersero i cancelli, che potemmo toccarle con le mani quelle rose stupende, che potemmo finalmente inebriarci del loro destino di fiori. Oh, fu quello il tempo in cui tutte le nostre inquietudini segrete disparvero, perché finalmente eravamo vicini a Dio, e la nostra sofferenza era arrivata fino al fiore, e era diventata fiore essa stessa. [...] Divine, lussureggianti rose! Non avrei potuto scrivere in quel momento nulla che riguardasse i fiori perché io stessa ero diventata un fiore, io stessa avevo un gambo e una linfa.³¹⁸

2.8 L'inferno manicomiale

La prima emozione che emerge dalle parole di Merini al momento del ricovero è una sensazione di oppressione così descritta: «la sera vennero abbassate le sbarre di protezione e si produsse un caos infernale»³¹⁹.

È solo la prima di una serie di ricorrenze in cui l'autrice userà il campo metaforico dell'inferno per descrivere il manicomio. La metafora manicomio-inferno dantesco sarà utilizzata da Merini in tutta la sua opera, è predominante anche rispetto alla definizione di «ghetto», «lager», «labirinto», che pure ricorrono ne *L'altra verità*.

La *Divina Commedia* rappresenta certamente una delle letture più importanti della sua vita e costituirà un serbatoio di immagini utili a tutta la sua produzione poetica. Merini racconta di aver appreso fin da bambina grazie al padre Nemo, le prime nozioni sulla *Commedia* dantesca. Racconta nell'autobiografia *Reato di vita*:

alla sera segretamente io e lui andavamo a cavar fuori i libri proibiti per i bambini. Per libri proibiti intendo la Storia dell'Arte e la Divina Commedia. Chiedevo a mio padre il significato di questo o quel verso che avevo imparato a memoria, e lui me lo spiegava. Più tardi con la stessa molestia, avrei rincorso Pier Paolo Pasolini per chiedergli come facesse a pensare quello che scriveva nei suoi versi.³²⁰

³¹⁸ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 92.

³¹⁹ Ivi, p. 12.

³²⁰ A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, cit., p. 18.

E ancora, utilizzando chiaramente una serie di iperboli:

a otto anni avevo mandato a memoria l'intera *Divina Commedia* e studiavo lunghe ore al giorno, ma soprattutto sognavo e sognavo l'Inferno. La grande Commedia illustrata dal Doré [...] mi aveva un poco traumatizzata. Si trattava di un librone enorme sopra il quale io mi attardavo fino a notte inoltrata. Soprattutto mi angosciavano quelle figure nude eternamente castigate, eternamente piene di freddo e di solitudine.³²¹

Sarà proprio a quelle immagini dantesche che tornerà ad attingere Merini per descrivere il manicomio ne *L'altra verità* e, prima ancora, nelle poesie de *La Terra Santa*. Merini è consapevole che il manicomio porta con sé tutti «gli ingredienti dell'inferno»³²², ovvero tutte le caratteristiche di un moderno *locus horridus*, con la sua popolazione d'infelici e i suoi ambienti spettrali. Per la poetessa solo le illustrazioni ispirate all'*Inferno* possono rendere con efficacia l'ambiente manicomiale:

credo che solo le illustrazioni del Doré per la Commedia dantesca potessero rendere bene il fascino e la mostruosità del manicomio. Da bambina, su quelle illustrazioni mi ero soffermata, spinta da non so quale richiamo, affascinata da un preludio che poi doveva avverarmi per quel senso di paranormalità che già possedevo, e che poi sviluppai nelle mie «visioni poetiche».³²³

Nelle pagine de *L'Altra verità* gli internati sono definiti «ombre dei gironi danteschi»:

ci si aggirava per quelle stanze come abbrutiti da un nostro pensiero interiore che ci dava la caccia, e noi eravamo preda di noi stessi; noi eravamo braccati, avulsi dal nostro stesso amore. Eravamo praticamente le ombre dei gironi danteschi, condannati ad una espiazione ignominiosa che però a differenza dei peccatori di Dante, non aveva dietro di sé colpa alcuna.³²⁴

Per Merini la condizione dell'internato è doppiamente dannata rispetto ai peccatori descritti da Dante, poiché l'internato è condannato a un'eterna espiazione ignominiosa di

³²¹ Ivi, p. 13.

³²² Anche Thomas Mann, per descrivere il manicomio nel suo celebre romanzo *La montagna incantata* fa ricorso alla metafora dell'Inferno dantesco. Così Naphta ricorda una sua visita al reparto «agitati» di un manicomio: «scene dantesche, grottesche visioni di dolore e raccapriccio, pazzi nudi accovacciati nel bagno permanente, in tutte le pose dell'angoscia, dello stupore, dello spavento, dove alcuni gridavano al dolore, altri con le braccia levate e la bocca spalancata emettevano risa nelle quali erano mescolati tutti gli ingredienti dell'inferno». Cfr. T. MANN, *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano 2000, p. 241.

³²³ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 97.

³²⁴ Ivi, p. 84.

cui non può comprendere la colpa. È una condizione che esula anche da quella dei prigionieri, poiché in quel caso si è consapevoli della colpa che si sta espiando, ciò è invece impossibile nel caso del malato di mente che è condannato senza avere alcuna colpa da espiare. Gli internati vivono, dunque, una doppia prigione: non possono sottrarsi al tormento dei propri deliri senza fine, così come non possono evitare i maltrattamenti subiti per motivi terapeutici e non; sono dei dannati puniti da una giustizia che non si saprebbe definire se divina o umana.

Il tema della colpa e dell'innocenza torna spesso nelle opere di Merini; come nota Stefano Redaelli la poetessa la sua prosa *Delirio amoroso*, che tratta anche dell'esperienza manicomiale, come «il diario di una colpa non commessa», così come in *La nera novella* il manicomio è descritto come un luogo che punisce gli uomini davvero liberi: «forse il manicomio si apre per questo, perché il vero peccato mortale per gli uomini è la libertà. [...] Se poi (uno) è straordinariamente innocente, diventa doppiamente colpevole»³²⁵. Il manicomio è il girone a cui sono condannati gli uomini che peccano di libertà. Il concetto di colpa viene istillato nel manicomio anche dalla repressione degli istinti, soprattutto sessuali³²⁶. Merini lo chiarisce anche ne *La Terra Santa* scrivendo: «e dopo, quando amavamo/ci facevano gli elettrochoc/ perché, dicevano, un pazzo/ non può amare nessuno»³²⁷, in questa ottica, il tempo di un amplesso in manicomio viene definito «il tempo della nostra esecrazione»³²⁸. La riflessione sulla colta scelta lessicale³²⁹ viene in aiuto per meglio comprendere l'espressione: esecrare, infatti, viene dal latino *execratio* che si riferiva, in origine, l'imprecazione con cui gli antichi chiedevano alle divinità infernali di colpire i nemici, nel tempo ha acquisito il significato di oggetto di condanna. Il tempo dell'esecrazione è dunque il tempo della condanna all'internamento

³²⁵ A. MERINI, *La nera novella. Umore nero*, Rizzoli, Milano 2007, pp. 87-88.

³²⁶ «Noi venivamo saziati di colpa, quotidianamente; i nostri istinti erano colpa; le visioni erano colpi; i nostri desideri, i nostri sensi erano colpevolizzati». A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 89.

³²⁷ A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 119, vv. 22-25.

³²⁸ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 93.

³²⁹ La cura per la scelta del lessico invita a fare una riflessione sulla scrittura di Merini, che non è sempre una scrittura di getto o all'improvviso, ma viene da una più ampia e acquisita meditazione sulla lingua. Lo deduciamo anche da quanto Merini racconta a Giacinto Spagnoletti ricordando il celebre psichiatra Franco Fornari che l'ebbe in cura: «passavo, e passo, delle ore intere a ragionare sui molteplici significati della stessa parola. A questo gioco mi aveva avviata Franco Fornari. [...] Fin dalla mia infanzia ho dato molto valore al sentimento, ma ricordo anche come io saltassi di gioia alla scoperta di una parola che mi accendeva la fantasia». Cfr. G. SPAGNOLETTI, *La poesia che parla di sé: voci del Novecento*, Ripostes, Salerno-Roma 1996, p. 187.

che acquisisce il valore di una condanna più divina che umana, ovvero paragonabile a quella all'inferno per i peccatori, decretata da Dio e non dagli uomini.

A evocare la somiglianza dell'ospedale psichiatrico con i gironi infernali aiuta, probabilmente, anche la suddivisione spaziale del manicomio, tradizionalmente frazionato in reparti popolati da degenti afflitti dai più disparati sintomi della malattia mentale. Come si evince da progetti e planimetrie di ospedali psichiatrici, la ripartizione degli spazi manicomiali corrisponde alla classificazione delle patologie e soprattutto al diverso grado di pericolosità dei ricoverati, rievocando una suddivisione sinistramente analoga ai gironi dell'inferno dantesco.

2.9 «Le mille metamorfosi»³³⁰ del manicomio

La discesa agli inferi porta in sé una progressiva metamorfosi. Appena entrata in manicomio Merini racconta di essere stata legata e «martellata»³³¹ di iniezioni di psicofarmaci, poiché molto agitata. Segue una serie di domande che la poetessa pone a se stessa: «Ma, non era forse la mia una ribellione umana? non chiedevo io di entrare nel mondo che mi apparteneva? Perché quella ribellione fu scambiata per un atto di insubordinazione?»³³². Merini chiede di «entrare nel mondo» che le appartiene, poiché un internato esce dal mondo, non appartiene più al mondo.

Il malato entrando in manicomio perde la propria identità, la propria famiglia, viene allontanato dai suoi parenti, - scrive Merini «improvvisamente, come nelle favole, tutti i parenti scomparvero»³³³ - e immesso in un microcosmo separato dal mondo in cui viveva in precedenza. La famiglia, in modo particolare, è citata numerose volte da Merini nella sua narrazione dell'internamento: il marito è colui che permetterà il suo ricovero in manicomio, quindi è da lui che si sentirà prima braccata e poi abbandonata; le figlie le saranno tolte per essere affidate ad altre famiglie o le accompagnerà ella stessa in orfanatrofio prima di tornare in manicomio, i figli saranno descritti, usando il maschile plurale, benché si tratti di quattro figlie, come «distanti nel pensiero, vivi nel cuore»³³⁴.

³³⁰ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 102.

³³¹ Cfr. *ivi*, p. 12.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ivi*, p. 49.

La famiglia è anche quella che rifugge l'ammalato³³⁵ dopo averne decretato la perdita della libertà. L'internato, una volta espulso dalla società e dal mondo, pare rassegnato a scomparire anche nella propria identità e con il proprio corpo. Il manicomio è il luogo in cui si attua una progressiva perdita di sé. Gli internati subiscono forzatamente una sorta di metamorfosi. Merini introduce questo concetto con due paragoni letterari mutuati da Shakespeare e Kafka: «le facce delle degenti erano a dir poco mostruose. Avevano perso ogni tratto femminile e guardandole (a poco a poco mi ci avvezzai) mi venivano in mente le streghe del Macbeth»³³⁶.

Ricordo il primo giorno che entrai in manicomio. Fin lì non ne avevo mai sentito parlare. Avevo chiesto aiuto a dei neurologi per dei piccoli disturbi, ma non conoscevo questi ghetti. Perché, se avessi saputo una cosa simile, mi sarei certamente uccisa. Ma è incredibile i segni che si avvertono su quelle facce di reclusi, lo schifo che fanno. E poi tu diventi una di loro e fuori nessuno ti riconosce più e tu diventi il protagonista delle metamorfosi kafkiane. Così la mia bellezza si era inghirlandata di follia, ed ora ero Ofelia, perennemente innamorata del vuoto e del silenzio, Ofelia bella che amava e rifiutava Amleto.³³⁷

Soprattutto il paragone con *La metamorfosi* kafkiana è estremamente interessante, poiché si traduce immediatamente in quanto avverte la poetessa in merito alla propria esperienza: George Samsa è colui che si ritrova un giorno, improvvisamente, trasformato in uno scarafaggio che sarà rifiutato, allontanato e vessato dalla sua stessa famiglia. Morirà, infine, per mano del padre, che non empatizzerà mai con la sua già tremenda condizione. La famiglia perde, allo stesso modo, il ruolo di protezione nei confronti dell'internato, e lo dimentica.

Esistono ulteriori paragoni letterari ne *L'altra verità* che riguardano più da vicino la rappresentazione letteraria della follia. Scrive, infatti, Merini in merito a una giovane epilettica:

era assente. Ma quando il male l'aggrediva diventava un demone [...] La sua bella testolina ne usciva mutilata da orrende ferite. Eppure si chiamava Grazia, o forse no, si chiamava Ofelia, ognuno di noi poteva ribattezzarci con un nome diverso. Oggi io mi chiamo Beatrice.³³⁸

³³⁵ Cfr. *ivi*, p. 47.

³³⁶ *Ivi*, p. 27.

³³⁷ *Ivi*, p. 90.

³³⁸ *Ivi*, p. 95.

I nomi assunti o attribuiti alle degenti, cui l'autrice fa riferimento in questo passo, non sono casuali; chiari appaiono, infatti, i riferimenti letterari all'Ofelia shakespeariana e alla Beatrice dantesca. Le connotazioni del personaggio di Ofelia riconducono immediatamente a una condizione di follia dolorosa e completa che risalta, per contrasto, rispetto alla figura di Beatrice. Attribuendosi il nome della donna cantata da Dante, Alda Merini dichiara già una posizione più estranea al manicomio.

Utile alla nostra analisi può essere ricordare che Merini scrisse il *Diario di una diversa* dopo alcuni anni dalla sua dimissione definitiva, quando i manicomi in Italia erano ormai stati chiusi per effetto della legge Basaglia, un periodo, dunque, in cui la poetessa sentiva di poter prendere le distanze da Ofelia. Per la nostra analisi è importante rilevare come nel mondo degli innominati, l'ammalato possa assumere, per Merini, qualsiasi nome: si resta comunque parte della folla indistinta che compone il popolo manicomiale.

A contribuire alla perdita dell'identità dell'internato vi sono anche le azioni coercitive tipiche del manicomio, come ad esempio la pulizia collettiva.

Il passaggio successivo è la «vestizione»: l'internato non può vestirsi con i propri abiti, ma è tenuto a indossare, scrive Merini, una «enorme vestaglia», uguale per tutti. Solo «quando le cose cambiarono», presumibilmente durante il passaggio che si tradusse poi nella legge 170 del 1978, «ognuno di noi poté portarsi in dotazione il proprio sapone e lavarsi in un bagno decente, ed asciugarsi nel proprio asciugamano. Si passò poi alla vestizione e ognuno di noi poté indossare i propri indumenti, la qual cosa ci fu di grande sollievo morale»³³⁹.

Il primo elemento indicativo di una ritrovata dignità è il possedere finalmente un minimo di intimità nell'igiene personale e un vestiario che non fosse una divisa ospedaliera. La negazione del privato in manicomio aveva livelli estremi: il privato non esisteva neanche per gli orifizi del paziente che veniva ispezionato durante la pulizia e anche sotto la lingua dopo la somministrazione dei farmaci, per essere certi che li ingoiasse³⁴⁰.

La metamorfosi raccontata da Merini, a cui lei sembra non soccombere grazie alla visione ambivalente che attribuisce alla malattia mentale, quale afflizione e ispirazione³⁴¹, sembra

³³⁹ Ivi, p. 32.

³⁴⁰ Ivi, p. 52.

³⁴¹ «La follia è una delle cose più sacre che esistano sulla terra. È un percorso di dolore purificatore, una sofferenza come quintessenza della logica. La follia va invece allevata in un ambiente adatto, e allora può dare alla luce cose straordinarie. Diventa dolore, ma anche poesia. In dodici anni di manicomio ho imparato tanto». Cfr. A. MERINI, *La pazza della porta accanto*, cit., p. 146.

difenderla da una degenerazione ineluttabile che porta i ricoverati a diventare mostruosi, ottusi, volgari, a degradarsi irrimediabilmente. Per Merini l'esempio è una donna che, ricoverata a causa di episodi di insonnia, viene ridotta alla pazzia a causa delle terapie durante l'internamento³⁴².

La metamorfosi a cui è condannato l'internato arriva a fargli assumere tratti animaleschi. La poetessa lo sperimenta in prima persona quando i medici le impediscono di allattare la sua neonata affermerà: «sono forse una bestia io?»³⁴³; in altre occasioni si paragona a un cane³⁴⁴ e anche gli altri degenti saranno descritti con tratti animaleschi.

Non è raro trovare nella produzione di Merini il paragone tra i ricoverati e gli uccelli, soprattutto in analogia all'impedimento del volo e quindi alla privazione della libertà: «noi eravamo teneri usignuoli feriti [...] le nostre ali tarpate e il nostro grembo deserto»³⁴⁵; «la vedemmo là, povera rondine chiusa, col capo riverso»³⁴⁶.

Il manicomio attua le sue mille metamorfosi anche attraverso il suo particolarissimo tempo sospeso e ripetitivo. Ne *L'altra verità* assistiamo alla descrizione del tempo dei degenti, ossessivamente ripetuto nella sua uniformità, scandito soltanto dalla pulizia, dai pasti e dalla somministrazione delle terapie. Emerge tutta la tragedia e l'incomprensibilità di un luogo che presenta caratteristiche simili a quelle di una prigione o di un campo di concentramento.

Il tempo dell'ospedalizzazione è un tempo circolare, immobile, una grande attesa che preannuncia alcun evento, che Merini spiega usando ancora una volta una citazione letteraria: «mi tornano a mente mentre scrivo questo diario, *I Malavoglia*. C'era e c'è in quel romanzo una simile atmosfera di aspettazione mista ad una intensa disperazione, e una sottomissione al fato, alla pochezza delle proprie cose»³⁴⁷. L'atmosfera del capolavoro verghiano riporta alla rassegnazione, all'ineluttabilità del proprio destino e alla circolarità che, nonostante una spinta ottimistica iniziale riporta, invece, alla distruzione, al disfacimento, all'insuccesso. È simile in questo all'atmosfera manicomiale in cui ogni sintomo di vita viene represso e ridotto al silenzio. Merini racconta:

³⁴² Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 42-3.

³⁴³ Ivi, p. 46.

³⁴⁴ «Allora saltavo come un animale dal mio luogo di riposo e correvo, correvo verso il carrello e lo rovesciavo». Cfr. ivi, p. 61; «Mi accoccolai ai piedi del letto e cominciai a guaire proprio come un cane», ivi, p. 56.

³⁴⁵ Ivi, p. 95.

³⁴⁶ Ivi, p. 85.

³⁴⁷ Ivi, p. 88.

in manicomio ci avevano abituati al silenzio. Ci mettevano al mattino allineate sopra le panche, con le mani in grembo, e con l'ordine di "non fiatare". Qualcuna che, grazie alla pazzia, riempiva l'aria e il vento dei suoi urli, era accolta da noi come una novità, qualcosa di finalmente vivo.³⁴⁸

Questo passo è interessante per diversi aspetti: presenta delle descrizioni sensoriali capaci di catapultare il lettore in una dimensione silente dove irrompono «gli urli», non le urla, delle degenti che «grazie alla pazzia» manifestano vitalità, mentre il resto degli internati è assolutamente muto e ottuso. Anche l'espressione «ci mettevano al mattino allineate sopra le panche» riconduce al declassamento dell'essere umano a oggetto, considerata l'assoluta passività dell'espressione, i degenti non hanno nulla di vivo e di umano, e la loro vitalità se si manifesta, è simile a quella degli animali, inconsapevole, istintuale.

Ne *L'altra verità* le terapie farmacologiche vengono descritte e corredate dai nomi precisi dei farmaci che sembrano ottundere, con i loro effetti, anche l'anima dei ricoverati: «Dio! Quanto spasimare sotto gli effetti dei serenase, dei largactil, farmaci potentissimi, che ti invischiano il corpo e l'anima»³⁴⁹; «quando mi fecero la cura del dobren (dieci iniezioni per giorno), ero ridotta in uno stato tragico»³⁵⁰. Per Merini gli psicofarmaci somministrati in dosi massicce in manicomio, non sono utili alla cura della malattia; per la poetessa non può esistere «salvazione attraverso i farmaci», ma sono mezzi per ottenebrare la mente e convincere l'internato ad accettare la realtà manicomiale: «l'istituto era un luogo di pena grande, dove il carrello passava per farti credere in un aiuto che non esisteva»³⁵¹.

Nella narrazione di Merini sono citate anche le «fascette»³⁵² usate per legare ai letti i pazienti, la pratica dell'elettroshock come prassi punitiva³⁵³, a cui si unisce la descrizione del personale medico e infermieristico grossolano³⁵⁴ e alquanto perverso³⁵⁵ che mette in

³⁴⁸ Ivi, p. 81.

³⁴⁹ Ivi, p. 89.

³⁵⁰ Ivi, p. 83.

³⁵¹ Ivi, p. 61.

³⁵² «Che cosa erano le fascette? Nient'altro che delle corde di grossa canapa, dentro le quali ci infilavano i piedi e le mani perché non potessimo scendere dai lettucci». Ivi, p. 17.

³⁵³ Ci facevano una premorfina, e poi ci davano del curaro, perché gli arti non prendessero ad agitarsi in modo sproporzionato durante la scarica elettrica. L'attesa era angosciata. Molte piangevano. Qualcuna orinava per terra. Una volta arrivai a prendere la caposala per la gola, a nome di tutte le mie compagne. Il risultato fu che fui sottoposta all'elettroshock per prima, e senza anestesia preliminare, di modo che sentii ogni cosa. E ancora ne conservo l'atroce ricordo». Ivi, p. 73-74.

³⁵⁴ «L'uomo che faceva gli elettroshock pareva più di un uomo di fatica che un vero e proprio dottore. [...] ci aggrediva, ci spingeva dentro, nello stanzino, senza preavviso, ci legava e cominciava ad anestetizzare, guardando in lato o ridendo a pieni denti insieme alle infermiere». Cfr. ivi, p. 75.

³⁵⁵ «Avevamo un medico di guardia che pareva uscito dalle file delle SS [...] quest'uomo crudelissimo, quando uno di noi stava male, cominciava a propinargli medicinali in misura in quantità degne di un cavallo». Cfr. ivi, pp. 62-3.

luce, per contrasto, l'umanità e l'attenzione al paziente rappresentata dalla figura del dottor G. Per Merini il medico acquisisce il ruolo del salvatore nell'inferno manicomiale offrendole, con l'accesso alla scrittura, una speranza e l'accoglienza, la comprensione che le veniva negata dalla famiglia; scrive infatti Merini: «mi tenne con sé, visto che i miei parenti mi avevano mandato al diavolo e mi rieducò alla letteratura, l'unica fonte di vita alla quale potevo aggrapparmi per non morire»³⁵⁶.

La poetessa riferisce in più punti de *L'altra verità* che in manicomio, impressionata dalla ineluttabilità e incomprensibilità di quel destino, aveva inizialmente «adoperato il silenzio»³⁵⁷. Il silenzio è inteso come evitamento delle altre ricoverate e quindi dell'ambiente manicomiale: «così comincio il mio silenzio. Con quelle orribili facce io non scambiavo mai una parola»³⁵⁸; il dottor Gabrici riuscì a scalfire quel silenzio, che rappresentava anche la repressione della storia e della natura della poetessa, concedendole di ritornare a frequentare la poesia. Così lo racconta Merini:

un giorno, senza che io gli avessi detto mai nulla del mio scrivere, mi aperse il suo studio e mi fece una sorpresa. «Vedi» disse, «quella cosa là? È una macchina per scrivere. È per te per quando avrai voglia di dire le cose tue». Io rimasi imbarazzata e confusa. Quando avevo scritto il mio nome e chi ero, lo guardai sbalordita. Ma lui, con fare molto paterno, incalzò: «Vai, vai, scrivi». [...] E gradatamente, giorno per giorno, ricominciarono a fiorirmi i versi nella memoria, finché ripresi in pieno la mia attività poetica³⁵⁹.

Così la poesia diviene un'azione salvifica, ciò a cui la poetessa si aggrappa per non soccombere all'orrore del manicomio, tenendosi stretta al suo destino di poeta, e anzi, trasformando il manicomio in ispirazione poetica.

³⁵⁶ A. MERINI, *Per l'edizione 1997*, in EAD., *L'altra verità. Diario di una diversa*. Nuova edizione, cit., p. 148.

³⁵⁷ «Così in questo modo adoperai il silenzio, e mi venne fatto di incontrarvi il mio io, quell'io identico a sé stesso, che non voleva, non poteva morire». Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 32.

³⁵⁸ Ivi, p. 57.

³⁵⁹ Ivi, pp. 53-54.

2.10 Il manicomio, doloroso luogo iniziatico e infinito

In epigrafe alla prima edizione de *L'altra verità* leggiamo una citazione che Merini raccolse dalla viva voce del noto medico psicanalista Franco Fornari³⁶⁰: «il manicomio è come la rena del mare: se entra nell'alveo delle conchiglie genera perle». Nella produzione di Merini il manicomio assume effettivamente i caratteri di un luogo che concede, a chi lo conosce, una strana investitura, quasi concedesse alla poetessa di sentirsi in qualche modo superiore, quasi un Orfeo che, riuscito finalmente ad emergere dagli inferi, può continuare a cantare, nonostante tutto il dolore provato, e addirittura con maggiore fulgore.

Nella chiusura de *L'altra verità* Merini scrive: «Rimane la velata e struggente nostalgia del manicomio come tempio di una aberrante religione»³⁶¹, come se la poetessa si eleggesse a profeta di una dimensione sacra destinata a pochi eletti e per la quale si può, addirittura, provare nostalgia. Tale sacralità non era sfuggita fin dalla prima lettura dell'opera a Giorgio Manganelli che nella prefazione scrive:

dentro il manicomio tutto è sacro, ogni oggetto è alacre e vivo, può essere tormentoso o amoroso, ma in ogni modo reca in sé una sconvolgente volontà di significato, è ustionato e consacrato da un destino. Quello spazio è insieme chiuso e spalancato; esclude il "mondo" ma penetra in una profondità vertiginosa, donde sale una intollerabile dolcezza di fiamme e di luce.³⁶²

Il manicomio rappresentato da Alda Merini presenta una profonda ambivalenza: è escluso dal mondo, eppure penetrato dalla potenza infinita della luce della poesia, che conferisce sacralità al dolore e all'esclusione, configurandosi come uno spazio pronto a farsi occasione di conoscenza e luogo privilegiato di una rinascita che passa attraverso la ricognizione dell'inferno vissuto, che Merini continuerà a esplorare per tutta la vita con la sua scrittura³⁶³.

L'esistenza e il marchio³⁶⁴ del manicomio non si esauriscono con le dimissioni. Il

³⁶⁰ «Fu sempre Fornari a dirmi quelle parole magiche che riporto nel *Diario*: il manicomio è come la rena del mare: se entra nelle valve dell'ostrica genera perle». Cfr. F. PELLEGRINI, *La tempesta originale*, cit., p. 16.

³⁶¹ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 112.

³⁶² G. MANGANELLI, *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 7.

³⁶³ «Tutti i miei libri sono collegati alla malattia mentale, voluta da altri quasi sempre per la mia dannazione». Cfr. A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 65.

³⁶⁴ «E poi, fuori, questo bacio non l'ho preso più da nessuno, perché ero guarita. Ma con il marchio manicomiale». Ivi, p. 99.

manicomio continua e persiste nella vita di chiunque lo abbia conosciuto. Scrive Merini: il manicomio che ho vissuto fuori e che sto vivendo non è paragonabile a quell'altro supplizio che però lasciava la speranza della parola. Il vero inferno è fuori, qui a contatto degli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano»³⁶⁵ e ancora scriverà nel *Delirio amoroso*: «la gente al mio ritorno mi ha riconosciuta, soppesata, dileggiata, [...]. Dovevo chiedere scusa ad ogni donna di malaffare, ad ogni lavandaia, ad ogni oste di essere una poetessa»³⁶⁶. All'uscita dal manicomio Merini sperimenterà un altro rifiuto, quello da parte della società, che non comprende chi ha sperimentato l'internamento e il disagio mentale e allora la diversità per Merini consta nell'essere una poetessa iniziata dal manicomio.

Una volta fuori dalle mura dell'ospedale psichiatrico, limite e protezione, è il confronto con la società che svela a Merini la sua posizione nel mondo e sperimenterà pertanto un secondo inferno che Redaelli definisce «calviniano»³⁶⁷ ovvero il giudizio e lo stigma subiti dagli internati in manicomio³⁶⁸.

Merini, che descrive il manicomio come una «istituzione falsa, una di quelle istituzioni che create sotto l'egida della fratellanza e della comprensione umana, altro non servono che a scaricare gli istinti sadici dell'uomo»³⁶⁹, ne *L'altra verità* si mostra anche velatamente critica nei confronti della situazione successiva alla legge Basaglia, riflette sui «problemi non ancora risolti»³⁷⁰ della riforma, soprattutto la mancata integrazione dell'ex-ricoverato, che vive pertanto una solitudine talmente drammatica da arrivare a rimpiangere, quasi l'ospedalizzazione. Il vero riscatto dai due inferni, quello dantesco del manicomio e quello calviniano della società, per la poetessa sarà possibile solo attraverso «la vocazione salvifica della parola»³⁷¹. Quella parola che non l'ha mai abbandonata e che addirittura, come osserva Manganelli «sembra scegliere lo spazio infernale come luogo fatale della propria nascita e letizia»³⁷²; è attraverso, dunque, la pagina che Merini resiste in manicomio e torna a riposizionarsi in quella società che, come osserva Redaelli,

³⁶⁵ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa. Nuova edizione*, cit., p. 137.

³⁶⁶ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 39.

³⁶⁷ Cfr. S. REDAELLI, "Tre punti di vista sulla follia: Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà", *Rassegna europea di letteratura italiana*, (2012), 39, pp. 89-108: 96.

³⁶⁸ «Alda Merini ha mostrato un'altra follia, quella della famiglia, della società, di amori negati, e un altro manicomio: inferno 'dantesco' tra le mura, 'calviniano' fuori», ivi, p. 96.

³⁶⁹ Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 36.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Cfr. G. MANGANELLI, *Prefazione*, ivi, p. 8.

³⁷² *Ibidem*.

«prima l'ha ignorata, poi condannata, mistificata, mitizzata»³⁷³.

3. *Delirio amoroso*

3.1 La genesi di *Delirio amoroso*: un'opera post manicomiale

Delirio amoroso esce nel 1989 a cura di Ambrogio Borsani per la casa editrice Il Melangolo di Genova. L'opera si presenta interamente in prosa senza alcun inserto di versi, a differenza de *L'altra verità. Diario di una diversa* pubblicato tre anni prima da Scheiwiller.

Il volumetto è dedicato «alla memoria di Roberto Volponi³⁷⁴ e a tutti gli amici del Chimera che gli hanno voluto bene»³⁷⁵. Come si evince fin dalla dedica, il libro nasce negli anni in cui Merini frequenta assiduamente il bar Chimera nelle modalità che abbiamo già descritto. Roberto, citato nella dedica, è il figlio venticinquenne dello scrittore Paolo Volponi scomparso in un incidente aereo il 3 settembre del 1989, a cui la poetessa era molto affezionata.

Merini definisce *Delirio amoroso* come «il massimo libro autobiografico che abbia mai scritto»³⁷⁶. Racconta di aver iniziato a lavorare all'opera incoraggiata proprio da Paolo Volponi che le consigliò di utilizzare la scrittura per uscire dalla disperazione in cui era piombata alla fine degli anni Ottanta a causa dell'allontanamento dal secondo marito, molto anziano e ammalato, ma anche per chiarire a se stessa i motivi per i quali si sentiva vittima di una persecuzione³⁷⁷. La poetessa era infatti ossessionata dall'oscura figura del portiere del palazzo in cui viveva, ne aveva paura. «Il portinaio» o anche «il custode»,

³⁷³ Cfr. S. REDAELLI, *Il senso della vita (e della follia) in Alda Merini*, cit., pp. 729-30.

³⁷⁴ A Roberto Volponi Merini dedicherà anche le poesie *Era il sei di gennaio maledetto*, *Non sparire nell'azzurro* e *Quattro stanze per Roberto Volponi* che entreranno nell'opera *La volpe e il sipario* edita da Gilardi nel 1997 in un'edizione a tiratura limitata di sole 333 copie. Sarà poi Rizzoli a ripubblicare l'opera nel 2004, nella collana «Piccola biblioteca La Scala» in un'edizione aggiornata che raggiunge un più vasto pubblico. Cfr. A. MERINI, *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, con illustrazioni di Giovanni Casari, Girardi, Legnano 1997, ora EAD., *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, a cura di B. Centovalli, disegni di Alberto Casiraghy, postfazione di S. Bandirali, Rizzoli, Milano 2004.

³⁷⁵ Cfr. A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 7.

³⁷⁶ A. MERINI, *Reato di vita*, cit., p. 40.

³⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 40: «Misi mano all'opera sollecitata da Paolo Volponi che, vedendomi stremata per la perdita in vita di Michele, mi invitò a raccontare che cosa era veramente successo in Taranto e per quale ragione mi sentissi perseguitata dal Portinaio». Il citato «Portinaio» è il portiere del palazzo di via Ripa di Porta Ticinese in cui Merini vive e da cui è ossessionata. Ne ha l'impressione di un personaggio oscuro a cui attribuisce ogni genere di nefandezze: ne scriverà in diverse opere tra cui *Delirio amoroso*, l'autobiografia *Reato di vita*, *La pazza della porta accanto*, *Il tormento delle figure*, *La nera novella*.

come lo chiama in diverse opere, è un personaggio cupo che ella descrive come un orribile assassino e seviziatore, ma che contemporaneamente assurge a grande metafora del terrore del manicomio, timore che sembra non abbandonare mai la poetessa³⁷⁸.

La tetra figura che angoscia Merini ricorda moltissimo il portiere ripetutamente citato da Amelia Rosselli soprattutto nella prosa *Storia di una malattia*: in entrambi i casi ci troviamo davanti a persone reali, ma traslate in spaventose ossessioni, che controllano e condizionano la vita delle poetesse. Spie crudeli che le minacciano e interferiscono con le loro abitudini, s'introducono nell'intimità domestica e, in entrambi i casi, le costringono a scappare: Merini, infatti, appena potrà, grazie al denaro ricevuto con l'attribuzione del Premio Montale, lascerà la sua casa in via di Porta Ticinese e si trasferirà, per quasi un anno, in una stanza dell'hotel Certosa, mentre Rosselli cambierà abitazione, affittando il proprio appartamento e trasferendosi in un altro quartiere romano, ma in entrambi i casi non godranno di alcun giovamento dalle loro fughe e resterà traccia delle cupe figure dei «portinai» nelle loro opere letterarie.

Per il curatore Ambrogio Borsani, la genesi di *Delirio Amoro* non è attribuibile a un consiglio fornito da Volponi all'autrice per scopi terapeutici o tranquillizzanti, come ella afferma. Ciò non deve stupire: abbiamo già riscontrato come per molti episodi della vita di Merini esistano più versioni dello stesso evento e la realtà sia spesso mescolata e trasfigurata in "altre verità". Si tratta, in ogni caso, di una genesi eloquente e degna di nota. La poetessa, scrive Borsani, viveva in quegli anni in completa e sofferta solitudine³⁷⁹, frequentava assiduamente il Bar Libreria Chimera «ritrovo per lettori notturni»³⁸⁰, secondo la definizione di Laura Alunno che lo gestiva³⁸¹, e luogo d'incontro di diversi scrittori milanesi. Qui Borsani chiese alla poetessa, che era solita vendere i suoi componimenti per poche lire, se avesse degli inediti in prosa, per proporli alla casa

³⁷⁸ «Il custode è un uomo serrato come sono state serrate le mie mandibole dal morso di qualcuno. Il custode è il manicomio, è l'elettroshock». Cfr. A. MERINI, *La pazza della porta accanto*, cit., p. 123. «No, il custode è realmente esistito. Ma nella mia mente si è trasformato, ha assunto un significato segreto. Non saprei dire chi fosse. Una metafora». Cfr. *ivi*, p. 136.

³⁷⁹ Della propria solitudine Merini ne parla in diverse opere scritte nello stesso periodo. In *Ballate non pagate* si legge: «Nessuno mi invita mai a una festa / perché come poeta debbo stare lontana dai vincitori». Cfr. A. MERINI, *Depreco, sai, la mia scrittura* in EAD., *Ballate non pagate*, cit., p.80, vv 8-10. O ancora in *Delirio amoroso* scrive: «Questo [diario] il secondo l'ho scritto perché non potevo parlare con nessuno (so che non ho più amici). Così il foglio bianco è diventato il mio analista». Cfr. EAD., *Delirio amoroso*, cit., p. 67.

³⁸⁰ Cfr. L. ALUNNO, *Nota*, in A. MERINI, *Ballate non pagate*, Einaudi, Torino 1995, p. V.

³⁸¹ Dalle frequentazioni di quegli anni Laura Alunno curò nel 1995 per Einaudi la raccolta di Merini *Ballate non pagate*. Cfr. nota precedente.

editrice genovese Il melangolo per la quale curava una collana. La poetessa rispose prontamente di avere un romanzo *in fieri* e iniziò a portargli ogni sera alcuni blocchetti di pagine dattiloscritte che Borsani raccoglierà e riordinerà nel tempo andando a costituire *Delirio amoroso*³⁸². Si spiega con questo la struttura frammentata dell'opera, priva di una coerenza testuale definita. I blocchi narrativi che la compongono evocano, infatti, un lungo flusso di coscienza che tocca molteplici argomenti biografici che si interrompono per farne subentrare altri che si concatenano ad essi.

3.2 Il senso del delirio

Fin dal titolo, l'opera porta la traccia tematica del nevrotico e del patologico in commistione con il tema amoroso riassumendo bene i contenuti predominanti nel libro costituiti dalla narrazione del disagio mentale, delle difficoltà di integrazione incontrate dalla poetessa una volta dimessa dall'ospedale psichiatrico e la tematica amorosa, molto cara all'autrice. Per «delirio» Merini intende sempre la risposta a una causa primaria e in *La pazza della porta accanto* la poetessa chiarisce la sua visione con queste parole:

la donna viene educata al delirio. La istruiscono fin da bambina al feticismo: deve amare le pentole, venerare gli oggetti della casa, tenerli puliti, accudirli. Il focolare diventa il simbolo della matriarcalità. Neppure il femminismo è riuscito a sradicare queste simbologie. Infine ci si sente impazzire tra i feticci. I panni addosso si fanno pesanti. Ecco perché, in preda ad una crisi, la prima cosa che fa un folle è di strapparsi i vestiti.³⁸³

Il «delirio amoroso» dell'intitolazione è dunque una deformazione patologica causata dall'amore: l'aggettivo fa intendere la qualificazione del delirio, che risulta non avere un'accezione negativa, ma si connota addirittura con caratteristiche positive, amabili.

La follia stessa è per Merini qualcosa da cui non difendersi: immergersi nel delirio può essere addirittura costruttivo, infatti scrive: «buttate via le cliniche psichiatriche che ci difendono dalla follia! Com'è grande il delirio!»³⁸⁴.

Il caos e la perdita del controllo sono forieri di generazione letteraria, hanno una funzione creativa. L'autrice avverte se stessa come una creatura generata dal caos fin dalle sue

³⁸² Cfr. A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XLV.

³⁸³ A. MERINI, *La pazza della porta accanto*, cit., pp. 145-146.

³⁸⁴ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 10.

prime prove poetiche, come leggiamo nella poesia *Il testamento* del 1953: «io non fui originata/ ma balzai prepotente/ dalle trame del buio/ per allacciarmi ad ogni confusione»³⁸⁵.

La struttura di *Delirio amoroso* è stratificata, composta da un ordito di tempi, riflessioni, descrizioni, eventi, ricordi, personaggi che si mescolano e scivolano gli uni sugli altri comprendendo anche il presente della poetessa. Interessante è la presenza di un triangolo di figure maschili: Ettore, il primo marito della poetessa, il pittore Charles, e Michele Pierri rappresentanti rispettivamente il passato, il presente immediato e il futuro dell'autrice che si intrecciano strettamente. Allo stesso modo la suddivisione dell'opera è possibile idealmente in tre parti: una prima in cui i ricordi del passato si intersecano al presente della poetessa, una seconda in cui si tratta del periodo tarantino da poco conclusosi con una nuova drammatica esperienza di ricovero, e il terzo in cui si descrive il difficile ritorno a Milano fatto di indigenza, richieste di aiuto al centro di igiene mentale, solitudine.

Il «Centro», di via Washington a Milano, dove viene indirizzata la poetessa dopo la dimissione dall'ospedale psichiatrico, è descritto come ributtante: «non c'era niente di più vomitevole di quel centro di assistenza dove i malati sedevano sulle sedie in attesa delle medicine. Sempre di ghetti si tratta, e comunque di infame miseria»³⁸⁶, afferma la poetessa sottolineando la penosa condizione in cui si trova l'ex ricoverato costretto a fare i conti con una prosecuzione del manicomio per certi versi ancora più crudele dell'internamento, perché obbligato, nella sua miseria, sempre a dover sempre chiedere, nella completa solitudine, come assurdo retaggio del marchio manicomiale.

3.3 Da *L'altra verità* a *Delirio amoroso*: l'ombra perpetua del manicomio e la critica alla psichiatria post basagliana

Come *L'altra verità*, anche *Delirio amoroso* si apre con una caustica e ironica ricostruzione del primo ricovero coatto della poetessa in manicomio:

la mia massima aspirazione è di avere un'autobulanza a portata di mano come Salvator Dalì. La prima la ebbi a trentaquattro anni, quando dopo aver letto un oroscopo che mi prediceva una scampagnata allegra, mi vidi agguantata da quattro infermieri che mi buttarono sopra una Croce

³⁸⁵ A. MERINI, *Testamento*, in EAD., *Fiore di poesia. (1951-1997)*, cit., p. 24, vv. 7-10.

³⁸⁶ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 60.

Verde. [...] fui scaricata nell'ingresso del Paolo Pini, ma ancora non capivo. Le anime benedette non credono che nel mondo ci sia la violenza. Così restavo in quel luogo tormentoso e infame che è il manicomio.³⁸⁷

Il manicomio entra immediatamente nella narrazione, in continuità con la precedente opera meriniana in prosa. Tra *L'altra verità. Diario di una diversa* e *Delirio amoroso*, esistono, dunque, diversi punti di contatto. La poetessa cita più volte l'uno nelle pagine dell'altro libro, li avverte in dialogo, talvolta opposti, ma sicuramente complementari. Nel finale del *Delirio amoroso* Merini definisce *L'altra verità* come un'opera non verosimile, poiché scritta dopo troppi anni dall'uscita dal manicomio, come se il tempo abbia attutito il dolore dell'internamento e non sia stata pertanto capace di narrare al meglio i fatti: «come ho già detto il *Diario*, scritto venti anni dopo, non è verosimile in quanto gli orrori sono stati dimenticati e rimossi»³⁸⁸. Come in altri casi si tratta di un'iperbole, poiché *L'altra verità. Diario di una diversa*, abbiamo visto, non è stato scritto vent'anni dopo l'uscita dal manicomio, ma Merini comunque avverte profondamente la distanza dai drammatici fatti vissuti, sente di appartenere a un'altra vita, successiva a quella dell'internamento. Ciò non accade con *Delirio amoroso*, poiché non vi si trattano episodi lontani nel tempo e rielaborati, ma è una narrazione di esperienze anche recenti, addirittura contemporanee alla stesura dell'opera che si configura quasi come uno sfogo personale, un delirio appunto.

Se *Delirio amoroso* ha una funzione più intima e personale, *L'altra verità* per Merini, è un'opera con una funzione sociale, poiché utile a dare voce agli internati, a raccontare le storie altrimenti sepolte nei confini del manicomio, e soprattutto volto a offrire una prospettiva sull'internamento dal punto di vista del ricoverato; pertanto tra le pagine di *Delirio amoroso*, *L'altra verità* è definita come «una battaglia contro la psichiatria milanese»³⁸⁹.

In più punti del *Delirio* la poetessa si mostra polemica nei confronti della psichiatria e dell'assistenza sanitaria territoriale offerta ai malati dopo l'entrata in vigore della legge Basaglia. Così i centri d'igiene mentale vengono paragonati da Merini a un complesso

³⁸⁷ Ivi, p. 9.

³⁸⁸ Ivi, p. 24.

³⁸⁹ «Io avevo scritto il *Diario*. Il *Diario* era stata una battaglia contro i soprusi della psichiatria milanese, contro gli abusi che si facevano dei diritti dei malati». Cfr. ivi, p. 33.

tribunale che giudica l'ammalato indifeso, che altri non è che Cristo in cui la poetessa s'identifica:

sono a confronto con quattro terribili psichiatri. È cominciato il processo. [...] c'è un tribunale interiore sopra cui siede invariabilmente la psichiatra "amica" che ti impone la sua legge [...] a sinistra hai una psicologa occhialuta, sostenuta da uno psicologo limbico. A destra hai l'universale direttore del C.P.S. più sotto hai quattro infermiere. La legge viene dal lei, la psichiatra "amica". Ogni giorno sali in croce. Ti tengono qualche ora, ti depongono, ti vestono bene, ti danno la mirra per via orale, ma sbagliano quasi sempre. I magi non compaiono mai. La resurrezione non avviene. Il processo non ha leggi divine né umane. È un processo a porte chiuse e diventa di dominio psichiatrico.³⁹⁰

Il paragone tra il malato psichiatrico e Cristo è ricorrente nella produzione meriniana. Nella celebre poesia *La Terra Santa* leggiamo: «lì dentro eravamo ebrei/ e i Farisei erano in alto/ e c'era anche il Messia/ confuso dentro la folla: / un pazzo che urlava al Cielo tutto il suo amore in Dio. [...] E anch'io come Gesù ho avuto la mia resurrezione»³⁹¹. L'assimilazione è da ricondurre probabilmente all'impossibilità umana di comprendere l'assoluta alterità di Cristo, così come del malato di mente. Il malato psichiatrico rappresenta l'escluso per eccellenza, poiché reificazione del non senso, della sovversione di ogni regola condivisibile dalla società. Nella sua illogicità egli viene temuto non solo per la violenza immotivata che potrebbe scatenare, ma anche poiché portatore di un modo differente di concepire le cose: ecco il motivo per cui lo si ghettizza relegandolo in uno spazio fuori dal mondo come il manicomio, oppure in una solitudine sorvegliata che non prevede alcuna integrazione nella società. Il malato di mente è colui che più si avvicina ad alcune caratteristiche del Dio cristiano o dei santi: è scevro dai vincoli terreni, ha lo sguardo rivolto al suo interno, libero di potersi esprimere secondo qualità proprie dei martiri come spiega Merini ne *L'altra verità*: «così capita a colui che, a un tratto, ha il capovolgimento delle sue facoltà, così capita ai martiri che attraverso la chiusura del proprio corpo, vedono finalmente sprigionarsi l'anima, in un aspetto più libero»³⁹².

Delirio amoroso si ricollega alle opere meriniane *L'altra verità*. *Diario di una diversa* e *La Terra Santa* non solo per la tematica manicomiale preponderante, ma anche per altri motivi letterari connessi e ricorrenti. Evidente, ad esempio, è il ricorso alla metafora degli uccelli impediti nel volo utilizzata da Merini per rappresentare i reclusi nell'ospedale

³⁹⁰ Ivi, p. 20.

³⁹¹ A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 116, vv. 7-13; 28-29.

³⁹² A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 68.

psichiatrico: come agli uccelli in gabbia a loro è negata la libertà, anche nei sentimenti. «Noi invano cerchiamo usignoli d'amore»³⁹³ scrive la poetessa per indicare il desiderio inappagato d'amore, comune, eppure vietato a tutti gli internati. La poetessa paragona se stessa a una colomba, simbolo di una pace che viene sempre tradita: «quante volte tornai in questa casa con in bocca un ramoscello di pace. E quel ramoscello di vita mi era stato consegnato alla porta di un istituto manicomiale insieme alla colomba che l'aveva portato. Una colomba che aveva il ventre gonfio d'amore e voleva generare»³⁹⁴; e ancora: «ero dentro la nebbia del destino. Perché prendere un torbido colombo che piano riposa sopra un ramo?»³⁹⁵. Emerge fortemente il senso profondo di un desiderio di espressione e relazione deluso, disatteso, perché la follia per Merini è espressione di una dolente creazione, è «un grande inconfessabile languore amoroso: un languore talmente doloroso e spastico da somigliare alle doglie doloranti del parto»³⁹⁶.

Se ne *L'altra verità* la psichiatria ha il volto demoniaco del personale abietto del manicomio, ma anche quello salvifico del «dottor G», in *Delirio amoroso* la psichiatria è fortemente criticata sotto diversi aspetti: sia nell'internamento che nel trattamento sanitario offerto ai malati psichiatrici fuori dalle mura manicomiali.

Tra le pagine del *Delirio* torna con prepotenza la drammatica esperienza della poetessa all'ospedale psichiatrico Paolo Pini accompagnata soprattutto da un forte senso di perdita dell'identità, della violazione della dimensione di individuo³⁹⁷ che si verifica anche durante la traumatica vicenda del recente ricovero presso il reparto di psichiatria dell'ospedale Santissima Annunziata di Taranto, descritto come un vero e proprio manicomio sopravvissuto alla riforma basagliana. Scrive Merini: «mi addentrai così, quasi stupidamente, nella psichiatria tarantina. Non sapevo che dopo la legge Basaglia i manicomi fossero ancora aperti: nel sud ne esisteva uno in piena efficienza»³⁹⁸.

Diario di una diversa, nella visione della poetessa, era stato scritto volutamente come ultimo capitolo di una tragedia personale e collettiva conclusa³⁹⁹ in cui si denunciavano i

³⁹³ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 9.

³⁹⁴ Ivi, p. 40.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Ivi, p. 95.

³⁹⁷ «Forse non ho detto nel Diario che i primi cinque anni di manicomio furono terribili. Eravamo stati tutti livellati a una certa dimensione per cui l'individuo non esisteva più. Dimentichi, chiusi in uno stanzone, passavamo le nostre giornate a fare nulla». Cfr. ivi, p. 62.

³⁹⁸ Ivi, p. 33.

³⁹⁹ «Io ero tranquilla. Avevo compiuto il ciclo della mia vita. Avevo scritto il Diario». Cfr. ivi, p. 27.

soprusi subiti in manicomio e non più possibili dopo l'abolizione degli stessi. Merini lo sottolinea in *Delirio amoroso*, sconvolta dall'essersi dovuta nuovamente confrontare con una tremenda realtà che credeva scomparsa per sempre: «io avevo scritto il *Diario*. Il *Diario* era stata una battaglia contro i soprusi della psichiatria milanese, contro gli abusi che si facevano dei diritti dei malati»⁴⁰⁰. Il trapassato prossimo qui utilizzato dalla poetessa racconta l'impossibilità, dopo la denuncia pubblica racchiusa in un libro, di sperimentare gli orrori della reclusione manicomiale che invece a Taranto si ripresenta, seppure con altri nomi e sembianze.

Nella sua nuova condizione di ex degente manicomiale, Merini porta in sé la pena e il grido di aiuto delle reclusi tarantine: «io non ho denaro, non ho quasi più vita, ma nel cuore mi alita dentro quella voce terribile delle donne nella psichiatria tarantina, che mi hanno detto “da Milano facci giustizia!” »⁴⁰¹. Il manicomio si rivela un luogo persistente anche dopo la sua sparizione, poiché, asserisce la poetessa: «anche ora che è chiuso continua a vivere perché non verrà mai chiuso all'interno delle nostre menti»⁴⁰².

Per il popolo che ha abitato la Terra Santa meriniana non vi è possibilità di liberarsi mai definitivamente; il manicomio è quella «buona scuola»⁴⁰³ che una volta sperimentata non si dimentica: i suoi prigionieri l'abiteranno per sempre. Ciò giustifica anche il carattere strettamente autobiografico che assumono tutte le opere di Merini dall'internamento manicomiale in poi.

È interessante notare anche che nella produzione meriniana l'esperienza della malattia mentale sarà narrata prevalentemente in prosa, forma che l'autrice sperimenta soprattutto dopo l'internamento. Osserva Stefano Redaelli: «pur essendo nota come poetessa, della follia ha parlato soprattutto in prosa, intrecciando il racconto di essa con la propria autobiografia, fatta eccezione per una delle sue opere poetiche più importanti: *La Terra Santa*»⁴⁰⁴.

Se *La Terra Santa* presenta in prevalenza metafore bibliche, in *Delirio amoroso* sono presenti molteplici accostamenti letterari per descrivere personaggi e situazioni di ambientazione manicomiale. Con questo Merini tiene a definirsi una donna colta anche

⁴⁰⁰ Ivi, p. 33.

⁴⁰¹ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 54.

⁴⁰² Ivi, p. 33.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ S. REDAELLI, *Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà*, Sub Lupa Academic, Faculty of artes liberales, Warsaw 2013, p. 80.

se autodidatta, sottolineando di aver letto molto, anche se la sua ispirazione è del tutto naturale e non guidata dalla lettura: «ho divorato libri su libri, anche se il canto lo avevo dentro (ma era il canto della vita, e questo non l'hanno capito)»⁴⁰⁵. La figura di Saffo, ad esempio, è citata in *Delirio amoroso* inerentemente al desiderio d'amore insoddisfatto che per Merini è la cifra costitutiva e la causa primaria della follia: «la porta chiusa che si vuole aprire sulle insufficienze, sul mistero, sulla grande mitologia greca entro cui Saffo cantò la sua solitudine e il suo desiderio d'amore, rimane eternamente sconfitta e nell'assurda violenza dei dieci tentacoli d'amore io sono perdente, perdente, perdente»⁴⁰⁶; ancora la poetessa si paragona alla Silvia leopardiana che canta mentre fila per districare il filo della sua ragione: «ogni giorno cerco il filo della ragione, ma il filo non esiste, o mi ci sono ingrovigliata dentro. Poco tempo fa appena due anni fa, il filo esisteva, ed era bello dipanare e dipanare quel grande gomitolo. E dipanandolo cantavo come la Silvia leopardiana»⁴⁰⁷.

È interessante costatare come sia Victor Hugo l'autore che Merini cita per parlare di manicomio. L'ospedale psichiatrico caratterizzato da ampi spazi e grandi vetrate, viene accostato alla cattedrale di *Notre Dame de Paris* del celebre romanzo: «le vetrate di una Notre Dame dove vivesse un erroneo Quasimodo innamorato della bella Esmeralda»⁴⁰⁸, mentre la persona incaricata di fare la spesa allo spaccio dell'ospedale per le internate che lo richiedevano, è descritta da Merini come il personaggio della perfida locandiera de *I miserabili*: «una poveraccia (che chiamerò Madame Thénardier, come ne "I Miserabili" ci andava a fare la spesa collettiva dove faceva "una cresta"»⁴⁰⁹.

3.4 Una denuncia della realtà post manicomiale

Delirio amoroso è soprattutto un'opera di elaborazione del periodo post manicomiale in cui la poetessa si trova ad affrontare i disagi e una nuova segregazione questa volta da

⁴⁰⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 32. Il riferimento è riconducibile alla poesia di Saffo *Tramontata è la luna*, che Merini, molto probabilmente, conosceva nella versione di Salvatore Quasimodo: «Tramontata è la luna/ e le Pleiadi a mezzo della notte; /anche giovinezza già dilegua, /e ora nel mio letto resto sola. / Scuote l'anima mia Eros, /come vento sul monte/ che irrompe entro le querce; /e scioglie le membra e le agita, / dolce amara indomabile belva. / Ma a me non ape, non miele; /e soffro e desidero». Cfr. A. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1995, p. 279.

⁴⁰⁷ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 52.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 60.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 62.

parte della società che la isola. Merini insiste sul valore della denuncia e sui diritti del malato psichiatrico, le cui sofferenze vengono, a suo avviso, sottovalutate dalla società che lo ritiene poco consapevole della propria sofferenza. In merito Merini scrive: «sapessero invece gli esterni che cosa succede nella povera mente del malato, quali malefici ed imbrogli opera a suo carico la malattia mentale!»⁴¹⁰.

Un tema ricorrente nell'opera, e connesso alla malattia mentale, è il rapporto con il denaro, ovvero, più esplicitamente, la povertà che, una volta dimesso dall'ospedale psichiatrico, il malato di mente si trova ad affrontare, così come Merini nel periodo in cui scrive *Delirio amoroso*. Le condizioni di estrema indigenza della poetessa furono superate solo dal 21 luglio 1995 quando le sarà concesso il vitalizio straordinario previsto dalla legge Bacchelli⁴¹¹.

La povertà per Merini è una caratteristica prevalente dei poeti e degli malati psichiatrici internati in manicomio. Scrive Merini in *Delirio amoroso*: «il manicomio è una grossa struttura per i poveri» riportando l'attenzione sulla storica dicotomia tra il manicomio, intesa come struttura coercitiva e dedicata ai meno abbienti, e la clinica, luogo di cura fruito volontariamente dai pazienti ricchi. Come afferma Maria Luisa Marsigli nel suo libro *La marchesa e i demoni. Diario da un manicomio* «ci sono due psichiatrie, quella dei ricchi e quella dei poveri; molte volte i ricchi riescono ad andarsene anche se le loro condizioni mentali sono precarie mentre per i poveri non vi è più alcuna speranza: staranno per sempre a vegetare nei pascoli della follia»⁴¹². *La marchesa e i demoni* è una

⁴¹⁰ Ivi, p. 33.

⁴¹¹ Il vitalizio Bacchelli fu concesso alla poetessa dall'allora Presidente del Consiglio Lamberto Dini grazie all'interessamento di diversi intellettuali, tra i quali la giornalista Bruna Alasia che promosse, nel giugno 1995, un comitato di solidarietà che fra i primi firmatari dell'appello denominato Sostendiamo un poeta ebbe i senatori dei verdi Edo Ronchi e Luigi Manconi, la senatrice di Rifondazione Comunista Ersilia Salvato, il deputato dei Democratici Luciana Sbarbati, membro della commissione cultura della Camera e l'imprenditrice Marina Salomon. All'appello si unirono anche i poeti Mario Luzi, Piero Bigongiari, Andrea Zanzotto, Giovanni Raboni e Maria Luisa Spaziani che il 6 marzo 1995 dettero vita alla manifestazione di piazza Poeti a Montecitorio. In quella circostanza Merini ringraziò l'allora Presidente del Consiglio Lamberto Dini con una poesia: «Oh Italia forte e generosa un tempo/ signora del passato/ Italia mia naturale madre/ presso cui piango a volte/ per il destino dei maggiori poeti/ Italia piena di sangue e d'amore, / madre mia privilegiata/ dal suono dal colore dall'ombra/ io, tua figlia degenerare/ che ho tanto sospirato e amato per averti nel cuore/ per difendere il tuo sacro volto, / adesso ringrazio i tuoi figli al governo/ che tendono una mano al poeta/ che è un fiore delicato».

Cfr. S. MARTUCCI, "Alda Merini, da sconosciuta a vitalizio Bacchelli", in *Articolo21.org*, 3 novembre 2017, reperibile al link [https://www.articolo21.org/2017/11/alda-merini-da-sconosciuta-al-vitalizio-bacchelli/#:~:text=Il%20Bacchelli,\)%20alla%20poetessa%20Alda%20Merini%E2%80%9D](https://www.articolo21.org/2017/11/alda-merini-da-sconosciuta-al-vitalizio-bacchelli/#:~:text=Il%20Bacchelli,)%20alla%20poetessa%20Alda%20Merini%E2%80%9D) verificato il 27/10/2024.

⁴¹² M. L. MARSIGLI, *La marchesa e i demoni. Diario da un manicomio*, prefazione di F. Basaglia, Feltrinelli, Milano 1973, p. 124.

ricognizione in forma di diaristica della vicenda reale vissuta dall'autrice che riuscirà ad affrancarsi dal manicomio prevalentemente in ragione del suo status sociale di persona colta e abbiente, stabilendo un rapporto anche con i medici per i quali curerà traduzioni di articoli scientifici in inglese. L'introduzione è affidata a Franco Basaglia che coglie l'occasione per sottolineare: «malattia e colpa non servono allora che di occasione per l'eliminazione di chi ha un peccato e una malattia originari: quello di appartenere alla classe dominata»⁴¹³. D'altra parte, il tema della povertà dei ricoverati in manicomio è uno dei temi cardine della riforma basagliana, come ricorda anche John Foot che afferma che Basaglia parte per la sua rivoluzione da «un'istituzione buia e sinistra, una discarica per i poveri e per i “devianti”, un luogo di esclusione»⁴¹⁴.

La denuncia di Merini in *Delirio amoroso* è espressione di una persona che dopo l'esperienza manicomiale si sente abbandonata dalle istituzioni, benché ancora bisognosa di cure, mostrando l'insufficienza di alcuni aspetti della riforma relativa alla legge 180:

e oggi è domenica e non ho in tasca una lira. [...] Sono vissuta nella sporcizia per quasi due anni, incapace di fare ciò che dovevo. I medici che sono venuti non potevano fare altro che constatare il mio stato di abbandono morale e fisico. Alcuni mi dicevano che spendevo troppo, ma che cosa spendessi non lo so.⁴¹⁵

La miseria, osserva Merini, non fa altro che acuire le problematiche dei malati: «purtroppo, la miseria è distruttiva e io l'ho sempre detestata. In tutte le malattie, le guarigioni sono inconcepibili se non vengono permesse dal denaro, e il manicomio è, tra l'altro, una grossa struttura per poveri».⁴¹⁶

Il denaro in *Delirio amoroso* viene spesso accostato alla poesia, che non rende economicamente, ma che resta l'unico mezzo per la poetessa di uscire dalla solitudine e farsi riconoscere dalla gente da cui comunque si sente sfruttata per via della sua malattia e indigenza: «considero le mie opere mal pagate. Tanto male che mi hanno fatto riprendere in mano la penna»⁴¹⁷, e ancora: «so benissimo che vogliono farmi impazzire. La gente sa che sono stremata, senza energie né forza. O perlomeno, ha capito che ho

⁴¹³ Cfr. F. BASAGLIA, *Prefazione*, ivi, p. XXIII.

⁴¹⁴ J. FOOT, *La “Repubblica dei matti”. Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 13.

⁴¹⁵ A. MERINI, *Delirio amoroso*, cit., p. 64.

⁴¹⁶ Ivi, p. 60.

⁴¹⁷ Ivi, p. 53.

poco denaro, così ne approfitta per chiedermi scritti. Ma io sono ammalata»⁴¹⁸.

Così l'indigenza economica diventa «cappio»: ciò che prima era l'urgenza della poesia, si trasforma in un'oscena condanna del poeta all'urgenza di denaro, che assume, per le sue caratteristiche di incomprensibilità, gli stessi elementi della follia: «alle volte il denaro è così folle che prende delle vittime sonore e poi le fa cantare per divieto. O Dio, perdona quel denaro oscuro che fa gola alla gente, e l'abbandona. Un tempo il cappio era poesia: adesso è solamente le cento lire»⁴¹⁹.

4 Lettere al dottor G

4.1 Lettere e versi dall'internamento

Il 2008 vede l'inattesa uscita, per l'editore Frassinelli, di un volumetto contenente una raccolta di scritti di Alda Merini dispersi e ritrovati dopo più di trent'anni: si tratta di *Lettere al dottor G*⁴²⁰, raccolta di epistole, poesie e riflessioni stilate dalla poetessa in un periodo compreso tra il 4 febbraio 1970 e il 21 novembre 1979 e dedicate al neuropsichiatra Enzo Gabrici che l'ebbe in cura all'ospedale psichiatrico milanese Paolo Pini.

I testi riuniti nel volume, inizialmente redatti su richiesta del medico a scopo terapeutico, costituiscono l'unico *corpus* di scritti meriniani composti prevalentemente durante l'internamento manicomiale, sebbene la poetessa continuerà ad essere seguita dal medico anche a domicilio durante i periodi di rientro in famiglia, come apprendiamo dal Emanuela Carniti, figlia primogenita di Merini:

io me lo ricordo benissimo il dottor Gabrici, era una persona molto a modo, pacata e gentile. Nei periodi tra un ricovero e l'altro, veniva a casa per fare la narcoanalisi che consisteva in un'iniezione endovena col Pentothal in dosaggi molto bassi, che provocano uno stato ipnotico e dunque un riemergere dei ricordi senza il filtro della coscienza. [...] Gabrici sarà venuto una manciata di volte ma me ne ricordo bene perché mi vergognavo temendo che gli altri potessero sentire le urla della mamma.⁴²¹

⁴¹⁸ Ivi, p. 64.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit.

⁴²¹ E. CARNITI, *Alda Merini, mia madre*, cit., pp. 79-80.

Il rapporto con Gabrici continuerà anche in anni successivi al ricovero, infatti Merini continuerà a esprimere la sua gratitudine al medico invitandolo agli eventi culturali che la vedevano protagonista in qualità di autrice⁴²².

La peculiarità dei testi raccolti in *Lettere al dottor G*, è che non furono mai recapitati al destinatario che ne scoprì l'esistenza solo in sede di pubblicazione⁴²³, ciò permette di qualificare la funzione prevalentemente letteraria dei testi, prima che terapeutica. Si tratta, dunque, di una raccolta di scritti privati in cui la paziente Merini descrive il rapporto di estrema fiducia e il *transfert*⁴²⁴ realizzato con lo psichiatra⁴²⁵ che definisce più volte il suo «salvatore»⁴²⁶, poiché l'avrebbe aiutata a superare la drammatica esperienza manicomiale spronandola a continuare a esprimersi attraverso la scrittura e preservandola dagli elettroshock⁴²⁷, sostituendoli con terapie alternative come la narcoanalisi⁴²⁸.

Nella prefazione al volume, Gabrici, scomparso nel 2009 a 101 anni, si racconta quale testimone dei profondi cambiamenti della psichiatria italiana che agli inizi della sua carriera non esisteva neppure come scienza autonoma. Egli racconta, infatti, come le prime ricerche sperimentali di psicologia furono diffuse in Italia da padre Agostino Gemelli, fondatore dell'Università Cattolica di Milano: «prima di allora» – scrive il

⁴²² Cfr. E. GABRICI, *Prefazione*, in A. MERINI, *Lettere al Dottor G*, cit., p. 2.

⁴²³ «Non ho mai saputo delle lettere che Alda Merini mi aveva scritto quando era ricoverata al Paolo Pini di Affori. Può darsi che ne abbia vista qualcuna, ma non ero a conoscenza del fatto che ne avesse scritte diverse che, dopo la sua straordinaria affermazione nel campo della poesia, documentano il periodo trascorso in ospedale, raccontato dettagliatamente nel libro *L'altra verità. Diario di una diversa*». Ivi, p. 1.

⁴²⁴ In psicanalisi il concetto di *transfert* o translazione (in tedesco *Übertragung*) fu introdotto nel 1895 da Sigmund Freud nel suo volume *Studien über Hysterie*, scritto con Josef Breuer, per indicare il processo di trasposizione inconsapevole, durante l'analisi, sulla persona dell'analista, di sentimenti e di emozioni che il paziente ha avvertito in passato nei riguardi di persone importanti della sua infanzia. Più in generale s'intende con *transfert* l'accompagnamento inconscio di sentimenti pregressi, che contraddistingue qualsiasi rapporto affettivo interpersonale. Cfr. S. FREUD, *Studien über Hysterie* (1895), trad. it. *Studi sull'isteria e altri scritti*, in ID., *Opere complete*, a cura di C. Musatti, Vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

⁴²⁵ Alla domanda del giornalista Antonio Gnoli sulle motivazioni che l'avevano spinta a scrivere al dottor Gabrici, Merini risponde: «perché con quell'uomo ho realizzato un *transfert* meraviglioso. Lui mi curava con il Pentotal, ma sapeva anche guardare nel profondo della mia anima». Cfr. A. GNOLI, «Alda Merini Lettere dalla follia», in *Repubblica*, 24 agosto 2009, p. 38.

⁴²⁶ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 69: «Io annui e comincio la cosiddetta "psicoterapia", fatta con lui e con estremo amore da parte di quell'uomo, che forse fu il mio salvatore».

⁴²⁷ Ivi, p. 71: «In quel manicomio esistevano gli orrori degli elettroshock. [...] Più di una volta il dottor G. venne a prendermi per un braccio e a portarmi via da quel supplizio».

⁴²⁸ Ivi, p. 65: «Il dottor G., sempre più convinto che alla base della mia psicosi ci fosse un trauma, cominciò la cura del Pentothal. Il Pentothal non è altro che il siero della verità [...]; «in quegli anni questa terapia era diventata di moda con il nome di "siero della verità" [...]. L'iniezione lenta di Pentothal provocava un progressivo addormentamento e la successiva liberazione emotiva di contenuti del profondo che erano utili a fare emergere sia cariche istintive represses sia immagini emotive del subcosciente, radice profonda di molti disturbi nel campo della nevrosi». Cfr. E. GABRICI, *Prefazione*, in A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit., p. 5.

medico – «la psicologia era quasi confusa con la filosofia»⁴²⁹. Gabrici descrive anche i periodi acuti della malattia di Alda Merini, i suoi sogni ricorrenti e la guarigione della quale il medico non si attribuisce alcun merito, poiché il ritorno alla vita della poetessa fu dovuto, a suo avviso, «ai riconoscimenti avuti dal suo pubblico e da chi ha saputo apprezzarla come poetessa e artista»⁴³⁰. Secondo il medico fu proprio la riacquistata possibilità di dedicarsi pienamente all'attività letteraria ad aver determinato il placarsi della malattia mentale in Merini, che era stata scatenata dall'impossibilità di destinare del tempo alla scrittura, a causa delle gravose incombenze della vita familiare⁴³¹.

Lettere al dottor G si pone in dialogo costante con la prosa *L'altra verità. Diario di una diversa*, in cui Merini già delineava la figura di Gabrici, dichiarando la comprensione inattesa che aveva ricevuto dal medico che l'aveva ricondotta all'entusiasmo per la vita attraverso l'invito all'attività poetica: «molto mi aiutò il dottor G. che con la sua terapia della non violenza dava all'ammalato la sensazione di poter essere ancora vivo, o di potere almeno accedere a quella specie di autenticità del vivere cui, di fatto, il malato solitamente aspira»⁴³².

Scrivere, amare, vivere sono esperienze perfettamente coincidenti per la poetessa: componenti fondamentali della sua esistenza che si alimenta grazie ad esse; è per questo che alcune lettere sfociano in veri e propri messaggi d'amore in cui Merini confessa di utilizzare il pensiero amoroso rivolto al medico come fonte di ispirazione per la sua scrittura: «così, caro dottore, perdoni le mie licenze e anche di averla fatta oggetto di un amore che sta diventando ossessivo ma vede, se io non ho una base, non ho un sogno da custodire ed allevare dentro il mio cuore, non posso più scrivere e di conseguenza non potrei nemmeno vivere»⁴³³.

Uno dei temi che accomunano strettamente gli scritti meriniani post-manicomiali a questi redatti durante il ricovero, è sicuramente il tema costante della mancanza d'amore che diventa causa e conseguenza della patologia mentale. In *Lettere al dottor G* leggiamo: «avevo voglia d'amore/ nessuno che me ne desse»⁴³⁴; il bisogno di amore si moltiplica

⁴²⁹ Ivi, p. 9.

⁴³⁰ Ivi, p. 2.

⁴³¹ Ivi, pp. 5, 6.

⁴³² A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 69.

⁴³³ EAD., *Lettere al dottor G*, cit., p. 67.

⁴³⁴ Ivi, p. 74, vv. 5-6.

fino a diventare una delle richieste che la poetessa porge al dottore, assunto a sostegno⁴³⁵, «amico»⁴³⁶, confidente⁴³⁷, «compagno»⁴³⁸, «angelo»⁴³⁹ custode. Scrive Merini: «ieri parlando con Luigina le dicevo: «almeno se il Dott. Gabrici mi dicesse “ti voglio bene” ma non me lo dice, non me lo ha detto mai nessuno»⁴⁴⁰. Nella spiegazione della proiezione amorosa del rapporto con il medico troviamo la chiave genetica di tutta la scrittura erotica meriniana in cui i suoi amori veri, platonici, figurati, vengono tutti trasferiti nei versi che scriverà nell’arco di un’intera vita: da Giorgio Manganelli, a Salvatore Quasimodo, dal primo marito Ettore Carniti, al secondo Michele Pierri, al compagno di manicomio Pierre, al pittore Charles, al clochard Titano. Per scrivere Merini ha necessità di agganciarsi a un soggetto amoroso che diventa la sua ispirazione letteraria. Daniela Gamba afferma che il sentimento amoroso è la vera origine della sua ispirazione: «in Alda Merini l’amore, il desiderio è l’elemento produttivo, la forza sottesa alla parola che innalza»⁴⁴¹ come se la scrittrice nutrisse la sua poesia con l’amore fino a farlo diventare il «motore che muove le parole»⁴⁴². Non importa se siano persone concrete, visioni, amori passati o fantasmi poetici a ispirare i suoi versi, oggetto d’amore è per lei tutto ciò che suscita meraviglia, che apre porte sulla bellezza della vita.

Il rapporto con Gabrici non si limita soltanto a una proiezione amorosa, bensì include anche il rapporto tra medico e paziente. Particolarmente toccante è una lettera non datata, ma sicuramente scritta in manicomio nei primi anni Settanta, come testimoniato dalla fotografia riprodotta in volume⁴⁴³ che mostra l’epistola originale redatta a macchina da scrivere su carta intestata dell’ospedale psichiatrico Paolo Pini. La missiva non riporta errori né cancellature, è scritta con particolare cura su un’unica facciata in modo chiaro, corretto e uniforme. Nel chiedere attenzione al suo caso, Merini racconta al dottore gli effetti dell’elettroshock descrivendo le terribili allucinazioni che la tormentano dopo la

⁴³⁵ Ivi, p. 68.

⁴³⁶ Ivi, p. 50, v. 1.

⁴³⁷ Ivi, p. 98.

⁴³⁸ Ivi, p. 107.

⁴³⁹ Ivi, p. 77.

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 31 e 40.

⁴⁴¹ D. GAMBA, *Il genio dell’amore*, in A. MERINI, *Folle, folle, folle di amore per te. Poesie per giovani innamorati*, a cura di D. Gamba, Salani, Milano 2002, p. 69.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit., p. 24.

terapia: «si figuri che dopo gli elettrochock [sic] vedevo le persone camminare con la sola testa, il resto del corpo mi pareva un'appendice»⁴⁴⁴.

Le *Lettere al dottor G* riportano esternazioni non solo sulle terapie, ma anche sulla triste condizione manicomiale: Merini si lamenta della scarsa libertà concessa ai ricoverati paragonando il manicomio a una specie di «riformatorio»⁴⁴⁵, a una prigionia costituita principalmente dall'assenza di amore, un ambiente ostile in cui la gentilezza e addirittura la fede si perdono. Scrive la poetessa: «ho sete della mia libertà e qui non è facile ottenerla, anzi qui dentro non esiste; la libertà è altrove, nell'amore, nella gentilezza e più che mai nella fede»⁴⁴⁶.

In *Lettere al dottor G*, così come ne *La Terra Santa* e in *Diario di una diversa*, l'ospedale psichiatrico è il luogo di perdita dei valori positivi dell'umano, luogo abitato dai “disperati”, coloro che conducono un'esistenza priva di speranza, non confortanti da alcun tipo di fede. L'ospedale psichiatrico non è un luogo di cura, è piuttosto una istituzione deputata a degradare l'essere umano allontanandolo dalla sua «perfezione»⁴⁴⁷, rendendo il degente vittima di una doppia reclusione determinata in *primis* dal luogo e in *secundis* dallo svilimento della condizione umana. Scrive Merini a Gabrici: «ci troviamo qui dentro incarcerati dal luogo e da noi stessi»⁴⁴⁸.

Lettere al dottor G non si compone solo di missive, ma anche di poesie e riflessioni in prosa poetica. È interessante notare come anche gli scritti originati da una richiesta per fini terapeutici siano espressi in versi, testimoniando come la poesia resti, in ogni circostanza, il linguaggio autentico di Merini, come nota Enzo Gabrici: «la sua espressione più vera era la poesia, l'Arte che il suo oscuro Spirito le aveva dato in dono con il suo divino messaggio»⁴⁴⁹.

La compresenza nell'opera di versi e prosa, peraltro con registri estremamente differenti in quanto il verso si configura come estremamente lirico, mentre la prosa presenta caratteristiche di quotidianità e materialità, determina i due approcci tipici della scrittura di Merini ed esprime, come sostiene Mercedes Arriaga Florez, «la ricerca di una scrittura

⁴⁴⁴ Ivi, p. 23.

⁴⁴⁵ Cfr. ivi, p. 67.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 33.

⁴⁴⁷ «Se uno diventa cattivo è perché incattivisce qui dentro. [...] come ci si allontana dalla perfezione venendo qui dentro». Ivi, p. 35.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 36.

⁴⁴⁹ E. GABRICI, *Prefazione*, in A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit., p. 7.

che cerca la propria forma senza trovarla»⁴⁵⁰. Merini sperimenta, infatti, la contraddizione di vivere in un corpo ingabbiato tra le mura ospedaliere, ma è contemporaneamente capace di una traslazione che le concede la fuga attraverso l'atto creativo, liberandosi dal corpo. Tale processo non può che generare una scrittura ricca di contraddizioni, difformità, frammentazione, «interstizi», come li definisce Arriaga Florez mutuando l'espressione da *Variazioni sulla scrittura* di Roland Barthes⁴⁵¹.

Dal punto di vista stilistico e tematico i testi di *Lettere al dottor G*, dispersi e riemersi dopo trent'anni, appaiono come un interessante tassello tra produzione della prima Merini, quella orfica, e la successiva plasmata dall'esperienza manicomiale, che emerge dalle poesie de *La Terra Santa* in cui si leggono gli stessi richiami religiosi che appaiono anche nelle poesie ben precedenti. Il più evidente è sicuramente l'identificazione dell'autrice nel Cristo della Passione: Merini paragona la sua vita a un «calvario»⁴⁵², riporta a Gabrici di voler scrivere un nuovo libro dal titolo «Ecce Homo»⁴⁵³, sente, nell'incomunicabilità del suo dolore e della sua solitudine una disperazione maggiore di quella provata da Gesù prima della crocifissione: «pure in questo momento penso a Cristo, a quando pregava tutto solo nel deserto e diceva: “Padre allontana da me questo calice”, a me pare di bere nello stesso bicchiere colmo di fiele e di abbandono. Solo che non ho un padre a cui rivolgermi»⁴⁵⁴.

La figura paterna torna in più punti in *Lettere al dottor G*, talvolta sovrapposta a quella del medico⁴⁵⁵, ma anche in chiave sacra e salvifica intesa come il Padre celeste a cui la poetessa rivolge lunghe invocazioni in versi⁴⁵⁶ che restano senza risposta costringendola a diventare «come una tomba» ovvero silenziosa, poiché non ascoltata: «lunghi giorni/

⁴⁵⁰ «La utilización alternada de verso y prosa, conforman una escritura que busca su propia forma sin encontrarla del todo, con dos registros muy diferentes: el verso, extremadamente idealizado, abstracto e incluso filosófico y la prosa enraizada en lo cotidiano, encarnado, en la materialidad de un cuerpo enfermo y de un lugar carcelario como el manicomio». Cfr. M. ARRIAGA FLÓREZ, *Alda Merini. Cartas desde el manicomio*, in M. MARTOS E J. NEIRA (a cura di), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, a cura di, Universidad Nacional de Educación a distancia, Uned, Madrid 2018, p. 483.

⁴⁵¹ «El resultado es una escritura que procede como una montaña rusa, con subidas y bajadas bruscas, llena de “intersticios” (Barthes, 1989), por donde el “tema” se escapa constantemente». Cfr. *ibidem*.

⁴⁵² Cfr. A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit., p. 35.

⁴⁵³ Cfr. *ivi*, p. 45.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 81.

⁴⁵⁵ «Credo che [Gabrici] mi abbia sollevato dalla follia con intelligenza e amore anche perché egli assomigliava in modo straordinario a mio padre». Cfr. *ivi*, p. 95.

⁴⁵⁶ Cfr. *ivi*, pp. 62-63.

simile a un negro uccello andrò vociando/ nel fervore notturno, lunghi giorni, / padre celeste, e senza una parola, / lugubre diverrò come una tomba»⁴⁵⁷.

In *Lettere al dottor G* si coglie talvolta una disperazione talmente intensa da portare l'autrice a invocare la morte, poiché neanche la fede e le figure religiose invocate nelle sue liriche sono in grado di comprenderla e consolarla nel suo lungo patimento. Anche gli angeli diventano così figure ossimoriche che invece di dare sollievo alla sofferenza dell'internato porgono «spugne dense di peccato». Nella poesia intitolata *Cristo, il silenzio* leggiamo: «ti fa luce la notte, nel deserto/ dove sanguina il cuore, e dove viene/ tale volta un soave tenerissimo/ angelo bianco, a porgerti il sollievo/ di un'acre spugna densa di peccato»⁴⁵⁸. La costruzione a chiasmo tra la figura salvifica dell'«angelo bianco» e il conforto impossibile del «peccato», è un chiaro riferimento allo scherno a cui fu sottoposto il Cristo crocefisso a cui, secondo il Vangelo, fu porta per ristoro una spugna imbevuta d'aceto⁴⁵⁹.

Nel procedere cronologico dell'opera, l'intestazione e il contenuto delle lettere cambiano: i messaggi rivolti al medico si fanno sempre più confidenziali, l'attenzione si sposta su particolari intimi e personali, come i tentativi di suicidio della poetessa o le riflessioni sul suo amore per Gabrici. La poetessa usa il conforto del suo sentimento amoroso verso il medico per scrivere intense poesie che intersecano le invocazioni rivolte al Padre dal Cristo, con il quale la poetessa s'identifica⁴⁶⁰. Merini prega il medico di salvarla dal baratro della malattia mentale: «sono un'anima appesa ad una croce/ calpestata derisa sputacchiata, / mi son rimasti solo gli occhi ormai/ che io levo nel cielo a te gridando/ toglimi dal mio grembo ogni dolore»⁴⁶¹.

Merini teme l'abisso della malattia, la definisce «un demone che assilla e la divora»⁴⁶², il manicomio è una «torre senza rumore»⁴⁶³ in cui solo la scrittura squarcia la solitudine e il silenzio facendosi personale mezzo di salvezza e dono divino che ricorda la divina

⁴⁵⁷ Ivi, p. 38, vv. 14-18.

⁴⁵⁸ Ivi, pp. 44-45, vv. 8-12.

⁴⁵⁹ Cfr. Giovanni 19, 29-30 in *La Bibbia di Gerusalemme*, EBD, Bologna 2008, p. 2569: «Vi era lì un vaso pieno di aceto; posero perciò una spugna, imbevuta di aceto, in cima a una canna e gliela accostarono alla bocca».

⁴⁶⁰ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 66: «Ma tutto ciò mi pareva scontato, come scontata poteva essere la crocifissione dell'Uomo. Mi misero a letto, ma nessuno mi carezzò la fronte. Anzi mi legarono mani e piedi e in quel momento, vissi la passione del Cristo».

⁴⁶¹ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit., p. 42, vv.5-9.

⁴⁶² Cfr. ivi, p. 48.

⁴⁶³ Cfr. Ivi, p. 88.

ispirazione di matrice platonica⁴⁶⁴, il che permette alla poetessa di stabilire un contatto nella solitudine estrema: «Dio mi ha lasciato questo dono prevedendo che sarei stata tanto sola nella vita, così posso conversare con gli altri»⁴⁶⁵.

Nell'impossibilità di un conforto divino, Merini si affida dunque alla figura più umana che trova tra le mura del manicomio, il dottor Gabrici che rappresenta la speranza di salvezza attraverso il conforto della comprensione, della scienza, non della religione. Il rimedio, il balsamo al suo dolore Merini lo troverà nella scrittura suggerita dallo stesso medico come strumento terapeutico.

Senza probabilmente immaginarlo, in anni ben precedenti alla teorizzazione della pratica, Gabrici applica quella che oggi definiamo «medicina narrativa»⁴⁶⁶, ovvero una metodologia d'intervento clinico-assistenziale basata sulla competenza comunicativa, utile ad acquisire, comprendere e integrare i diversi punti di vista sulla malattia per creare un percorso di cura personalizzato. Gabrici tenta di stabilire un contatto con i pazienti e attraverso l'attenzione alla loro persona tenta una strategia di riabilitazione. Così Merini descrive la peculiarità dell'intervento terapeutico di Gabrici, rispetto agli altri medici:

rendere interessante un ammalato ai suoi stessi occhi è una cosa davvero molto importante, è il cominciamento della sua guarigione e questo Freud l'aveva capito benissimo. In breve, Gabrici all'ammalata "parlava" e parlava sempre in maniera pacata, tante volte toccandole le mani quelle povere mani martoriate dall'ira e dalle percosse che non avevano più alcun valore umano.⁴⁶⁷

Il viaggio attraverso le lettere dedicate al dottor G si conclude con un addio: siamo nel 1979, i manicomi sono ormai chiusi per effetto della legge Basaglia, la poetessa sta continuando a seguire le terapie fuori dal manicomio, presso i centri territoriali deputati. L'ultima lirica contenuta in *Lettere al dottor G* è un commiato dedicato non solo al dottor

⁴⁶⁴ Scrive Platone: «cosa lieve e alata e sacra è il poeta, ed è incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la mente non sia interamente rapita». Cfr. PLATONE, *Ione* 534 A-B, in PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 554.

⁴⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 81.

⁴⁶⁶ Teorizzata dal medico Rita Charon, la medicina narrativa, fu introdotta negli Stati Uniti con l'obiettivo di avvicinare il medico al paziente attraverso un approccio empatico incentrato sul racconto del paziente col fine di meglio comprendere i sintomi della patologia grazie ad un coinvolgimento emotivo. Cfr. R. CHARON, *Narrative medicine. Honoring the Stories of Illness*, trad. it., *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, trad. C. Delorenzo, Raffaello Cortina, Milano 2019.

⁴⁶⁷ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit., p. 94.

Gabricsi⁴⁶⁸, ma anche alle mura del manicomio che la poetessa spera di non vedere più, ma alle quali riconosce, se non la funzione di cura, quella di accoglienza del malato.

In questo estremo saluto, l'orrore del manicomio pare trascolorare in un ricordo a tinte meno fosche, anzi è quasi pervaso di dolcezza e di un senso di protezione che sarà totalmente perduto al contatto con il mondo esterno: «i lenti passi/ dentro questo ospedale, le sottili/ meraviglie di un trepido racconto/ una mano che guarda od un sorriso/ che ti levi di torno ogni lordura/ tutto io perderò, tornando fuori/ all'aperto nel mondo che qui dentro/ ove resiste un tremito o follia/ qui si nasconde veramente il vero»⁴⁶⁹.

Nel momento del distacco definitivo, il manicomio diviene il mondo di una verità nascosta di cui la poetessa non può fare a meno. Merini si dice perduta e incapace di cantare, come un usignolo ammutolito: «io mi sento perduta, l'usignolo/ già si tace da oggi»⁴⁷⁰. In merito è interessante citare la lettera contenuta nel volume in cui Merini annuncia di aver letto della chiusura dei manicomi, notizia che le provoca alcune perplessità⁴⁷¹, poiché per la poetessa, dopo un internamento così lungo, l'ospedale psichiatrico ha assunto la funzione ambivalente di prigione e rifugio. Nel *Diario di una diversa* Merini racconta di essersi rifiutata di tornare a casa fin dalla sua prima dimissione, sia perché vedeva nel marito un nemico in quanto aveva richiesto il suo ricovero, sia perché le incombenze domestiche dovute al ritorno in famiglia le risultavano faticose, addirittura impossibili: «ero debole e a casa non avrei potuto far nulla»⁴⁷², scrive.

Accommiatandosi da Gabricsi, e quindi dal manicomio, Merini spiega in versi i motivi della difficoltà del suo ritorno nel mondo: nell'angusto spazio medicalizzato tutto il suo sguardo è rivolto all'interiorità: tutto è sacro, alacre e vivo, ogni inezia acquisisce un senso alto; all'esterno, invece, sa che dovrà tornare a fare i conti con una realtà temuta, che presagisce «colma di affanni» e vuota di significati: «addio compagno/ dei sogni,

⁴⁶⁸ Ivi, p. 106, vv. 22-33: «addio compagno/ dei sogni, nascosto desiderio, / pace stragrande, che ti salvi almeno / il mio ricordo poi che bieco appare / ai miei occhi infecondi, andrò domani/ colma d'affanni a salutare appieno / ciò che mi resta, il nulla, e qui era vita / era trionfo e pallida misura / ma quanta pace, quanto amore e quanta / lunga preghiera, di nascosto, a sera...».

⁴⁶⁹ Ivi, p. 106, vv. 8-16.

⁴⁷⁰ Ivi, pp. 105-106, vv. 22-23.

⁴⁷¹ Cfr. lettera datata 4/6/1979: «ho saputo proprio in questi giorni che i manicomi sono stati chiusi. Stando a quel che ho detto dovrei dire grazie alle persone che hanno preso questo provvedimento, invece purtroppo non può essere così. Perché ci sono persone nate veramente menomate che in questi manicomi venivano chiuse e anche a loro modo assistite le quali hanno bisogno veramente di assistenza e protezione (la protezione poi sta a vedere dov'è) ma è il malato che si sente accolto, protetto da quelle quattro mura». Ivi, pp. 92-93.

⁴⁷² Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 12.

nascosto desiderio, / pace stragrande, che ti salvi almeno/ il mio ricordo poi che bieco appare/ ai miei occhi infecondi, andrò domani/ colma d'affanni a salutare appieno/ ciò che mi resta, il nulla, e qui era vita/ era trionfo e pallida misura»⁴⁷³.

5. *La Terra Santa*

5.1 Le carte preparatorie de *La Terra Santa* conservate presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia

Dopo molti rifiuti editoriali, e sostenuta dal tenace interessamento di Maria Corti, la silloge *La Terra Santa* esce per i tipi di Vanni Scheiwiller nel 1984⁴⁷⁴. Corti, curatrice e autrice della nota introduttiva, seleziona le quaranta poesie che compongono la silloge su un dattiloscritto preparatorio di oltre cento testi, scritti da Merini tra il 1979 e il 1983. Nell'introduzione alla raccolta *Fiore di poesia* la filologa così spiega le motivazioni della sua stringente selezione:

ci si chiederà: perché i quaranta testi e non il possibile centinaio di liriche presenti nei dattiloscritti? Va precisato che per anni Alda Merini si era abituata, su consiglio dei medici, a scrivere di getto, spesso a scopo liberatorio; nacquero così, a fianco ai testi poetici di grande valore, altri di carattere comunicativo. Di qui l'utilità di un lavoro di selezione che isoli le perle e i brillanti e dia loro la possibilità di splendere. Comunque, il materiale lasciato inedito è a disposizione degli studiosi nel Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia.⁴⁷⁵

Le trenta poesie anticipate sulla rivista *Il cavallo di Troia*, accresciute di altre dieci, diedero corpo a *La Terra Santa*, riconosciuta dalla critica come il vertice della poesia meriniana⁴⁷⁶, tanto che Corti volle riproporre l'intera silloge sia nel volume *Vuoto d'amore* del 1991, che in *Fiore di poesia* del 1998, entrambi usciti a sua cura per la casa editrice Einaudi.

⁴⁷³ A. MERINI, *Lettere al dottor G*, cit., pp. 105-106, vv. 23-30.

⁴⁷⁴ Benché sul colophon della prima edizione sia riportata la data del 20 febbraio 1983.

⁴⁷⁵ M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, cit., p. XII.

⁴⁷⁶ «La Terra Santa (1984), che costituisce probabilmente il punto più alto della parabola creativa della Merini». Cfr. S. GIOVANARDI, in M. CUCCHI, S. GIOVANARDI, *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001, p. 286.

Durante la ricerca d'archivio che ho effettuato presso il Fondo Alda Merini conservato al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, ho tentato di individuare i testi che costituivano il dattiloscritto originario de *La Terra Santa* per ricostruirne i temi, la struttura e lo stile dei documenti esclusi da Corti dalla pubblicazione finale.

Presso l'archivio pavese è presente un'unità archivistica descritta come «raccolta di poesie di Alda Merini intitolata *La terra promessa*»⁴⁷⁷; nella nota della descrizione al fascicolo si legge: «il libro è stato pubblicato nel 1984 da Scheiwiller con il titolo “*La terra Santa*”»⁴⁷⁸. La cartella, però non contiene, come si potrebbe immaginare, le carte preparatorie dell'opera, bensì solo quattordici fogli dattiloscritti, datati 1984, comprendenti dodici carte con varie versioni della lirica *La Terra Santa*, pubblicata in volume, una poesia, sempre di tematica manicomiale, intitolata «*I guerrieri di Gerico*» e un ulteriore componimento intitolato «*Terra Santa (parte seconda)*». L'ultima carta conservata, scritta a mano dall'autrice, riporta la dicitura «Titolo del libro *La terra promessa*» seguito dalla sigla «A. M.».

Ho perciò tentato di rintracciare le poesie de *La Terra Santa*, tra quelle conservate a Pavia, attraverso l'analisi degli *incipit* e gli *explicit* delle poesie pubblicate in volume, sperando così di poter individuare una cartella contenente i componimenti esclusi dalla raccolta definitiva, ma su quaranta poesie pubblicate in raccolta, i dattiloscritti di sole tredici poesie risultano conservate e non sono contenute in una sola cartella, bensì sono catalogate in varie cartelle, insieme a un numero considerevole di altre poesie redatte in un arco di tempo molto ampio.

Come si è avuto modo di chiarire, Maria Corti curò, oltre a *La Terra Santa*, altre due importanti raccolte meriniane, assemblando poesie conservate nel fondo pavese. In particolare in *Vuoto d'amore* furono inserite diverse poesie coeve a quelle de *La Terra Santa* nella sezione *Il volume del canto*, come precisa la stessa curatrice nella prefazione alla raccolta⁴⁷⁹. Pertanto l'ipotesi più probabile è che molte poesie contenute nel dattiloscritto preparatorio della silloge del 1984 non entrasse poi in volume, siano state successivamente riprese e pubblicate in altre raccolte, anche molti anni dopo, perdendo

⁴⁷⁷ Cfr. unità archivistica con collocazione MER-03-009 conservata presso il Fondo Alda Merini del Centro manoscritti dell'Università di Pavia.

⁴⁷⁸ Cfr. descrizione delle unità archivistiche componenti il Fondo Merini disponibile al link https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117483/units/1407365 verificato in data 24/01/2024.

⁴⁷⁹ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. VIII.

così l'organizzazione originaria in un unico dattiloscritto. Corti selezionò, tra i testi proposti da Merini, solo quelli utili a raggiungere l'obiettivo di una raccolta di alto valore poetico, organica e monotematica come è, infatti, *La Terra Santa*, ergo il dattiloscritto originario, come speravo di trovarlo, di fatto non esiste, ma è diventato il serbatoio per altre raccolte pubblicate in seguito, mentre una parte minore di quei cento testi è rimasta molto probabilmente inedita e conservata, ricollocata in diverse cartelle dell'archivio pavese.

Presso il Centro Manoscritti sono conservate anche le lettere di Merini a Corti che vanno dal 29 aprile 1980 al novembre 1983. Si tratta per lo più di lettere accompagnatorie del materiale poetico inviato: la più interessante e commovente riguarda proprio *La Terra Santa*; è scritta con l'inchiostro blu di una penna tipo biro su un tovagliolo di carta, risale al 5 maggio del 1982⁴⁸⁰ e testimonia quanto per la poetessa fosse importante comunicare con Maria Corti e lavorare in ogni situazione alla buona riuscita dell'agognato volume di poesie. La gestazione de *La Terra Santa* sarà, infatti, lunga e laboriosa, portata avanti grazie alla cura non solo di Maria Corti, ma anche di Giacinto Spagnoletti come emerge dalla corrispondenza tra il critico, Merini e Corti conservata al Centro Manoscritti⁴⁸¹, e porterà all'uscita di due libri di poesia nello stesso periodo, che si presentano con titoli simili, ma diverso contenuto: Corti curerà per Scheiwiller *La Terra Santa*, mentre Spagnoletti curerà per la casa editrice pugliese Lacaita la raccolta *La Terra Santa e altre poesie*⁴⁸² che uscirà qualche mese più tardi.

Il pregevole risultato raggiunto da Corti è quello di essere riuscita a costruire una silloge talmente coerente da renderla vicina a un poema, come sostiene Remo Pagnanelli: «l'impalcatura compattante narrativa e ritmica de *La Terra Santa* depone per un progetto logico e strutturato sul genere coesivo del poema, rotto (fa notare la Corti) dall'iterazione di temi e dal prevalere delle metafore (ma non mancano più semplici allegorie e chiare analogie)»⁴⁸³.

⁴⁸⁰ Cfr. unità archivistica con collocazione MER-01-011 conservata presso il Fondo Alda Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

⁴⁸¹ Cfr. fascicolo con collocazione MER-01-033 conservato presso il Fondo Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

⁴⁸² A. MERINI, *La Terra Santa e altre poesie*, cit.

⁴⁸³ R. PAGNANELLI, *Nella pozza di Betesta*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Mursia, Milano 1991, pp. 163-164.

5.2 Il significato del verso libero ne *La Terra Santa*

Se la maggior parte della produzione poetica meriniana è costituita dal verso libero, in cui è ben riconoscibile un musicale ritmo interno che corrisponde alla fitta trama di sensazioni e di immagini che si stratificano nella sua ispirazione, ne *La Terra Santa* il verso libero acquisisce un significato ulteriore: nella prima Merini l'endecasillabo sciolto «è misura istintiva che omaggia a suo modo la libertà metrica dei maestri (Montale e Quasimodo in primis)»⁴⁸⁴, mentre dopo l'internamento il verso si affranca da ogni giogo diventando espressione della libertà anelata nella vita come nella scrittura e trovata nella realizzazione della poesia, in contrapposizione alle costrizioni dell'ambiente manicomiale e dell'esperienza vissuta; non solo scelta stilistica, dunque, ma anche necessità di esprimersi al di fuori da ogni gabbia, anche quella metrica. La poesia meriniana è lontana dalla compostezza della tradizione risolvendosi per lo più in immagini, visioni, ritmo. È la ricchezza del sistema metaforico, estremamente riconoscibile, reso con intense immagini e vivide compenetrazioni con il tessuto di riferimenti iconici, mitici, biblici, a rendere peculiare la poesia di Merini, più che il fondo tragico che la sottende. Per Ambrogio Borsani, Merini rappresenta un «caso» unico: «il caso di una poetessa sbattuta ai margini dal destino e miracolosamente restituita alla sua centralità»⁴⁸⁵.

5.3 *La Terra Santa* del manicomio: geografia dell'inaccessibilità

Il manicomio rappresentato ne *La Terra Santa* è luogo di una sinistra investitura che concede agli internati l'accesso a una conoscenza altra, impossibile a quanti non varcano le mura manicomiali.

Nei versi di Merini le alte mura, più volte evocate, sono l'emblema della separazione dei ricoverati dal resto del mondo. Il manicomio è un territorio doloroso e straniante che contribuisce alla formazione del particolare lirismo caratterizzante la produzione post manicomiale della poetessa, per la quale l'esperienza dell'internamento diventa un valore aggiunto nell'esistenza, fornendole una prospettiva tragica eppure nuova, inedita e densa

⁴⁸⁴ Cfr. R. GIRARDI, *L'angelo malato (quattro schede per Alda Merini)*, in R. GIRARDI (a cura di), *L'angelo malato. Poesia e salute mentale nel Novecento*, Edizioni di Pagina, Bari 2014, cit., p. 109.

⁴⁸⁵ A. BORSANI, *Introduzione*, in A. MERINI, *Superba è la notte*, Einaudi, Torino 2000, p. VIII.

di significato. Il manicomio per Merini è «una grande cassa di risonanza»⁴⁸⁶ del vissuto, così come «anche la malattia è matrice di vita»⁴⁸⁷.

Maria Corti nell'introduzione alla raccolta *Vuoto d'amore* spiega come i testi chiave per commentare le poesie de *La Terra Santa* siano contenuti nelle opere in prosa *L'altra verità. Diario di una diversa* e *Delirio Amoroso*⁴⁸⁸, infatti il significato della metafora⁴⁸⁹ che dà titolo alla silloge lo troviamo chiarito nelle pagine della prima delle due opere:

e purtroppo, quella, io l'ho chiamata Terra Santa proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi. Sì la Terra Santa. [...] Dio!, quanto spasimare sotto gli effetti dei Serenase, dei Largactil, farmaci potentissimi, che ti invischiano il corpo e l'anima. E le strozzature dello spirito erano orrende, e la carneficina del tuo cuore era esecranda. Ma fu ugualmente la Terra Santa perché ci portò la visione di un io disincarnato, un io che lasciò laggiù le sue ossa, in quella palude secca e selvaggia che si chiama manicomio.⁴⁹⁰

Per descrivere la «Terra Santa» manicomiale, Merini mutua alcune categorie del sacro rappresentando di fatto la caduta del senso salvifico della religione, poiché il manicomio stesso «è tempio di una aberrante religione»⁴⁹¹ in quanto «lì dentro ci si scordava della religione e di tutto ciò che concerne l'idea del Signore»⁴⁹². Ecco allora la necessità di creare una nuova e ideale biblica patria che possa ospitare profeti, santi, mistici e addirittura il Messia.

Fin dalla prima apparizione delle trenta poesie di Merini sulla rivista *Il Cavallo di Troia*, nucleo costitutivo della futura silloge, Maria Corti faceva notare il forte simbolismo che connota il paesaggio biblico in cui l'autrice trasfigura il manicomio. Il campo semantico

⁴⁸⁶ Cfr. A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 92.

⁴⁸⁷ Cfr. ivi, p. 115, vv. 14.

⁴⁸⁸ Cfr. M. CORTI, *Introduzione*, ivi, p. VIII.

⁴⁸⁹ Fin dal titolo dell'opera Merini dichiara il complesso sistema metaforico che la caratterizza. *La Terra Santa* probabilmente costituisce l'esempio più alto della predilezione per la metafora, caratteristica costitutiva della poesia meriniana che nasce dalla necessità di trovare parole adeguate a descrivere un'esperienza, quella dell'internamento e della malattia mentale, altrimenti impossibile da esprimere. Nelle poesie de *La Terra Santa* la metafora non è semplice figura retorica, ma assolve all'originaria funzione di mediazione tra il mondo reale e quello visionario. Cfr. G. STANGHELLINI, *Antropologia della vulnerabilità*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 89: «La metafora può nascere dal dissolversi della percezione del mondo che si verifica allorché le categorie del linguaggio quotidiano sono inadeguate a corrispondere al contenuto dell'esperienza percettiva; e può originare, a sua volta, una lettura rivelatrice e visionaria di un oggetto del mondo che essa suscita unitamente all'epochè delle parole abituali».

⁴⁹⁰ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 89.

⁴⁹¹ Ivi, p. 112.

⁴⁹² Ivi, p. 89.

manicomiale si specchia e sovrappone a quello veterotestamentario, comprendendo anche la folla dei suoi abitanti: «così il popolo dei folli di Affori, con le mani aggrappate alle sbarre, si configura speculare al popolo “prediletto da Dio”. Donde appunto la sovrapposizione Terra promessa-Manicomio»⁴⁹³.

Nei versi de *La Terra Santa* Merini dà vita alla rappresentazione di uno spazio completamente simbolico e spirituale in cui si realizza una fuga dalla realtà oscena dell'ospedale psichiatrico, per dirigersi verso uno spazio mentale a partire dal quale l'autrice realizzerà tutto l'impianto narrativo dell'opera. Tale fuga avviene grazie a un processo di «traslazione» o «trasmigrazione» verso una dimensione altra, che così viene descritta: «eppure mentre mi trasmigro/ nasce profonda la luce/ e nella solitudine arborea/ volgo una triade di Dei»⁴⁹⁴ e ancora: «laggiù, nel manicomio/ facile era traslare/ toccare il paradiso»⁴⁹⁵. In merito a questo significativo passaggio de *La Terra Santa*, Stefano Redaelli nota come il verbo «tra-slare» indichi un movimento laterale, invece che un'ascensione, come ci si aspetterebbe. Il paradiso meriniano è dunque posto accanto ai dannati che vivono nell'inferno manicomiale. Il sacro, il divino, la beatitudine si pone accanto alla più aberrante realtà. «Il traslato», afferma Redaelli, «è anche una metafora, una figura in questo caso di beatitudine contigua alla dannazione, una santità dei maledetti»⁴⁹⁶.

Significativo, mette in luce Elena Paroli, è anche che «il contatto con paradiso avvenga all'interno di una condizione di alienazione e sofferenza come quella del manicomio»⁴⁹⁷. Più che una grande metafora del manicomio, *La Terra Santa* è un sistema di metafore iterate che la poetessa utilizza per dare voce alla complessità della propria esperienza attraverso la «specularità-sovrapposizione»⁴⁹⁸ tra manicomio e Terra Santa, fornendo così un accesso alla comprensione dell'alterità.

⁴⁹³ Cfr. M. CORTI, “Follia e poesia”, in *Il Cavallo di Troia*, (1982-1983), 4, pp. 79-80.

⁴⁹⁴ A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, p. 95, vv. 8-11.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 111, vv. 13-15.

⁴⁹⁶ S. REDAELLI, “Tre punti di vista sulla follia: Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà”, *Rassegna europea di letteratura italiana*, n. 39, cit., p. 98.

⁴⁹⁷ E. PAROLI, «Allineando tutte le sue ombre». *Il misticismo come forma dell'incompletezza identitaria nella poesia di Alda Merini*, in F. PISANELLI (a cura di), «Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre». *Contributi critici sull'opera di Alda Merini*, Aracne, Roma 2021, p. 87.

⁴⁹⁸ R. PAGNANELLI, *Nella pozza di Betesta*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, cit., p. 164.

Come afferma Franca Pellegrini: «la Merini dapprima delimita con la forza di un linguaggio vibrante lo spazio fisico del manicomio e poi fornisce una sorta di chiave di ingresso nella prigione della mente all'interno delle sue folli mura»⁴⁹⁹.

Così l'esperienza dell'internamento permette di svelare una realtà altra, lontanissima dalla vita che esiste all'esterno del manicomio, territorio in cui vigono leggi sconosciute al mondo dei sani, tanto che la poetessa lo paragona al «monte Sinai»⁵⁰⁰, dove l'internato/profeta riceve le tavole di una legge che resta ignota a chi non è pervaso dalla follia⁵⁰¹.

Merini rappresenta i compagni d'internamento come figure mistiche: profeti, martiri, angeli⁵⁰², santi: un «branco d'asceti»⁵⁰³ in attesa di una impossibile redenzione. Presentano caratteristiche più prossime al divino che all'umano. Così tra la folla dei malati di mente può scorgersi addirittura il Messia, la poetessa stessa può identificarsi in Cristo⁵⁰⁴ o in un profeta invaso dalla «divina follia»⁵⁰⁵.

Sebbene reclusa in manicomio Alda Merini non rinuncia al suo ruolo di poeta, anzi attribuisce a se stessa un valore aggiunto che la rende detentrica di una sapienza inaccessibile agli altri esseri umani e come tale degna di essere ascoltata. Pare così valere anche per Merini l'ossimorica affermazione di Foucault: «il folle nella sua innocente grullaggine, possiede questo sapere così inaccessibile e così temibile»⁵⁰⁶.

Nella lirica *Le più belle poesie* assistiamo a un sopravvento sulla sofferenza in cui la poetessa assume una posizione dominante anche rispetto al manicomio, alla follia stessa, a Dio, all'umanità a cui lei, l'emarginata, la diversa, detta versi: «le più belle poesie/ si scrivono sopra le pietre/ coi ginocchi piagati/ e le menti aguzzate dal mistero. / Le più belle poesie si scrivono/ davanti a un altare vuoto, / accerchiati da agenti/ della divina follia. / Così, pazzo criminale qual sei/ tu detti i versi all'umanità, / i versi della riscossa/ e le bibliche profezie»⁵⁰⁷.

⁴⁹⁹ Cfr. F. PELLEGRINI, *La tempesta originale*, cit., p. 127.

⁵⁰⁰ A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 92, v. 4.

⁵⁰¹ «Il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi/ le tavole di una legge/agli uomini sconosciuta». Cfr. *ibidem*, vv. 4-7.

⁵⁰² Cfr. *ivi*, p. 103, v. 27.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 116, v. 13.

⁵⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 116, v. 28.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 104, v. 8.

⁵⁰⁶ M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, [1961], trad. it. *Storia della follia*, a cura di F. Ferrucci, Rizzoli, Milano 1980, p. 26.

⁵⁰⁷ A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 104, vv. 1-12.

L'espressione «divina follia» (v. 8) qui utilizzata è di chiara derivazione platonica, esplicitata in particolare nei dialoghi *Ione* e *Fedro* e in parte nel *Timeo*⁵⁰⁸, in cui si afferma che il poeta componga per divina ispirazione⁵⁰⁹ ovvero la «divina mania», «l'invasamento che proviene dalle muse»⁵¹⁰.

Spiega l'ellenista Giulio Guidorizzi:

Platone accetta nel *Fedro* l'idea che esistano forme di mania che si affacciano su altri versanti dell'esperienza e aprono all'uomo prospettive da cui una mente sempre padrona di sé resta esclusa. Queste forme di follia non sono il prodotto di una degradazione dell'anima prigioniera della sua stoltezza, ma al contrario un surplus di conoscenza e di energia psichica capace di dischiudere straordinari orizzonti nella vita spirituale.⁵¹¹

Nel *Fedro*, Platone fa riferimento a due diverse accezioni di follia (*mania* dal radicale *man* del verbo *maínestai*, «essere furioso»): la prima dovuta all'umana debolezza, la seconda di origine divina e consisteva in un entusiasmo o furore ispirato. Tra i vari tipi di delirio di origine divina è classificata la «mania poetica»⁵¹², una forma di invasamento ispirata dalle Muse che prende il poeta all'atto della creazione⁵¹³. In questa prospettiva teorica la poesia è possibile solo «per forza divina e non per scienza»⁵¹⁴ e gli stessi poeti sono chiamati «interpreti degli dei»⁵¹⁵. Non c'è, infatti, poesia senza follia, perché questa è l'esito di un sapere e di un pensare straordinario, che si colloca, come la follia, fuori dal mondo.

Merini scorge nei malati di mente l'esempio massimo di coloro che si liberano dai vincoli del proprio corpo, come ad esempio i martiri⁵¹⁶, questa visione della follia mutua molto

⁵⁰⁸ Cfr. PLATONE, *Timeo*, 71 E.

⁵⁰⁹ PLATONE, *Ione* 534 A-B, in PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 1027: «I poeti ci dicono che attingono i loro canti da fonti che versano miele e da giardini e da boschetti che sono sacri alle Muse, e che a noi li portano come fanno le api, anch'essi volando come le api. E dicono il vero! Infatti, cosa lieve, alata e sacra è il poeta, ed è incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare o vaticinare».

⁵¹⁰ PLATONE, *Fedro*, 245 A, in PLATONE, *Tutti gli scritti*, cit., p. 554.

⁵¹¹ G. GUIDORIZZI, *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*, Raffaello Cortina, Milano 2023, p. 76.

⁵¹² I tipi di delirio di origine divina elencati nel *Fedro* sono quattro: la mania *mistica* o dionisiaca, la mania *profetica*, che dà il dono della divinazione, la mania *amorosa* dovuta ad Afrodite, e la mania *poetica*; cfr. PLATONE, *Fedro*, 244-245 A, cit., p. 553.

⁵¹³ ID., *Ione*, 533E -534 E, cit., p. 1027.

⁵¹⁴ Ivi, 534 C, cit., p. 1027.

⁵¹⁵ Ivi, 534 E, cit., p. 1027.

⁵¹⁶ «così capita a colui che, a un tratto, ha il capovolgimento delle sue facoltà, così capita ai martiri che attraverso la chiusura del proprio corpo, vedono finalmente sprigionarsi l'anima, in un aspetto più libero». Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 68.

dalla vasta tradizione letteraria che scorge una predisposizione all'alterazione psichica soprattutto tra le categorie dei pensatori⁵¹⁷.

La malinconia, soprattutto, è associata ai pensatori e agli uomini di genio già in un testo pseudoaristotelico, il *Problema XXX*, 1⁵¹⁸, in cui si attribuisce il temperamento malincomico agli eroi tragici e a tutti gli uomini eccellenti nel campo delle arti, della poesia, della filosofia e della politica. Nel IV secolo dopo Cristo furono i padri della Chiesa a definire con il termine «accidia» i comportamenti indesiderabili e pericolosi che colpivano soprattutto i monaci che si erano ritirati a vivere nel deserto da eremiti. In pieno Umanesimo fiorentino fu Marsilio Ficino⁵¹⁹ a considerare la malinconia una predisposizione rischiosa, ma anche fonte dell'attività intellettuale e di creazione poetica. Nel Cinquecento e nel Seicento, sullo sfondo delle concezioni umanistiche intorno ai concetti di genialità e di follia, si sviluppò l'idea di una malinconia genericamente psicologica, riguardante uno stato d'animo e un aspetto peculiare del carattere umano⁵²⁰ a cui erano predisposti in particolare i poeti. In ogni epoca storica, dunque, la malinconia è riconoscibile nonostante l'evolversi delle concezioni mediche, psicologiche, teologiche, psichiatriche, ma restano invariati i sintomi, ovvero l'ingiustificata tristezza, l'ansia, fino alla mania e all'ossessione. La malinconia tradizionalmente riconosciuta, oggi non è «né vinta né cacciata» – afferma James Hillman – «si è nascosta nel sottosuolo, indossa una moderna maschera e porta un nome moderno: depressione»⁵²¹.

⁵¹⁷ Cfr. in merito R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturn and Melancholy: studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, [1964], trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione, arte*, trad. R. Federici, Einaudi, Torino 1983; E. BORGNA, *Malinconia*, Feltrinelli, Milano 1992; B. FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dall'interiorità*, Donzelli, Roma 2001; G. MINOIS, *Histoire du mal de vivre: De la mélancolie à la dépression* [2003], trad. it., *Storia del mal di vivere: dalla malinconia alla depressione*, trad. M. Carbone, Dedalo, Bari 2005.

⁵¹⁸ «Tutti gli uomini che furono eccezionali in filosofia, in politica, in poesia o nelle arti erano [...] manifestamente malinconici»: ARISTOTELE, *Problemi*, XXX, 1, 953 citato in G. MINOIS, *Storia del mal di vivere: dalla malinconia alla depressione*, cit., p. 16.

⁵¹⁹ Sulla questione, Marsilio Ficino si sofferma in particolare nell'opera *De vita triplici*, stampata nel 1489.

⁵²⁰ Un concentrato di attributi e connotazioni allegoriche tradizionali della malinconia e al tempo stesso una raffigurazione nuova, aperta sulla modernità si trovano nella famosa incisione *Melencolia I* (1516) di Albrecht Dürer, all'interpretazione della quale è dedicato il testo di R. Klibanski, E. Panofski e F. Saxl *Saturno e la malinconia* (1964). Un altro testo fondamentale, che si pone anch'esso sul crinale tra tradizione antica e sensibilità moderna, è il trattato seicentesco *Anatomia della malinconia* di Robert Burton: una sorta di enciclopedia di tutte le idee e concezioni collegate con la tradizione medico-astrologica della malinconia. Cfr. in merito R. CESERANI, M. DOMENICHELLI, P. FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. II, pp. 1369-1372.

⁵²¹ J. HILLMAN, *Malinconia senza Dei*, in A. FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dall'interiorità*, cit., p. 4.

Anche Foucault afferma che i temi della follia sono «tutti temi cari ai mistici: follia la rinuncia al mondo, follia l'abbandono totale all'oscura volontà di dio, follia questa ricerca di cui non si conosce il termine»⁵²². Così il malato psichiatrico, specialmente se relegato in manicomio, diventa l'escluso per eccellenza, esonerato anche dalle distrazioni terrene, motivo per cui si proietta fuori dal mondo.

Come avviene per gli iniziati, al momento dell'ingresso nella Terra Santa del manicomio, il paziente viene sottoposto a un particolare rito: il battesimo nell'acqua «infettata» di un Giordano avvelenato⁵²³. È un sacramento rovesciato a causa del quale il malato non acquisisce un nome, bensì perde la sua identità e il suo *status* di essere umano. Il rito del battesimo, e la conseguente appartenenza alla schiera dei senza identità, si rinnova ogni giorno durante la pulizia collettiva, eloquente momento della vita manicomiale già analizzato in precedenza⁵²⁴. La pulizia diventa una delle azioni quotidiane subite dai degenti che contribuiscono alla spersonalizzazione, tipica di altri luoghi di contenzione come i lager nazisti⁵²⁵, fino all'oggettivazione. Merini, infatti, rende chiaramente il processo di degradazione dell'essere umano nella poesia *Viene il mattino azzurro* in cui gli ammalati sembrano subire una metamorfosi che li trasforma in materia inanimata: «viene il mattino azzurro/nel nostro padiglione: /sulle panche di sole/ e di crudissimo legno/ siedono gli ammalati, /non hanno nulla da dire, / odorano anch'essi di legno, /non hanno ossa né vita, / stanno lì con le mani/ inchiodate nel grembo/ a guardare fissi la terra»⁵²⁶.

Entrare in manicomio significa accedere al «limbo di una sopravvivenza negata»⁵²⁷, e soprattutto nell'assenza d'amore: «intanto accarezzo i miei piedi pallidi/ con le dita vogliose di amore»⁵²⁸, scrive Merini e ancora nella poesia *Rivolta*⁵²⁹ afferma: «io esperta

⁵²² M. FOUCAULT, *Storia della follia*, cit., p. 37-38.

⁵²³ «e una pozza di acqua infettata/ ci ha battezzati tutti». Cfr. A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 116, vv. 5-6.

⁵²⁴ Cfr. pp. 363-366.

⁵²⁵ Si confronti la seguente descrizione tratta dal capitolo intitolato *Iniziazione* del celebre libro di Primo Levi *Se questo è un uomo* sull'esperienza dell'autore ad Auschwitz: «il lavatoio è un locale poco invitante. È male illuminato, pieno di correnti d'aria, e il pavimento di mattoni è coperto da uno strato di fanghiglia; l'acqua non è potabile, ha un odore disgustoso e spesso manca per molte ore». P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005, p. 34.

⁵²⁶ Cfr. A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 121.

⁵²⁷ Ivi, p. 104, vv. 20-22.

⁵²⁸ Ivi, p. 115, vv.1-5, 13-18.

⁵²⁹ Ivi, p. 118.

sognatrice/ che adesso mi rifugio in un letto/ ammantata di lutto/ per non sentire più la carne»⁵³⁰.

La follia per Merini è assenza d'amore in tutte le sue declinazioni, anche di amore carnale come fonte primaria di vita. Nell'orrore dell'internamento manicomiale si cerca disperatamente la vita attraverso l'amore, la cura, la ricerca di attenzioni: è quello che percepiamo quando leggiamo dei testi che trattano della figlia concepita in manicomio, un tema affrontato anche ne *L'altra verità. Diario di una diversa*⁵³¹. Il concepimento di un figlio in manicomio è atto generativo dell'amore di due folli e pertanto, per Merini, è esente da ogni peccato: «il mio primo trafugamento di madre/ avvenne in una notte d'estate/ quando un pazzo mi prese/ e mi adagiò sopra l'erba/ e mi fece concepire un figlio [...] il mio primo trafugamento di donna/ avvenne in un angolo oscuro/ sotto il calore impetuoso del sesso, / ma nacque una bimba gentile/ con un sorriso dolcissimo/ e tutto fu perdonato»⁵³².

Gli abitanti del manicomio, nella loro eterna catabasi, sono rappresentati da Merini anche come i dannati nell'inferno dantesco, indistinti nella loro nudità. Se esiste, infatti, per Merini una cifra per rappresentare la vulnerabilità degli internati, è l'alta ricorrenza dell'aggettivo «nudo» che, come nota Franca Pellegrini, viene utilizzato anche con collocazioni improprie, per determinare l'estrema miseria della condizione manicomiale. Nella Terra Santa non esistono solo «piedi nudi»⁵³³, «corpi nudi»⁵³⁴, «pelle nuda»⁵³⁵, ma anche le rondini, a cui spesso Merini accosta per metafora i ricoverati, sono nude⁵³⁶, anche un raggio può essere nudo⁵³⁷, e addirittura gli oggetti nel manicomio si presentano nella loro povertà: in manicomio anche una tasca può essere nuda⁵³⁸.

Analizzando l'opera meriniana di tematica manicomiale dal punto di vista delle categorie spaziali, si nota che l'ospedale psichiatrico è eloquentemente posto sempre al di sotto del mondo dei sani, in una posizione d'inferiorità. Il malato mentale è relegato nelle viscere della terra, nell'abisso, accomunato ai dannati dell'inferno, agli animali che vivono nel

⁵³⁰ *Ibidem*, vv. 15-18.

⁵³¹ Cfr., *supra* p. 354.

⁵³² *Ivi*, p. 130, vv. 1-5, 13-18.

⁵³³ *Ivi*, p. 115, v. 9.

⁵³⁴ Cfr. *ivi*, p. 119, v. 11.

⁵³⁵ Cfr. *ivi*, p. 129, vv. 1; 3.

⁵³⁶ «Assiepati dietro le sbarre/ come rondini nude». Cfr. *ivi*, p. 97, vv. 14.

⁵³⁷ Cfr. *ivi*, p. 96, vv. 6-9: «Affori, posto nuovo/ che quando si conviene/ ti manda il suo raggio nudo/ dentro la cella muta».

⁵³⁸ Cfr. *ivi*, p. 109, v. 3.

sottosuolo, ai morti sepolti. Per Merini il manicomio è voragine, inferno, lago, pozzo profondo. È un luogo infero e illogico in cui si muore: «laggiù dove morivano i dannati/ nell'inferno decadente e folle/ del manicomio infinito/ dove le membra intorpidite/ si avvolgevano nei lini/ come in un sudario semita, / laggiù dove le ombre del trapasso/ ti lambivano i piedi nudi»⁵³⁹.

I pochi elementi che riescono a riallacciare la poetessa alla realtà esterna alla segregazione, provengono sempre da spazi posti al di sopra della sua collocazione. La bellezza del creato si erge superiormente al baratro manicomiale in cui la poetessa giace, tanto da chiedere all'erba di restare sottoterra, dove si trova anche lei: «quièti erba dolce/ non salire sui fossi/ col tuo canto di luce, / oh rimani sottoterra/ nuda dentro il tuo seme/ com'io faccio e non do/ erba di una parola»⁵⁴⁰. La poetessa si descrive «distesa per terra»⁵⁴¹, «caduta in basso»⁵⁴², si dice «caduta in profondo tranello, come dentro ad un pozzo acquitrinoso», «in un precipizio segreto»⁵⁴³.

Il manicomio è un luogo impervio e profondo in cui Dio non si manifesta, anzi è indifferente⁵⁴⁴ verso coloro che sono «scesi nel limbo»⁵⁴⁵. È principalmente sui compagni di segregazione e sulla propria esperienza che si focalizza l'attenzione di Merini. Il personale del manicomio ne *La Terra Santa* appare poco e sempre in chiave negativa. Il medico che somministra il sedativo è «agguerrito», privo di pietà. Sogghigna addirittura guardando i volti dei malati⁵⁴⁶, usa «fascette torride»⁵⁴⁷ per legarli. Sono figure evanescenti, poco delineate, quasi la visione sfocata di un incubo, a differenza del vigore e della carica di significato con cui vengono descritti i degenti.

Luogo di celle, chiavistelli, porte, sbarre, ringhiere, lo spazio manicomiale meriniano è ricco di barriere, confini, chiusure, è una prigione in cui chi vi viene internato sperimenta

⁵³⁹ Ivi, p. 111, vv. 1-8.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 105, vv. 8-14.

⁵⁴¹ Ivi, p. 100, v. 10.

⁵⁴² Ivi, p. 125, v.8.

⁵⁴³ Ivi, p.101, vv. 1, 2, 8.

⁵⁴⁴ «nella Terra Promessa/ dove germinano i pomi d'oro/ e l'albero della conoscenza/ Dio non è mai disceso né ti ha maledetto». Cfr. Ivi, p. 104, vv. 14-17.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, v. 20.

⁵⁴⁶ «Il dottore agguerrito nella notte/ viene con passi felpati alla tua sorte, / e sogghignando guarda i volti tristi/ degli ammalati, quindi ti ammannisce/ una pesante dose sedativa/ per colmare il tuo sonno e dentro il braccio/ attacca una flebo che sommuova/ il tuo sangue irruente di poeta. /Poi se ne va sicuro, devastato/ dalla sua incredibile follia/ il dottore di guardia, e tu le sbarre/ guardi nel sonno come allucinato/ ti canti le nenie del martirio. Cfr. ivi, p. 98.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 111, v. 10.

tutti i limiti del corpo, ma scopre che lo spirito può innalzarsi fino al divino, così assume molteplici, e spesso conflittuali, valenze simboliche: è un *locus horridus*, ma è anche uno spazio privilegiato in cui basta davvero poco, forse solo un «canto d'usignolo»⁵⁴⁸, per poter scoprire il significato profondo della vita.

La peculiarità di Merini è nella capacità di non soccombere mai all'orrore: anche nell'inferno manicomiale il poeta riesce a trovare una porta per il paradiso⁵⁴⁹, poiché afferma: «in manicomio è ben difficile uccidere lo spirito»⁵⁵⁰.

5.4 *La Terra Santa*: una lirica emblematica

Emblematica, e vero compendio di tutti i temi della silloge, è la poesia omonima della raccolta *La Terra Santa*, una delle più celebri ed eloquenti dell'intera produzione poetica meriniana, sulla quale è opportuno, pertanto, soffermarsi.

Ho conosciuto Gerico
ho avuto anch'io la mia Palestina,
le mura del manicomio
erano le mura di Gerico
e una pozza di acqua infettata
ci ha battezzati tutti.
Lì dentro eravamo ebrei
e i Farisei erano in alto
e c'era anche il Messia
confuso dentro la folla:
un pazzo che urlava al Cielo
tutto il suo amore in Dio.

Noi tutti, branco di asceti
eravamo come gli uccelli
e ogni tanto una rete
oscura ci imprigionava
ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.

Fummo lavati e sepolti
odoravamo d'incenso.
E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettrochoc

⁵⁴⁸ Cfr. ivi, p. 91, v. 5.

⁵⁴⁹ Cfr. ivi, p. 111, vv. 12-15: «e odoravi di feci/ laggiù nel manicomio/ facile era traslare/ toccare il paradiso».

⁵⁵⁰ Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 100.

perché, dicevano, un pazzo
non può amare nessuno.

Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
e anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,

ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguardo stupita
le mura di Gerico antica.⁵⁵¹

La lirica si presenta composta da trentatré versi suddivisi in quattro strofe irregolari composte da versi sciolti in cui appaiono evidenti le due rime bacciate «Signore» / «Salvatore» e «stupita/ antica» rispettivamente ai versi 17-18 e 32-33. La poesia presenta numerose iterazioni, soprattutto sulle immagini più significative: le mura (vv. 3, 4, 33), Gerico (vv. 1, 4, 33), il riferimento a Cristo (vv. 19, 28), il pazzo (vv. 11, 24). L'anadiplosi ai versi 15 e 16 ha la funzione di conferire carattere narrativo ed esplicativo al testo, quasi di oralità.

Il componimento si apre sull'immagine delle mura di Gerico, metafora di quelle dell'ospedale psichiatrico⁵⁵². Gerico nella Bibbia emerge soprattutto come città fortificata, impenetrabile, ma che sarà distrutta con l'aiuto di Dio⁵⁵³ esattamente come il manicomio, città fortificata in onore della follia che, quando Merini scrive questi versi, è ormai stata distrutta grazie all'entrata in vigore della legge Basaglia.

Quello di Merini sulle mura è un punto di partenza in negativo, che neanche una resurrezione, simile a quella del Cristo in cui la poetessa si identifica, potrà redimere, pertanto ella nell'ultima strofa, si troverà a riguardare le mura della biblica città nei pressi del Giordano, ma dalla prospettiva dell'inferno, a indicare che, per chi ha oltrepassato i cancelli manicomiali, non esiste alcuna redenzione⁵⁵⁴, poiché anche una volta abbandonato definitivamente l'ospedale psichiatrico, porterà per sempre con sé lo stigma dell'esclusione.

⁵⁵¹ Ivi, p. 116.

⁵⁵² «Ho conosciuto Gerico, / ho avuto anch'io la mia Palestina, / le mura del manicomio/ erano le mura di Gerico». Cfr. ivi, vv. 1-4.

⁵⁵³ Cfr. GIOSUÈ, 6, 1-27, *La Bibbia di Gerusalemme*, cit., pp. 437-349.

⁵⁵⁴ Cfr. A. MERINI, *La Terra Santa*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 116, vv. 26-33.

Negli ultimi versi si può cogliere una vena di rimpianto per la perdita dell'ambiente ospedaliero, dal significato ambivalente di prigione e rifugio⁵⁵⁵, in cui la poetessa si sentiva, nonostante tutto, accolta e protetta dall'ostilità del mondo esterno.

Le mura della Gerico/ manicomio sono, dunque, eterne per chi le ha varcate entrando a far parte del «branco di asceti» che vi hanno subito la reclusione. In questi versi torna la rappresentazione meriniana dei ricoverati come animali, in particolare come uccelli impediti nel volo, similitudine ricorrente anche in altre opere⁵⁵⁶.

I versi 14-16 de *La Terra Santa*, nota Ambra Zorat, sembrano ricalcare alcuni versi del componimento d'apertura di *Neurosuite*⁵⁵⁷ silloge della poetessa Margherita Guidacci⁵⁵⁸ ispirata alla sua esperienza di ricovero in una clinica psichiatrica per curare un esaurimento nervoso:

non si può non rilevare come la poesia contenga un'immagine, per certi versi, affine a quella adoperata da Margherita Guidacci in *Nero con movimento*, testo d'apertura del citato *Neurosuite*. I ricoverati in manicomio sono descritti da Guidacci come “uccelli prigionieri in una rete”, un paragone che richiama i versi meriniani: “eravamo come gli uccelli e ogni tanto una rete oscura ci imprigionava”. Si tratta di una consonanza forse riconducibile alla comune esperienza biografica dell'ospedale psichiatrico come sistema di oppressione (la rete) verso degli esseri indifesi (gli uccelli), tuttavia essa si rivela oltremodo significativa e fa risuonare nella mente un passaggio del Salmo 124: “L'anima nostra è stata liberata, / come l'uccello dal laccio del cacciatore: / il laccio si è spezzato e noi siamo tornati in libertà” (Sl 124, 7).⁵⁵⁹

L'accostamento tra le poetesse Merini e Guidacci non è nuovo, anzi è evidenziato già dagli anni Ottanta soprattutto da Giovanni Raboni, ma maggiormente per le caratteristiche mistico-religiose appartenenti alla poetica di entrambe, più che per la condivisa esperienza di disordine psicologico⁵⁶⁰.

⁵⁵⁵ «Prende le distanze dai principi basagliani che circolavano negli anni Settanta e si interroga su quanto ci sia di giusto o sbagliato dietro la grigia realtà dei manicomi e sui loro metodi di cura. Quella terribile e antica istituzione poteva offrire ancora, secondo lei, un riparo ai perniciosi effetti della follia». Cfr. C. DI LIETO, *La scrittura e la malattia. Il «male oscuro» della letteratura*. Prefazione di C. Toscani, Marsilio, Venezia 2015, p. 370.

⁵⁵⁶ Cfr. supra pp. 389, 414.

⁵⁵⁷ M. GUIDACCI, *Neurosuite*, Neri Pozza, Vicenza 1970 ora in EAD., *Le poesie*, a cura di M. Del Serra, Le Lettere, Firenze 2020.

⁵⁵⁸ Nata a Firenze nel 1921 Margherita Guidacci fu docente, giornalista e traduttrice. Morì a Roma nel 1992.

⁵⁵⁹ Cfr. A. ZORAT, *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, anno accademico 2007/2008, relatori: Prof. François Livy, Prof.ssa Cristina Benussi, p. 185.

⁵⁶⁰ Cfr. G. RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol. II, Garzanti, Milano 1988, p. 240.

Nonostante l'impedimento fisico, il popolo della Terra Santa meriniana, procede nella sua marcia spirituale verso la messe salvifica di Cristo, anch'egli parte della folla manicomiale. I ricoverati in manicomio vengono battezzati con l'acqua di un Giordano infetto che li rende tutti uniformi nella perdita di ogni identità; vengono infatti lavati e infine sepolti, rendendoli parte della folla indistinta dei morti al mondo: Merini esplicita qui il concetto della inumazione usando la parola dantesca «avello»⁵⁶¹. Come i defunti anche i folli odorano di incenso, come i morti non possono esprimere sentimenti che vengono impediti addirittura attraverso la pratica dell'elettroshock.

Ponendo l'attenzione sulle parole chiave della lirica (Gerico, manicomio, acqua infettata, uccelli, rete, imprigionava, elettrochoc, pazzo, nessuno, avello, inferno), tutte sapientemente poste da Merini alla fine di ogni singolo verso, si può avere una percezione chiara della serie di metafore utilizzate nell'intera raccolta, ma probabilmente ancora più interessante risulta compiere un'osservazione sulla struttura della poesia che restituisce in modo vivido anche il tempo manicomiale. La costruzione ad anello del componimento riporta, infatti, all'impossibilità di un'evoluzione, caratteristica tipica del tempo dell'ospedale psichiatrico, in cui a scandire le giornate sono solo poche azioni ripetitive, quali le visite, la somministrazione delle terapie o dei pasti, rivelando uno dei *topoi* letterari del manicomio, ovvero quello di un tempo immobile, iterato, ciclico.

Giorgio Manganelli, nella sua prefazione a *L'altra verità*, aveva notato già l'incidenza nell'opera di questo tempo alterato, patologico esplicitato da Merini: «in quello spazio il tempo stesso viene meno, le notti si dilatano, i giorni non hanno limite né scansione, gli eventi, mossi unicamente dalla violenza del nume, continuamente accadono, lo stesso gesto, l'accadimento ripete se medesimo in una sorta di sublime balbuzie»⁵⁶².

6. Le carte inedite di tema manicomiale del Fondo Alda Merini del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia: tessere da una *Terra Santa* sepolta

Il Fondo Alda Merini conservato al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia è stato costituito nel tempo grazie a una serie di invii e consegne di documenti effettuati dalla poetessa milanese all'amica e fondatrice dell'archivio, Maria Corti.

⁵⁶¹ «Ci raccostammo dietro ad un coperchio / d'un grande avello, ov'io vidi una scritta». Cfr. D. ALIGHIERI, *Inferno*, Canto XI, vv. 6-7, a cura di U. Bosco, G. Reggio, Le Monnier, Firenze 2000, p. 166.

⁵⁶² G. MANGANELLI, *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 7-8.

Si trovano qui conservate diverse lettere della poetessa inviate in accompagnamento alle carte. Il Fondo Merini rappresenta, quindi, la più alta testimonianza dell'affetto e della fiducia che legavano l'autrice all'illustre filologa⁵⁶³.

La maggior parte delle carte qui conservate risale agli anni Ottanta, ed è stata acquisita dal Centro in diversi momenti. I documenti sono stati inviati o consegnati da Merini senza specificare un criterio e senza dichiarare le connessioni tra i testi, né menzionare la cronologia di produzione. Il riordino e la catalogazione sono risultati, pertanto, assai complessi, tanto da necessitare di una metodologia coerente, ma studiata *ad hoc* per il caso. Nonostante l'importante e complesso lavoro di sistemazione, svolto da aziende specializzate e l'approvazione della competente Soprintendenza archivistica e bibliografica della Lombardia, le carte non si presentano in uno stato ottimale per la ricerca filologica, poiché essendo catalogate in modo eterogeneo e in ordine cronologico, ma su ampia datazione, di alcuni documenti non è possibile, ad esempio, stabilire con certezza se si tratti di testi espunti in fase di redazione definitiva da alcune opere poi pubblicate, oppure siano appunti per nuovi lavori.

La mole del Fondo è consistente: si tratta di circa 5.000 carte attualmente catalogate in 329 unità archivistiche, di cui 319 unità fisiche e 10 unità costituite da lettere inviate da Alda Merini a Maria Corti, attualmente conservate nell'Archivio della Fondazione Maria Corti. Oltre alla corrispondenza, la maggior parte del materiale presente è costituito da una notevole quantità di testi in prosa e in versi, alcuni riconducibili a carte preparatorie di raccolte a stampa, comprensivi di diverse stesure, e molti altri rimasti inediti.

Per l'intero mese di novembre 2023 ho effettuato ricerche presso il Centro Manoscritti lavorando soprattutto sulle carte Merini relative al periodo post manicomiale.

I manoscritti meriniani risultano di difficile lettura, poiché, oltre alla complessità della decifrazione della grafia in corsivo, la poetessa era solita lasciare alcune parole incompiute o abbozzate e ciò comporta il rischio di non completare in modo corretto la parte leggibile del testo. I dattiloscritti si presentano anch'essi disordinati, redatti con inchiostri di colore rosso o nero o anche usando la carta copiativa tra il rullo e il foglio della macchina da scrivere, consuetudine che Merini conserverà per tutta la vita. Tali testi

⁵⁶³ «Maria ebbe giorno dopo giorno carte e poesie della mia vita. Non l'abbandonai più fino a quando non litigai violentemente con lei per una piccolezza. Le mandavo letterine piene d'amore, lei diceva "come una scolaretta di terza elementare". Cfr. A. MERINI, *Antenate bestie da manicomio*, Manni, San Cesario di Lecce 2008, p. 76.

sono riconoscibili poiché i caratteri sono di una tipica coloritura violacea. Anche i supporti cartacei si presentano spesso in cattive condizioni, sporchi e rovinati; la poetessa, infatti, utilizzava qualunque tipo di supporto per scrivere, soprattutto fogli di risulta utilizzati da entrambi i lati o riciclati da bollette e resoconti economici. Una comunicazione a Maria Corti è stata scritta addirittura su un tovagliolo di carta⁵⁶⁴.

Durante la ricerca sono emersi molti testi inediti, in prosa e in versi, che risultano interessanti al fine di una più completa ricostruzione del *corpus* poetico meriniano.

In linea con il progetto di ricerca, mi sono focalizzata sui testi di tematica manicomiale e ho ritrovato, in particolare, cinque poesie e una prosa completa di dodici pagine, testi particolarmente significativi scritti tra il 1980 e il 1984, uno dei periodi più alti della produzione meriniana.

Avendo le eredi Merini negato l'autorizzazione a qualsiasi uso, dei testi da me ritrovati presso il Centro Manoscritti, e quindi anche alla citazione e allo studio degli stessi, è stato impossibile riportare, come avrei voluto, la trascrizione e l'analisi dei componimenti nella presente tesi; pertanto se ne propongono, qui di seguito, le sole indicazioni di catalogazione, comprensive delle descrizioni e dei versi in *incipit* ed *explicit* secondo le informazioni di dominio pubblico riportare sul sito dell'archivio pavese⁵⁶⁵, accompagnate da una breve contestualizzazione, affinché tali indicazioni possano essere d'aiuto a orientare una futura ricerca sull'opera meriniana.

6.1 Collocazione, descrizione, contestualizzazione delle carte

I testi inediti di cui si tratta si presentano tutti completi e comprensivi di titolo, salvo per la poesia *La vera amicizia l'ho incontrata in manicomio*, che è priva di titolo, e pertanto contraddistinta dalla citazione del primo verso.

I titoli dei componimenti poetici sono eloquenti e ricalcano perfettamente la tematica manicomiale nella visione meriniana: *La Terra Santa (parte seconda)*, *La Terra Santa*, *Elettrochok* [sic], *Ho vissuto dieci anni*.

⁵⁶⁴ Cfr. supra p. 406, n. 480.

⁵⁶⁵ Cfr. censimento dei complessi archivistici conservati presso il Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei e presso la Fondazione Maria Corti dell'Università degli Studi di Pavia accessibile al link https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/ verificato in data 1/02/2024.

Oltre ai citati componimenti in versi è stata individuata anche un'opera in prosa inedita intitolata *Una mente malata* (1984).

I temi, il lessico e lo stile di tali testi risultano conformi a quelli della produzione meriniana di tema manicomiale nota ed edita.

Qui di seguito si riportano collocazione e descrizione dei singoli testi degni di nota.

6.2 *La Terra Santa (parte seconda)*

«Terra Santa (parte seconda)»; (*incipit*: «Nella terra promessa», *explicit*: «piena di infinite voluttà»)

Segnatura: MER-03-009

carta n. 91⁵⁶⁶

All'interno della cartella MER-03-009, tra i «testi consegnati da Alda Merini a Maria Corti», è inclusa un'ulteriore unità archivistica denominata «La terra promessa (1984)» che, secondo l'indicazione avrebbe dovuto conservare le carte relative alla raccolta poetica *La Terra Santa*⁵⁶⁷, così come confermerebbe anche il primo dei fogli conservati contenente un'iscrizione autografa indicante: «Titolo del libro: La terra promessa» firmata dell'autrice.

Diversamente dalle aspettative, all'interno della cartella si trovano quattordici fogli dattiloscritti, presentanti molte correzioni e annotazioni manoscritte, non relativi alla raccolta pubblicata, ma consistenti in diverse versioni dattiloscritte, con molte varianti, della sola poesia *La Terra Santa*, che dà il titolo alla silloge omonima del 1984. Le diverse versioni presentano dediche. Gli unici testi divergenti sono due dattiloscritti riportanti componimenti in versi mai pubblicati: il primo intitolato *La Terra Santa (seconda parte)* e il secondo dal titolo *I guerrieri di Gerico*.

Il primo testo (c. 91) è probabilmente il seguito, poi espunto, della poesia *La Terra Santa* entrata in volume, mentre il secondo (c. 92) risulta interessante poiché riporta la

⁵⁶⁶ Cfr. l'unità archivistica con collocazione MER-03-009 conservata presso il Fondo Alda Merini del Fondo Manoscritti dell'università di Pavia. Cfr. il seguente link verificato in data 1/2/2024. https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117483/units/1407365.

⁵⁶⁷ Nella descrizione dell'unità archivistica si legge: «Raccolta di poesie di Alda Merini intitolata “La terra promessa”» e nelle note: «Il libro è stato pubblicato nel 1984 da Scheiwiller con il titolo “La terra Santa”». Cfr. *ibidem*.

rappresentazione corale degli internati in ospedale psichiatrico descritti come biblici guerrieri⁵⁶⁸.

La carta 91 che riporta la poesia *La Terra Santa (parte seconda)* si presenta come un foglio bianco di formato A4, dattiloscritto con inchiostro nero e riporta alcune correzioni in biro blu: al verso 9, al verso 12, al verso 15 e al verso 24, e una variante al verso 29.

Considerando il contenuto e la datazione del componimento, è ipotizzabile che si tratti di poesie escluse da Maria Corti dalla pubblicazione nella raccolta *La Terra Santa*.

6.3 *La Terra Santa, Elettrochok, Ho vissuto dieci anni*

a) «*La Terra Santa*» (*incipit*: «Era sul piede intonso delle zolle»; *explicit*: «ebrea sfinita e stanca della guerra»;

Segnatura: MER-03-051

carta n. 2857⁵⁶⁹

b) «*Elettrochok*» [sic] (*incipit*: «Hanno preso un rovetto»; *explicit*: «mi ha lacerato il cuore»).

Segnatura: MER-03-051

carta n. 2860⁵⁷⁰

c) «*Ho vissuto dieci anni*» (*incipit*: «Ho vissuto dieci anni»; *explicit*: «si può partire verso i giusti sentieri del cielo»).

Segnatura: MER-03-051

carta n. 2876⁵⁷¹

Degne di nota sono anche altre tre poesie, si ipotizza anch'esse appartenenti alla serie dei componimenti del manoscritto iniziale de *La Terra Santa* e non entrate in volume. Sono contenute nella cartella con segnatura MER-03-051 denominata «Testi consegnati da Alda Merini a Maria Corti. Poesie diverse 1980-1983», contenente 28 fogli con poesie dattiloscritte e manoscritte.

In particolare la carta 2857 si presenta come un dattiloscritto a inchiostro rosso e nero, caratteristica comune a diversi dattiloscritti meriniani, in quanto la poetessa aveva l'abitudine di non cambiare il nastro della macchina da scrivere esaurito, ma utilizzava

⁵⁶⁸ Cfr. supra p. 365, n. 280.

⁵⁶⁹ Cfr. https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117483/units/1407407 verificato in data 9/02/2024.

⁵⁷⁰ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷¹ Cfr. *ibidem*.

tutti i residui di inchiostro. Il documento riporta sia il nome per esteso della poetessa dattilografato, che la firma autografa. La poesia si intitola *La Terra Santa*, ma non ha alcuna somiglianza con la poesia pubblicata nella silloge curata da Corti nel 1984. Emerge in questo scritto una particolare attenzione per il metro e la rima oltre alla scelta di un lessico volto a rimarcare il paragone tra manicomio e inferno dantesco, tipico di altre poesie di Merini.

Nello stesso fascicolo, (c. 2860), è conservata anche la poesia intitolata *Elettrochok* [sic] (ovvero “Elettroshock”) dattiloscritta su foglio A4 bianco con inchiostro nero, non firmata, e senza correzioni né altri segni.

La carta 2876, contenuta nella stessa cartella, contiene una poesia intitolata *Ho vissuto dieci anni*, anch'essa di tematica manicomiale, dattiloscritta su foglio A4 bianco, con inchiostro nero, riportante alla base un'annotazione manoscritta dall'autrice con biro blu, di difficile lettura.

Datazione, contenuto, stile, lessico, immagini, supporti cartacei e caratteristiche dei dattiloscritti, portano a ipotizzare che possano appartenere ai testi espunti da Maria Corti dal dattiloscritto originario de *La Terra Santa*.

6.4 La vera amicizia l'ho incontrata in manicomio

Poesia priva di titolo; *incipit*: «La vera amicizia l'ho incontrata in manicomio» ; *explicit*: «senza alcun rossore».

Sottocartella «Appendici definitive» del fascicolo «L'altra verità. Diario di una diversa (1981 - 1986)».

Segnatura: MER-03-079
carta n. 1107⁵⁷²

Nella cartella MER-03-079 si conservano le carte inerenti alla prosa sull'esperienza manicomiale intitolata *L'altra verità. Diario di una diversa* pubblicata da Scheiwiller nel 1986 con prefazione di Giorgio Manganelli.

Il materiale conservato nel faldone presenta una consistenza importante ed eterogenea; è infatti costituito sia da manoscritti che da dattiloscritti ed è diviso in sotto fascicoli che comprendono anche testi indicati come diverse «prefazioni» e «appendici» al testo anch'esse in più redazioni.

⁵⁷² Cfr. https://lombardichivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117484/units/1407435, verificato in data 9/02/2024.

Dalla descrizione dell'unità archivistica, presente sul sito internet del Centro Manoscritti, si può evincere l'eterogeneità e la mole dei documenti conservati:

un foglio autografo con cui la Merini invia a Maria Corti la copia originale dell'opera su fogli dattiloscritti;

17 fogli autografi;

2 copie dei fogli dattiloscritti con le "Lettere a Pierre" (una delle due arriva fino al foglio 111 e contiene anche gli autografi dei fogli 105-106);

4 fogli fotocopiati dall'originale dattiloscritto dal titolo "Premessa al mio libro (eventuale)" con firma autografa;

2 fogli dattiloscritti con correzioni a penna con indicazione in basso «Da Il diario di una diversa»; fogli fotocopiati dell'"Appendice al diario" dal dattiloscritto originale (in calce al foglio 1 è cassata la data 10 febbraio 1982, sul foglio 2 è dattiloscritta la data 8 febbraio); l'originale presenta numerose cassature e correzioni in vista della redazione definitiva.

Sono inoltre presenti fotocopie (con correzioni a penna e annotazioni successive) dei fogli 15-19 (sul verso di quest'ultimo foglio la Merini scrive a Maria Corti chiedendole un parere sulla validità dell'appendice), 30-31, 33, 57, 61-62, 64-75 e 79.

Sul foglio 30 l'autrice scrive a Maria Corti che «questi fogli sono inediti e sono la conclusione del Diario»; una copia dattiloscritta dell'"Appendice al diario" (manca il foglio 32) con rare correzioni a penna: si tratta della redazione definitiva di queste Appendici (sono presenti le correzioni e assenti le parti del testo cassate che si trovano sul dattiloscritto originale, qui presente in fotocopia).⁵⁷³

L'ampio materiale preparatorio presente nel faldone lascia dedurre una genesi dell'opera molto complessa ed elaborata rispetto all'opera pubblicata che non si presenta particolarmente voluminosa.

Lo scritto finale dell'opera, completamente dattilografato, sembra essere contenuto nella prima sottocartella della cartella MER-03-079 numerato da pagina 1 a 67 e preceduto da un foglio manoscritto da Merini.

Nella sottocartella denominata «Appendici definitive», in cui sono presenti i testi a mio avviso non pubblicati, è riportata, nella carta 1107, la poesia senza titolo con *incipit* «La vera amicizia l'ho incontrata in manicomio». Considerati il contenuto e la cartella in cui è archiviata, la poesia presumibilmente appartiene allo stesso periodo di stesura della prosa *L'altra verità. Diario di una diversa*, dunque, potrebbe essere stata scritta in un periodo lievemente successivo alla pubblicazione de *La Terra Santa*, probabilmente durante il periodo tarantino.

⁵⁷³ Cfr. https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117484/units/1407435, verificato in data 9/02/2024.

6.5 Una mente malata

«Una mente malata (1984)»

Segnatura: MER-03-099

Carte n. 2552, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2563⁵⁷⁴

La prosa intitolata «Una mente malata (1984)» è un'opera probabilmente incompleta e mai edita, anch'essa conservata tra i testi consegnati da Merini a Maria Corti⁵⁷⁵, precisamente nella sottoserie «Scritti e prose di Alda Merini (1953 - 1992)»⁵⁷⁶. Si tratta della fotocopia di un dattiloscritto composto da dodici pagine e riportante sul primo foglio il titolo e la data. I fogli bianchi di dimensione A4 sono numerati a mano, in alto a sinistra, dall'autrice.

Come indicato nella descrizione dell'unità archivistica riportata sul sito internet del Centro Manoscritti: «sul primo foglio, in alto a destra⁵⁷⁷ è annotato a penna: “copia per Maria Corti (sono dodici pagine scorrette ma eccezionali). 5/3/1984”»⁵⁷⁸ seguito dalla sigla puntata «v. s.». Tale rilevante annotazione, a mio avviso non è riferibile a Merini: la grafia minuta non sembra compatibile con quella della poetessa, sia per dimensioni che per chiarezza del tratto. Dalla sigla riportata si potrebbe ipotizzare sia stata scritta da Vanni Scheiwiller, che Merini conosceva bene, e che probabilmente inviava a Maria Corti fotocopia del dattiloscritto ricevuto dall'autrice per richiedere un parere in merito. Ricordiamo che Vanni Scheiwiller aveva appena pubblicato, in mille copie numerate, la raccolta di Alda Merini *La Terra Santa*, con curatela e introduzione di Maria Corti. L'opera risulta, infatti, essere già stampata alla data del 20 febbraio 1983⁵⁷⁹. Si può ipotizzare, quindi, che Scheiwiller si sia interessato a questo testo di tematica manicomiale che potrebbe definirsi il corrispondente in prosa della raccolta poetica *La Terra Santa*, così come sarà *L'altra verità. Diario di una diversa* che Merini redigerà tra Milano e Taranto e che Scheiwiller pubblicherà nel 1986.

⁵⁷⁴ Cfr. https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117484/units/1407455, verificato in data 9/02/2024.

⁵⁷⁵ Cfr. https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117482, verificato in data 9/02/2024.

⁵⁷⁶ https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117484, verificato in data 9/02/2024.

⁵⁷⁷ Carta 2552.

⁵⁷⁸ Cfr. https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/117484/units/1407455, verificato in data 9/02/2024.

⁵⁷⁹ Cfr. *supra*, p. 329, n. 86.

Datazione e contenuto del dattiloscritto lasciano ipotizzare che tali pagine possano inserirsi proprio nel solco temporale e tematico della detta prosa: i temi affrontati sono molto conformi, così come alcuni episodi e i nomi di alcuni personaggi ricalcano quanto poi pubblicato nell'opera del 1986, ma lo stile narrativo risulta essere più asciutto e la forma più stringata.

A livello temporale l'opera può collocarsi nello stesso periodo de *L'altra verità* e probabilmente ne costituisce una prima ideazione, successivamente rielaborata e sviluppata.

IV Parte

Amelia Rosselli e Alda Merini a confronto

Alda Merini e Amelia Rosselli,
due poetesse le cui opere salgono
come un fuoco verso l'alto.

(M. Corti, *Ombre da Fondo*, 1997)

1.1 Figlie della Seconda guerra mondiale

Amelia Rosselli nacque a Parigi nel marzo del 1930, Alda Merini nacque a Milano nel marzo del 1931: si tratta, dunque, di due autrici perfettamente coeve, la cui infanzia e giovinezza furono segnate, con esiti diversi, dagli stessi traumi relativi alla Seconda guerra mondiale e al difficile dopoguerra. «L'epopea della nostra generazione»¹ evocata da Rosselli nella sua celebre poesia contenuta in *Variazioni belliche*, è comune a Merini e, forse, scaturigine prima delle patologie mentali di entrambe le poetesse.

Se Amelia Rosselli nasce in Francia, e non in Italia, è per meri motivi politici. In un'intervista concessa a Paola Zacometti la poetessa si oppone con forza alla definizione di «apolide», chiarendo:

non sono apolide. Sono di padre italiano e se sono nata a Parigi è semplicemente perché lui era fuggito con Emilio Lussu e Fausto Nitti dal confino a Lipari a cui era stato condannato per aver fatto scappare Turati. Mia madre lo aiutò a fuggire quindi lo raggiunse a Parigi mio padre poi fu ucciso con suo fratello perché era attivo in Spagna con un battaglione di Giustizia e Libertà. La Seconda guerra mondiale scacciò poi la mia famiglia (mia madre con me e miei due fratelli ancora bambini o appena ragazzi) dalla Francia. Avere imparato l'inglese, quindi, oltre al francese è dovuto alla guerra, perché allora andammo in Inghilterra e da lì fuggimmo poi via Canada verso gli Stati Uniti, dove abbiamo vissuto non lontano da New York [...]. La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul «Menabò» (1963), ma io lo rifiuto per noi questo appellativo: siamo figli della Seconda guerra mondiale. [...] Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati.²

Mentre Rosselli, ancora fanciulla, sarà costretta a fuggire, trovando rifugio in diversi paesi esteri a causa delle persecuzioni del regime verso la sua famiglia antifascista ed ebrea,

¹ Cfr. A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 46, v. 11.

² Cfr. P. ZACOMETTI, *Figli della guerra*, 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 2010, p. 116.

Merini sperimenterà l'orrore della dittatura fascista in Italia e subirà gli esiti dei bombardamenti di Milano, la distruzione della casa natale, l'abbandono in fuga, a piedi o su carri di fortuna, del capoluogo lombardo insieme alla schiera degli sfollati, la precarietà nell'istruzione, l'assenza del padre anch'esso allontanato dalla famiglia:

quando ebbi 10 anni, a mio padre fu offerto di aderire al fascismo, ma lui non accettò e fu mandato al confino. Furono anni duri c'era la guerra, io e i miei fratelli con mia madre ci dovevamo arrangiare. Gli anni aurei del fascio erano finiti.³

Gli anni terribili della guerra portarono un grande scombussolamento nella mia vita.

Mio fratello nacque durante il bombardamento di Milano e io, per puro caso, fui presente al parto. Mia madre era terrorizzata e anch'io: non si trovava un'ostetrica e le bombe scendevano dal cielo con un sibilo tremendo. Ruscimmo a stento a salvare la vita a mio fratello che era rimasto molte ore sul letto. Cessato il bombardamento, finalmente mia madre ebbe i primi soccorsi in quella circostanza immediatamente a dodici anni e mi riproposi di non gravare più sul bilancio familiare.

Il 14 ottobre un secondo bombardamento terrificante ci obbligò a lasciare Milano. Ci aggrappammo ai primi vagoni che transitavano da porta Genova e approdammo nelle risaie. La gente urlava e si dimenava, i bambini strillavano per la paura arrivati nel novarese ci buttammo per terra nei campi mentre le bombe fioccarono da tutte le parti.⁴

Merini attribuisce al trauma provocato dalla guerra l'origine della sua nevrosi: «forse fu quello stato di cose che decise poi della mia nevrosi. Gli spaventi provati, noi senza più dimora, il sovraccarico di mio fratello, una bocca in più da sfamare in quel perpetuarsi di dolore, fecero sì che mi incupissi sempre di più»⁵.

La profonda malinconia della giovanissima Merini si evolverà prima in disturbi alimentari, poi in un esaurimento nervoso e, infine, in una cecità isterica:

nell'età dello sviluppo sono diventata una ragazzona, molto prosperosa, e allora ho fatto una cosa tremenda, ho fatto una poderosa cura dimagrante a base di...non mangiare, per cui mi sono guadagnata un esaurimento nervoso e sono caduta in un'anoressia potente che poi ho curato con lo shock da insulina. Era tremendo, però mi faceva recuperare il peso. [...] mi è venuta la grande cecità isterica, non ci vedevo più; per circa tre anni sono stata cieca ed ho girato tutti gli oculisti, nessuno trovava niente finché mi hanno fatto quella cura magistrale del pentotal, che è il siero della verità; me l'hanno fatta a Torino, il primario mi ha detto: Guardi signorina che lei ci vede benissimo. Sono scoppiata a piangere.⁶

³ Cfr. A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Associazione culturale Melusine, Milano 2005, p. 19.

⁴ Ivi, p. 25

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ A. MERINI, *Il sigillo della poesia. La vita e le opere*, a cura di P. Manni con una nota di D. Piccini, Manni, San Cesario di Lecce 2013, p. 22.

Il trauma bellico insegue e segna irrimediabilmente la generazione che lo subisce.

Il «ritmo degli inseguiti»⁷, comune a molta letteratura novecentesca, appartiene anche alla poetica di Rosselli e Merini. In particolare, riferendosi a Rosselli, Andrea Cortellessa commenta: «sempre più mi vado convincendo che non si possa capire la straordinaria tragica traiettoria umana e artistica di Amelia Rosselli se si prescinde da questa terribile eredità»⁸, ovvero quella dei «figli della guerra». Torna la definizione che rese non solo la poetessa di sé, ma anche Scotellaro a lei riferendosi, nei suoi taccuini: una «bambina che aveva seguito il cammino della guerra»⁹.

La silloge *Variazioni belliche* è un concentrato di tanta parte del vissuto dell'autrice, minato nel profondo dagli eventi bellici, come dichiarato fin dall'aggettivo presente nel titolo che evoca *bellum*, la guerra, ma anche per omofonia, la bellezza e «allude a una materia conflittuale ora tragicamente storica (le persecuzioni politiche e razziali, la guerra e la Resistenza), ora privatamente erotico-amorosa (il rapporto, in particolare, con Rocco Scotellaro, scrittore e poeta lucano, fervente meridionalista e sindaco di Tricarico)»¹⁰, il tutto espresso con una lingua innovativa che si pone come obiettivo di «fondare una ragione nuova sulle rovine di quella franata sotto il peso delle guerre mondiali»¹¹.

La storia mondiale si fa storia personale all'interno dell'opera di Amelia Rosselli e primo germe del profondo disagio mentale che minerà la poetessa per tutta la vita, entrando anche nelle scelte lessicali delle sue opere, come ad esempio ne *La Libellula*¹², e nella perpetua fuga per salvarsi dalle continue ossessioni di persecuzione, narrate in prima persona e crudamente nella prosa *Storia di una malattia*.

⁷ A. ANEDDA, *Una musica diversa*, in *Ritmologia*, atti del convegno di Cassino, 22-24 marzo 2001, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 328, citato in A. CORTELLESA, *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, (2007), 3, p. 34.

⁸ Ivi, p. 38.

⁹ R. SCOTELLARO, «Un lago nella memoria», a cura di F. Vitelli, in *Trasparenze*, (2003), 17/19, p. 84.

¹⁰ G. LANGELLA, «Amelia Rosselli, tra poesia e musica», in *Pearson.com*, reperibile al link: <https://it.pearson.com/aree-disciplinari/italiano/approfondimenti-disciplinari/amelia-rosselli-tra-poesia-musica.html> verificato il 28/10/2024.

¹¹ A. PORTA, *Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, p. 67, citato in F. CARBOGNIN, *Variazioni belliche. Notizie sui testi*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1302

¹² Cfr. *supra*, p. 255.

Tutta la vita di Rosselli sembra caratterizzarsi nella coazione a ripetere l'esperienza delle fughe vissute durante l'infanzia: manie di persecuzione tormenteranno la poetessa per tutta la vita, cambierà più volte abitazione sia a Roma che all'estero; nel 1987 compirà addirittura un viaggio in Russia per richiedere asilo politico, temendo di essere perseguitata dalla CIA.

Al contrario Merini resterà per sempre a vivere sui Navigli milanesi, dove abitava fin dalla Liberazione. Dell'esperienza della Seconda guerra mondiale scriverà soprattutto nelle prose autobiografiche, più che nella produzione in versi. La sua fuga dal trauma collettivo vissuto, più che fisica sarà realizzata in modo del tutto interiore ed esplicitata attraverso una continua traslazione poetica: Merini, grazie alla scrittura, abiterà moltissimi luoghi figurati per salvarsi dalle inquietudini, in *primis* la *Terra Santa*, sponda salvifica della drammatica realtà del manicomio.

1.2 La musica prima del verso

Nella vita di Amelia Rosselli la passione per la musica si manifesta ben prima rispetto a quella per la poesia¹³. Lo studio del violino e dell'organo, della composizione, fino alla frequenza dei cantieri musicali sperimentali di Darmstadt, alle collaborazioni con musicisti del calibro di John Cage, l'attenzione posta alle ricerche di Luciano Berio¹⁴ fanno di Rosselli una colta musicista prima ancora che una poetessa, che tenterà, anche attraverso personalissime invenzioni, di fondere parola e musica.

L'amore per la musica è un'eredità paterna, avallata dalla nonna Amelia Pincherle che metterà la poetessa in contatto con il compositore Luigi Dallapiccola e le permetterà di continuare gli studi in Italia e di alimentare la sua passione che nel tempo si tramuterà in collaborazioni artistiche, come negli spettacoli teatrali di Carmelo Bene, in cui Rosselli

¹³ Sul rapporto tra musica e poesia in Rosselli cfr. M. PRIVITERA, *I suoni di Amelia*, in «Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo». *Per Amelia Rosselli*, a cura di C. Verbaro, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008, pp. 87-98; S. GENTILI, *Una chiave per «La Libellula» di Amelia Rosselli*, in *Poesia e musiche. Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi*, a cura di A. Avallone e E. Franceschetti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2023, pp. 99-115.

¹⁴ In merito all'influenza dell'opera musicale di Luciano Berio nella poesia di Rosselli si rimanda agli studi di Maria Borio, in particolare M. BORIO, "Amelia Rosselli e la Nuova Vocalità", in *Nuovi Argomenti*, (2016), 3, reperibile al link http://www.nuoviargomenti.net/poesie/amelia-rosselli-e-la-nuova-vocalita/#_ftn1, verificato in data 28/10/2024.

si esibiva come polistrumentista, oppure i numerosi concerti tenuti con John Cage e David Tudor in alcuni teatri romani.

Non ci sono pervenute, purtroppo, composizioni musicali di Amelia Rosselli, ma soltanto alcuni suoi interessanti articoli sulle ricerche condotte su strumenti musicali di sua invenzione che furono pubblicati su riviste di settore¹⁵. Non si esclude la poetessa ne abbia scritte e successivamente distrutte, com'era solita fare con tutte le opere del suo ingegno che non soddisfacevano appieno le sue aspettative.

L'interesse per la musica e lo studio della composizione musicale diventa totalizzante soprattutto negli anni giovanili di Rosselli, al limite del patologico. Il cugino Aldo Rosselli ricorda che il primo ricovero in clinica psichiatrica per la giovane Amelia fosse stato reso necessario dall'immedesimazione totale, fino alla perdita dell'identità, della poetessa in Beethoven¹⁶, uno dei compositori più amati dal padre Carlo.

Dedicatasi alla scrittura, la musica risulterà fondamentale nella produzione poetica rosselliana, ne è una parte costitutiva, come si evince anche dal celebre saggio *Spazi Metrici* in cui la poetessa spiega la concezione della sua poetica fondata proprio sul ritmo. La peculiarità innovativa della poesia di Rosselli è basata sull'introduzione del concetto di durata, che le veniva proprio dalla sua eccellente competenza in campo musicale. Ciò renderà la sua produzione in versi assolutamente nuova e peculiare nel panorama letterario del periodo. L'originalità della sua poesia, nota Giuseppe Langella

è di natura molto diversa dalle ricerche avviate in quegli stessi anni dalla Neoavanguardia, perché non mira a scardinare, denunciandole, le ideologie sottese a ogni linguaggio, alla maniera del Gruppo 63, ma a far emergere, convogliati in una forma, i turbamenti, gli stridori e le movenze dell'inconscio. Sta qui, appunto, nell'aver saputo dare espressione verbale e argine metrico ai vissuti profondi, la paradigmaticità, la forza canonizzante, di questa poetessa.¹⁷

Anche i titoli delle raccolte poetiche rosselliane risentono della predilezione e delle competenze musicali dell'autrice: il titolo della prima silloge, *Variazioni belliche*, uscita nel 1964 per Garzanti, rimanda al procedimento musicale della ripresa variata di un tema armonico. La seconda silloge *Serie Ospedaliera*, fa riferimento alle serie musicali, ancora il poemetto *Impromptu*, pubblicato nel 1981 da San Marco dei Giustiniani, richiama

¹⁵ Cfr. p. 106, n. 118.

¹⁶ Cfr. p. 94.

¹⁷ G. LANGELLA, "Amelia Rosselli, tra poesia e musica", in *Pearson.com*, consultabile al link <https://it.pearson.com/aree-disciplinari/italiano/approfondimenti-disciplinari/amelia-rosselli-tra-poesia-musica.html> verificato in data 28/10/2024.

chiaramente nel titolo l'improvvisazione di un brano strumentale soprattutto pianistico, affidata insieme all'estro e alle capacità dell'esecutore, e allude proprio a un momento di *furor* compositivo, poiché la poetessa dichiarerà di averlo scritto in una sola giornata, l'8 dicembre 1979. Dell'improvviso, tale opera, ha sicuramente l'energia e il ritmo incalzante dei versi.

Anche per Alda Merini lo studio del pianoforte sarà una componente fondamentale della sua vita e l'accompagnerà fino ai suoi ultimi giorni. Il padre Nemo Merini, appassionato d'opera lirica¹⁸, avvia la figlia all'apprendimento musicale e allo studio del pianoforte¹⁹. Merini troverà nello strumento un compagno sonoro e consolatorio, amato e suonato per tutta la vita. La musica diverrà soprattutto una compagnia intima e non esibita all'esterno della cerchia degli amici, almeno fino agli anni in cui inizierà a partecipare a trasmissioni televisive e spettacoli teatrali.

Se Amelia Rosselli sceglierà, a un certo punto della sua esistenza, di liberarsi di ogni strumento musicale per votare completamente la sua vita alla poesia e non si esibirà più come musicista, né scriverà ulteriormente di musica, Merini conserverà gelosamente e suonerà sempre il suo vecchio pianoforte, attualmente esposto nella Stanza di Alda presso lo Spazio Alda Merini in via Magolf a Milano, dove sono conservati alcuni elementi d'arredo della sua abitazione oltre alle parti scialbate del celebre «muro degli angeli», la parete della camera da letto utilizzata bizzarramente dalla poetessa come un'agenda telefonica su cui scrivere numeri di telefono, abbozzare disegni e versi, talvolta anche con il rossetto. Sono molte le foto che ritraggono la poetessa seduta al pianoforte della sua casa milanese e diverse sono le testimonianze dirette di chi la conobbe e che, come il poeta Elio Pecora, ricorda le telefonate in cui Alda Merini parlava con il suo interlocutore suonando il pianoforte²⁰.

Il rapporto di Merini con la musica si tradusse, nel tempo, anche in diversi spettacoli teatrali e collaborazioni con musicisti e cantautori. Roberto Vecchioni nel 2002 curò

¹⁸ «Mio padre, oltre a essere assicuratore, amava la musica, era anche un buon tenore di grazia e così noi avevamo libero accesso al teatro lirico. Risentivamo a casa i pezzi più cantabili delle operette, e vi in tenera età tra le mie mani i libretti di Giacosa e il babbo mi insegnò tutte le opere. Mi feci così una notevole cultura musicale». A. MERINI, *Reato di vita*, cit., p. 18.

¹⁹ «Di ritorno dalla monda mi ripuliva e mia madre mi mandava a lezioni di piano con gli zoccoli ai piedi, camminavo per tre chilometri per andare a imparare da una signorina di buona famiglia, che non mi risparmiava umiliazioni pesanti, finché non mi venne in soccorso l'oratorio femminile mettendomi a disposizione il suo pianoforte». Ivi, p. 26.

²⁰ Testimonianza orale raccolta personalmente dal poeta Elio Pecora.

l'introduzione dell'antologia di poesie d'amore meriniane *Folle, folle, folle d'amore per te*, uscito a cura di Daniela Gamba per l'editore Salani. Qui il cantautore paragona Alda Merini a Saffo per la predilezione del tema amoroso nei suoi versi²¹. Già nel 1999 Vecchioni aveva dedicato alla poetessa *Canzone per Alda Merini*²², un brano struggente ispirato al racconto dell'esperienza manicomiale subita dalla poetessa, ma anche alla sua forza d'animo e resilienza.

Ulteriore omaggio in musica alla poetessa fu l'uscita, il 15 marzo 2004, dell'album *Sono nata il 21 a primavera. Milva canta Merini*²³ con undici brani musicali di Giovanni Nuti cantati da Milva su versi della poetessa milanese riadattati per la musica. Il progetto ricorda l'operazione di Fabrizio De André che nel 1971 aveva musicato una selezione di poesie della celebre *Antologia di Spoon River*²⁴ di Edgar Lee Masters che andarono a comporre il disco *Non al denaro non all'amore né al cielo*²⁵.

Nel 2005 il musicista Giovanni Nuti pubblicò l'album *Poema della croce*²⁶ musicando testi dell'omonimo volume meriniano²⁷ da cui venne adattato anche un concerto-spettacolo messo in scena nel 2006 nel Duomo di Milano a cui partecipò anche Merini recitando i versi dedicati alla Madonna.

Nel 2007, ancora, uscì il disco *Rasoi di seta*²⁸ contenente ventuno poesie di Alda Merini musicate sempre da Nuti, con la partecipazione del cantautore Simone Cristicchi che presenterà con la poetessa il disco al Teatro Strehler di Milano. Nel 2009 Alda Merini scrisse il testo della canzone *Il regno delle donne* donato alla onlus «Doppia Difesa» che si occupa di contrasto alla violenza di genere. La canzone sarà poi inserita nell'album *Una piccola ape furibonda*²⁹ insieme a otto testi inediti di Alda Merini musicati e cantati da Giovanni Nuti, uscito postumo il 21 giugno 2010.

Nella produzione, come nelle vite, di Amelia Rosselli e Alda Merini la musica è parte integrante e costitutiva. Entra nella materia poetica di entrambe esplicandosi attraverso la scansione del verso in una forma esibita e spiegata anche formalmente da Rosselli, nei

²¹ R. VECCHIONI, *Una 'macchina' d'amore*, in A. MERINI, *Folle, folle, folle d'amore per te*, cit., pp. 5-7.

²² R. VECCHIONI/ M. PAOLUZZI, *Canzone per Alda Merini* in ID., *Sogna ragazzo sogna*, EMI Music Italy, 1999.

²³ MILVA, *Sono nata il 21 a primavera- Milva canta Merini*, Nar International, Italia 2004.

²⁴ E. LEE MASTERS, *Antologia di Spoon River*, trad. F. Pivano, Einaudi, Torino 1943.

²⁵ F. DE ANDRÉ, *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori associati, Italia 1971.

²⁶ G. NUTI, A. MERINI, *Il poema della croce*, Sagapò, Italia 2005.

²⁷ A. MERINI, *Poema della croce*, prefazione di G. Ravasi, Frassinelli, Milano 2004.

²⁸ G. NUTI, A. MERINI, *Rasoi di seta. Giovanni Nuti canta Alda Merini*, RCA-Sagapò, Italia 2007.

²⁹ G. NUTI, A. MERINI, *Una piccola ape furibonda*, Egea-Sagapò, Italia 2010.

suoi saggi teorici, in forma completamente interna e intuibile nei versi di Merini, che la rende tangibile attraverso le iterazioni, le anafore, l'utilizzo intenso di figure retoriche sonore e la rivisitazione dell'endecasillabo, base metrica della sua intera produzione, molto prima dell'intuizione dei musicisti che hanno reso esplicita la musicalità del verso meriniano adattandole in canzoni.

1.3 L'altra verità. *Diario di una diversa* e *Diario Ottuso*: l'esperienza della malattia mentale e dell'internamento in due pseudo-diari

È interessante costatare come sia nella produzione di Amelia Rosselli che in quella di Alda Merini siano presenti due «diari». Si tratta di due prose intime, confidenziali, profondamente private che nascono per un bisogno personale e vengono poi proposte al pubblico con due diverse finalità: il *Diario di una diversa* sembra volersi connotare come un'opera di denuncia e come testimonianza di un'esperienza drammatica vissuta, ma ormai superata, sia per l'autrice che per la società, con l'abolizione dell'istituzione manicomiale, mentre il *Diario Ottuso* rosselliano nasce come testo autobiografico che sembra compiersi quasi al di fuori della volontà dell'autrice, come una sorta di auto-analisi o flusso di coscienza, tanto che la poetessa nella nota conclusiva dichiara di considerarlo «l'unico mio testo intimo e da me non ancora del tutto compreso»³⁰. L'autrice decise di pubblicarlo in rivista solo nel 1980 pur avendolo scritto alla fine del 1968. Fino ad allora scrive di averlo «trattenuto» come se ella fosse stata dibattuta tra l'impulso di pubblicarlo e quello di evitarne la divulgazione, poiché considerato troppo intimo e autobiografico³¹. Come in tutte le opere di Rosselli in cui emerge il tema della malattia mentale anche qui l'argomento compare in modo molto schermato. Per comprendere *Diario Ottuso* è fondamentale conoscere a fondo la biografia dell'autrice poiché contribuisce a chiarire il senso dei passi in cui il tema è racchiuso. Sarà solo analizzando il lessico e riconducendo la narrazione alla biografia che potremo riconoscere i frammenti di testo in cui la poetessa parla della malattia, dei luoghi di cura, dell'esperienza di metempsicosi in cui si sente coinvolta, le voci, i traumi del passato che la tormentano e che ella tenta con forza di elaborare.

³⁰ A. ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, Empiria, Roma 1996, p. 54.

³¹ Cfr. *Ibidem*

Ben diversa è la situazione del diario meriniano in cui l'autrice desidera con forza esprimere e far conoscere la propria esperienza manicomiale.

La malattia e il ricovero di Merini narrati nel *Diario di una diversa* sono concepiti quasi come un capitolo della vita della poetessa, racchiuso in un'opera che inizia con l'internamento coatto dell'autrice in manicomio e termina con alcune riflessioni sull'esperienza vissuta e conclusa.

Rosselli, differentemente da Merini, non chiude affatto il suo diario, bensì fa comprendere al lettore come l'esperienza narrata sia compresa nel suo fluire esistenziale, di cui la malattia e l'internamento risultano essere parti integranti, perpetue e insieme rimosse³², tanto che non vengono mai dichiarate al lettore, ma solo lasciate intuire.

Il *Diario Ottuso* rosselliano che l'autrice afferma tratti «d'una difficile e tardiva adolescenza»³³, porta in sé tutti i caratteri di un percorso di ricerca³⁴ che si conclude in modo insoddisfacente, con un corto circuito espresso con sole affermazioni negative e prive di una risposta risolutiva: «il non sapere, il non vedere, il non capire»³⁵.

Evidente è nel *Diario* rosselliano il dolore per eventi inevitabili che procedono nonostante la cura e l'attenzione della poetessa: la delusione per alcuni rapporti interpersonali interrotti senza motivazione apparente³⁶, la critica verso la borghesia, in cui la poetessa pure si sente immersa, la negazione dei propri disturbi psichici che pure ella cerca di curare e arginare. Resta la solitudine di una donna costretta ad affrontare da sola i propri demoni.

Il titolo ci parla di un diario «ottuso», quindi, in senso figurato, di un diario privo di chiarezza, ma anche «stordito in quanto percosso» se si considera la derivazione etimologica della parola «ottuso» dal participio passato latino *obtūsum*³⁷, riassumendo così metaforicamente i caratteri di indefinitezza e sofferenza provata dall'autrice raccontata nelle pagine dell'opera.

³² «Amelia aveva paura della schizofrenia. Preferiva ritenersi affetta da Parkinson piuttosto che entrare nei meandri della sua reale malattia e poi non voleva essere preda dell'ignoranza della gente». Cfr. S. SGAVICCHIA, *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., p. XX.

³³ Cfr. A. ROSSELLI, *Diario Ottuso*, cit., p. 54.

³⁴ «Nell'inutilità della ricerca ella piombava nel vuoto». Cfr. *ivi*, p. 47.

³⁵ *Ivi*, p. 54.

³⁶ «Decadenza improvvisa di miei rapporti con gli altri, dovuti a una buona causa a me sconosciuta, imprigionata o improvvisa come gli alberi molto insignificativamente distesi per partecipare a questa litania superba, che è il nostro vivere». *Ivi*, p. 46.

³⁷ Cfr. alla voce «ottuso», in *Il nuovo dizionario etimologico della lingua italiana* a cura di M. Cortellazzo P. Zolli, Zanichelli, Bologna 2022, p. 1105.

Il *Diario* di Merini è invece un'opera corale: *L'altra verità. Diario di una diversa* ci parla, fin dal titolo, di una voce che offre un punto di vista ulteriore, rispetto alle altre pure presenti. La poetessa supera l'iniziale stato di solitudine, che prende le mosse dalle incomprensioni coniugali, dipanandosi nella successiva incomunicabilità all'interno della realtà ospedaliera, consentendo all'autrice di sentirsi parte della collettività manicomiale, empatizzando con i suoi compagni d'internamento. Merini descrive, infatti, diverse figure di ricoverati riportando le relazioni, le reciproche azioni di aiuto, conforto e confronto. Nel suo *Diario* c'è posto anche per la descrizione del personale medico e infermieristico, sebbene spesso in chiave negativa, dando forma all'idea di una vera e propria popolazione manicomiale in cui ogni personaggio ha un ruolo definito all'interno della sua esperienza. L'iniziale «io» narrativo si trasforma progressivamente in un «noi»³⁸ che abbraccia tutti i ricoverati all'Ospedale Psichiatrico Paolo Pini, affratellati nel loro destino di esclusi e contemporaneamente di iniziati a un mistero precluso al mondo dei sani³⁹.

Nella narrazione di Rosselli, invece, non emerge alcuna compagnia, non viene ricordato alcun compagno di sventura: la poetessa è sempre da sola a dialogare con se stessa, a riflettere sul suo passato. A parlare, in maniera rarefatta della sua malattia, del suo disordine, è sempre in prima persona. Non si ritrovano nelle sue opere descrizioni di luoghi di cura, riferimenti alle terapie, né al personale medico. Domina piuttosto una solitudine profonda che taglia l'autrice fuori da ogni situazione esterna fino a farla sprofondare nel proprio mondo interiore, composto da fantasmi giovani, come quello dell'amico Rocco Scotellaro, perduto improvvisamente⁴⁰ e da quelli familiari, causa di traumi più antichi⁴¹.

Talvolta la poetessa si sente così pervasa dal senso di morte⁴² da dialogare apertamente con i cari defunti⁴³, come se nel poetare entrasse in contatto con una dimensione altra e

³⁸ Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 72: «tra di noi malati c'era una specie di solidarietà. Quando una di noi taceva, era chiaro che stava male; e allora si prendevano dei veri e propri provvedimenti: o si chiamava il medico, o si cercava in ogni modo di far ridere la nostra compagna».

³⁹ «così sentivamo noi e stranamente il tuo lucido delirio diventava corpo e mistero. L'iniziazione si compiva lì, proprio ai margini della sofferenza più inaudita e noi non avevamo specchi per vedere questo mutamento graduale, ma sentivamo che segretamente avvenivano dei traslati». Cfr. *ivi*, p. 118.

⁴⁰ «L'uno morì, l'altra se ne pentì». Cfr. A. ROSSELLI, *Diario Ottuso*, cit., p. 39.

⁴¹ «Quali feste fare al trauma di una gentile infanzia?», *ivi*, p. 46.

⁴² «La morte era sempre nell'aria», *ivi*, p. 47.

⁴³ «Come continuare a comunicare coi morti anche dopo la morte, ma fuori dai cieli e fuori dai campi». *Ivi*, p. 43; «Morti parlarono per molto tempo – impietriti», *ibidem*.

gli affetti dipartiti potessero incarnarsi e parlare attraverso di lei⁴⁴. Questo misterioso evento, oltre che in *Diario Ottuso*, è descritto in altre opere di Rosselli inerenti alla tematica del ricovero e della malattia mentale, come *Sanatorio 1954*. È così che si rende tangibile alla poetessa la lunga malattia che la mina, definita «grave, mortale»⁴⁵, ma nessuno corre in suo soccorso. Scrive Rosselli, oscillando dalla prima alla terza persona: «nessuno seppe portarla a guardare un cielo sprovvisto di ire o di pensieri»⁴⁶; nessuno seppe, dunque, alleggerire la sua pena, se non condurla tra le «sbarre».

È possibile distinguere tra le figure più negative del *Diario Ottuso* il «fratello di carne»⁴⁷, forse identificabile in Mario Tobino, con cui Rosselli intrattenne una relazione che «con fini arti volle far credere agli altri che la follia aveva colto l'intelletto della sorella in carne»⁴⁸. Si possono avvertire in queste righe tutta la delusione e la rabbia della poetessa/sorella, vittima di un ulteriore abbandono. È allora che anche il «vero maestro»—figura in cui forse è possibile riconoscere Ernst Bernhard presso cui Rosselli era stata a lungo in analisi e che consigliò alla famiglia il suo ricovero al Sanatorium Bellevue⁴⁹—declina ogni responsabilità in merito alla cura della «fanciulla dal cuore devastato»⁵⁰, ovvero della poetessa che da allora sarà internata per più di un anno nella clinica Svizzera, lontano dal suo ambiente familiare, sociale e culturale.

Ciò che i *diari* di Merini e Rosselli hanno in comune è sicuramente la struttura frammentata⁵¹: in entrambe le opere, infatti, si nota immediatamente la composizione per blocchi di testo, spesso non cronologici e sequenziali, quanto evocativi. Sono due falsi diari in fondo: non presentano la verbalizzazione di un vissuto, non sono provvisti di

⁴⁴ «Perché nel suo morire v'era stato qualcosa di contraffatto, di non vero affatto, di non credibile e di non possibile realmente, salvo che nella mente di amici. [...] Essa si era accorta che invece egli aveva preferito entrare nel suo cuore, pezzo a pezzo in forma di ago, nella mente divenuta ora spirito fantastico». Ivi, p. 42.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. 41.

⁴⁶ Ivi, p. 43.

⁴⁷ La figura del fratello in carne è contrapposta al «fratello in ispirito», da identificarsi, probabilmente con Rocco Scotellaro. Cfr. ivi, p. 44.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Una possibile descrizione della struttura svizzera viene probabilmente resa da Rosselli in queste righe che: «acquietarla nel lusso e nel silenzio; nel riserbo dei ricattatori; nel lusso della nullità. Parchi vasti e densi e nulli circondavano la grande tenuta, e nel parco venivano proposti piccoli giuochi nulli, come fingere di essere pazienti nel nulla invidioso dei ricchi, tessendo soprabiti alla carenza di verità nel totalizzare tutti i punti necessari ad un eventuale perdono». Ivi, p. 47.

⁵⁰ Cfr. ivi, p. 44.

⁵¹ Già Andrea Cortellessa aveva accostato le due opere per l'atemporalità e ciclicità presenti in entrambe le narrazioni: «In questo senso “la sublime balbuzie” de *L'altra verità* ricorda il *Diario ottuso* di Amelia Rosselli». Cfr. A. CORTELLESA, *Alda Merini, la felicità mentale*, in ID., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, p. 159.

cronologia, né datazione, non si tratta di documenti, né testimonianze, come osservava Manganelli in merito al *Diario* meriniano, ma sono entrambi sicuramente «grovigli di fatti e pensieri»⁵², «ricognizioni per epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni»⁵³.

1.4 Rosselli legge Merini: le raccolte meriniane appartenute ad Amelia Rosselli conservate presso il Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia

Chiunque abbia frequentato la piccola e austera mansarda in via del Corallo a Roma, in cui Amelia Rosselli visse gli ultimi anni della sua vita, descrive impressionato l'assoluta povertà del mobilio e delle suppellettili e la presenza dominante di una serie di librerie che ricoprivano anche le pareti del corridoio. Oltre ai «raccoltori che contenevano in ordine perfetto i suoi manoscritti»⁵⁴ in quegli scaffali erano conservati «i libri selezionati con cura nel corso della vita»⁵⁵.

Oggi i libri della biblioteca appartenuta ad Amelia Rosselli, circa 2800 volumi, è conservata presso il Polo bibliotecario umanistico sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo, nata dalla fusione avvenuta nel 2014 delle quattro biblioteche delle facoltà umanistiche presenti nell'ateneo. La direttrice del Polo Giovanna Pontesilli spiega in un'intervista che l'acquisizione del Fondo Amelia Rosselli fu quasi fortuita e avvenne grazie all'interessamento della professoressa Angela Giannitrapani, docente di letteratura anglo-americana, amica della poetessa⁵⁶:

di solito la nostra biblioteca ottiene in donazione fondi di un personaggio che aveva rapporti con la Tuscia e con l'ateneo, oppure che vantava origini della zona. Per Amelia Rosselli non abbiamo nessuno dei due elementi. La professoressa Angela Giannitrapani, che nel 1996 insegnava letteratura anglo americana nella facoltà di lingue e letterature straniere, era molto amica della poetessa. L'11 febbraio del '96, quando Amelia si suicida, la professoressa scopre che i fratelli Rosselli, residenti all'estero, avevano fretta di liberare l'appartamento di lei per venderlo. Angela

⁵² Cfr. A. BERARDINELLI, *Prefazione*, ivi, p. 9.

⁵³ Cfr. G. MANGANELLI, *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 7.

⁵⁴ M. C. CADORNA, *Il rifugio di una esistenza nomade*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., p. XXII

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Il rapporto tra Angela Giannitrapani e Amelia Rosselli è testimoniato anche dai documenti conservati presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia composto da materiali vari (manoscritti, dattiloscritti e a stampa) relativi ad Amelia Rosselli, donati da Angela Giannitrapani nel luglio 2007. Cfr. Fondo Amelia Rosselli, [seconda donazione] (1980 maggio 21 - 1983 agosto), collocazione GTA-15.

decide di chiamare l'allora direttore della biblioteca e chiedere se avesse interesse in un'eventuale acquisizione di questo patrimonio. Le abituali procedure avrebbero richiesto troppo tempo quindi il direttore accettò la proposta e recuperò il fondo direttamente con mezzi propri.⁵⁷

Il Fondo Amelia Rosselli conservato a Viterbo costituisce, insieme al fondo archivistico del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, una delle fonti di ricerca più importanti per lo studio della figura e dell'opera della poetessa, poiché rappresenta una sorta di complesso organico i cui i singoli libri sono tasselli fondamentali per ricostruire la formazione e le fonti letterarie dell'intera produzione rosselliana.

Oggi che la catalogazione di tutti i volumi è stata completata, sappiamo che su molti libri sono presenti postille o evidenti segni di lettura e studio tracciati dalla poetessa. Il Polo bibliotecario umanistico sociale dell'Università della Tuscia si sta occupando, infatti, anche di lavorare al recupero delle postille, delle note di possesso, delle sottolineature e delle dediche presenti sui volumi del Fondo Amelia Rosselli.

Durante la consultazione dei libri appartenuti all'autrice sono stati ritrovati dagli studiosi, appuntati a matita, a margine delle pagine, anche brevi testi autografi, tra i quali liriche mai edite, oltre a stesure con varianti di testi poi entrati in raccolta⁵⁸.

Ai fini della nostra ricerca è interessante registrare come anche Alda Merini sia tra gli autori presenti nella biblioteca di Amelia Rosselli con due raccolte di poesie: *La Terra Santa e altre poesie* del 1984 e *Vuoto d'amore* del 1991.

La presenza di due raccolte, entrambe in prima edizione e trattenute dalla poetessa fino alla morte, fa pensare alla volontà di Rosselli di seguire con interesse il lavoro della poetessa milanese negli anni. I due volumi presentano segni di lettura evidenti, postillature e sottolineature a matita non solo di alcuni versi, ma anche degli scritti critici introduttivi. Degno di attenzione è anche il fatto che all'interno delle due raccolte siano contenuti i testi di tematica manicomiale de *La Terra Santa*, sia nella versione curata da Spagnoletti, che in quella strettamente monotematica curata da Corti⁵⁹, ciò lascia

⁵⁷ Cfr. «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/>.

⁵⁸ Cfr. F. CARBOGNIN, *Inediti e varianti*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., p. 196.

⁵⁹ *Vuoto d'amore* include infatti i quaranta testi de *La Terra Santa*, ripubblicati nell'omonima sezione per volere della curatrice del volume Maria Corti. Cfr. A. MERINI, *Vuoto d'amore*, introduzione di M. Corti, Einaudi, Torino 1991, pp. 91-130.

immaginare la volontà di cercare tra i componimenti, tracce di un'esperienza biografica condivisa.

Il 1984 fu l'anno d'uscita delle due sillogi meriniane quasi omonime⁶⁰, frutto dei testi proposti in lettura dall'autrice contemporaneamente a Giacinto Spagnoletti e a Maria Corti. *La Terra Santa* uscita per Scheiwiller a cura di Maria Corti fu stampata nel febbraio 1983, come indicato sul colophon, anche se il frontespizio e la copertina riportano la data del 1984, probabile anno di distribuzione del volume, mentre *La Terra Santa e altre poesie* uscita per i tipi Lacaita di Manduria grazie all'interessamento di Giacinto Spagnoletti, fu stampata nell'aprile 1984. Pur presentando alcuni testi in comune⁶¹, seppure con alcune varianti⁶², i due volumi non sono assimilabili. *La Terra Santa e altre poesie*, raccolta ben più voluminosa de *La Terra Santa*, non contiene solo poesie, ma si apre e si chiude con due brevi brani in prosa. Nel brano in apertura l'autrice descrive le visite imbarazzate dei parenti ai loro congiunti ricoverati in ospedale psichiatrico, mentre nella nota in chiusura ringrazia Maria Corti e Giacinto Spagnoletti che si sono sempre occupati del suo «fenomeno poetico»⁶³ per poi rivolgersi al lettore porgendo le liriche, descritte come «parte della fatica degli ultimi anni»⁶⁴, ma contemporaneamente

⁶⁰ A. MERINI, *La Terra Santa e altre poesie*, introduzione di G. Spagnoletti, Lacaita, Manduria 1984; EAD., *La Terra Santa*, introduzione di M. Corti, All'insegna del Pesce d'oro, Milano 1984.

⁶¹ Le poesie in comune, ma presenti talvolta di diversa versione sono le seguenti: *Affori è un paese lontano*, *Viene il mattino azzurro*, *Il manicomio è una grande cassa di risonanza*, *Vicino al Giordano*, *Il cancello*, *Gli inguini sono la forza dell'anima*, *Il nostro trionfo*, *La sopravvivenza negata*, *Quietati erba dolce*, *La soave vecchiezza della vita*, *Tangenziale dell'ovest*, *Tu eri la mia verità*, *La luna s'apre*, *Canzone in memoriam*, *Laggiù dove morivano i dannati*, *Cessato è finalmente questo inferno*, *Le nostre notti*, *Le parole di Aronne*, *Rivolta*, *Ieri ho sofferto il dolore*, *Una mano*, *Ancora un mattino senza colore*, *Toilette*, *Ho acceso un falò*, *Pregghiera*, *Corpo ludibrio grigio*, *La pelle*, *Il mio primo trafugamento di madre*, *Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima*, *Ogni mattina il mio stelo vorrebbe levarsi nel vento*, *La Terra Santa*, *Quando sono entrata*, *Le dune del canto si sono chiuse*. Cfr. nota al testo del curatore in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. 248.

⁶² In particolare si segnala l'omissione dei titoli di alcuni componimenti de *La Terra Santa*, rispetto a *La Terra Santa e altre poesie* in cui gli stessi testi presentano il titolo, come: *L'esistenza negata*, *La pelle*, *Il cancello*, *Una mano*, *Le nostre notti*, *La soave vecchiezza della vita* che nella raccolta curata da Corti sono indicati solo con l'incipit. In altri casi non solo il titolo, ma anche alcuni versi vengono variati, è il caso di *Toeletta* che ne *La Terra Santa e altre poesie* diventa *Toilette* e si presenta in una diversa versione, con alcuni versi eliminati nel volume a cura di Corti; oppure il primo verso della poesia di apertura «Affori è un paese lontano», in *La Terra Santa* diventa «Affori, paese lontano», non escludo che vi sia stato un editing da parte di Corti che abbia modificato lievemente alcune poesie.

I componimenti *Io ero un uccello*, *Sono caduta in un profondo tranello*, *Io ho scritto per te ardue sentenze*, *Forse bisogna esser morsi*, *Pregghiera* sono presenti solo in *La Terra Santa* e non in *La Terra Santa e altre poesie*.

⁶³ Cfr. A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. 309.

⁶⁴ *Ibidem*.

prendendone le distanze, poiché «a volte la persona che scrive è molto diversa dalla persona che vive»⁶⁵.

Pur aprendosi sul tema manicomiale, valorizzato anche da Spagnoletti nell'introduzione, la raccolta si presenta come molto eterogenea: le poesie⁶⁶ contenute sono divise in tre sezioni e presentano temi che vanno dalla religiosità, all'internamento, ai ricordi e alla descrizione dell'ambiente dei Navigli milanesi, fino ai componimenti encomiastici dedicati ad amici, intellettuali e poeti tra i quali anche Eugenio Montale, Antonio Porta, Clemente Rebora. Nel complesso, come afferma Daniele Piccini, «si tratta di due diversi libri, sostanzialmente irriducibili l'uno all'altro»⁶⁷.

La copia de *La Terra Santa e altre poesie*⁶⁸ appartenuta ad Amelia Rosselli presenta diversi appunti autografi a matita. La poetessa sembra concentrarsi in particolare sull'introduzione di Giacinto Spagnoletti che parte dagli scritti di Merini sulla propria esperienza manicomiale, usciti in raccolte private o sulla rivista *Alfabeta*, per arrivare al ricordo che il critico aveva della poetessa fanciulla quando, nel 1948, gli propose in lettura le sue prime prove poetiche. Spagnoletti nota anche come, nella produzione letteraria di Merini, nonostante il passare del tempo, non fossero mai venute meno le «visioni»⁶⁹ prodotte, secondo il critico, «da una sorta di comunicazione ininterrotta con la poesia»⁷⁰. Spagnoletti ripercorre velocemente la biografia meriniana per arrivare a descrivere in

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Le altre poesie presenti nella raccolta sono: *L'uccello di fuoco*, *Io piango il mio amore*, *A G. S., Lasciami, il tempo accende le mie porte*, *Perché duplice amore*, *Una morte perfetta*, *Le mille metamorfosi*, *Virginia Woolf*, *Di compiuta donzella*, *Sopra i pontili*, *Lavandaie*, *Ci sarà mai qualcuno come me*, *La vita nuova prende il mio cammino*, *Io mi sento sola*, *Morte di Eugenio Montale*, *Santa Teresa soffre di solitudine*, *Accettiamo le nostre malattie la nostra pochezza l'indole*, *Mi sono rispecchiata in te*, *Svegliarsi con la febbre altissima*, *Ho chiesto ad un infermiere*, *Ad Antonio Porta*, *Ad Alba Bertoni*, *Canzone della sposa*, *Avviene talvolta*, *A Maria Corti*, *Alla notte*, *Del ritorno di Venere leggiadra*, *A Clemente Rebora*, *Non ho altro da dirti, che altrimenti*, *La morte mi è nemica*, *A. G. S., Il peso di una carezza*, *Pasqua 1966*, *Anno 1968*, *Angolatura dolce*, *Ecclesia*, *Dolcezza incomparabile*, *Gli aspetti della morte sono talvolta abnormi*, *I fogli sono la deviazione del canto*, *La pianta verde*, *Ho cercato di aggrapparmi alle liane azzurre del vento*, *Il colore azzurro degli alberi*, *Un libro*, *Mi hanno detto che la mia poesia non ha un centro*, *Quando ero fanciulla avevo un tema sicuro*, *Come mi manchi oggi che è Natale*, *La linea oscura del silenzio è grande*, *Una, due poesie al giorno*, *La notte chiude la sua bianca angoscia*, *Giorni d'angoscia*, *Avevo: tre perché*, *Ho vissuto dieci anni nella giungla odorosa di salici*. La poesia *A mia madre* era già presente in forma più estesa in A. MERINI, *Tu sei Pietro*, cit., con il titolo *Al momento che l'anima*.

⁶⁷ Cfr. D. PICCINI, *La Terra Santa, lo scandalo della poesia*, in A. MERINI, *La Terra Santa e altre poesie*, a cura di N. Crocetti, Il Corriere della Sera, Milano 2014, p. 9.

⁶⁸ Volume conservato presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo bibliotecario Umanistico sociale dell'Università della Tuscia con collocazione FAR 1784, A. MERINI, *La Terra Santa e altre poesie*, collana «I testi» a cura di G. Spagnoletti, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 1984.

⁶⁹ G. SPAGNOLETTI, *Introduzione*, in A. MERINI, *La Terra Santa e altre poesie*, cit., p. 9.

⁷⁰ *Ibidem*.

maniera analitica della sua poesia, «sovra­na presenza e ossessione della mente per Merini»⁷¹, fondata sulla «musicale astrazione dell'endecasillabo, custodito come un amuleto, adoperato di continuo», una base ritmica legata fortemente alla tradizione novecentesca, su cui si innesta una poesia di tipo confessionale con contenuti religiosi, fin dai versi giovanili e il caratteristico simbolismo biblico trasfigurato nel manicomio, già individuato da Corti e riportato nella sua nota a *La Terra Santa*⁷². Nell'introduzione Spagnoletti si spinge a definire la raccolta *La Terra Santa e altre poesie* «una delle più sorprendenti e riuscite della lirica italiana dei nostri tempi»⁷³ per poi concludere che bisognerebbe spostare l'attenzione dall'uniforme considerazione del «privato» per comprendere il valore più alto della poesia, attribuendo a Merini la capacità di essere un poeta «della notte e della disperazione»⁷⁴, ma anche «della luce delle intelligenze illuminate»⁷⁵.

La lettrice Amelia Rosselli si mostra alquanto interessata a questo discorso: sottolinea, infatti, proprio l'intensa espressione meriniana, ripresa da Spagnoletti, in cui l'autrice si definisce «aggrappata al cappio della poesia» e l'osservazione del critico sulla limitante attenzione al privato, forse pensando a se stessa e alla propria esperienza di poetessa che riconosceva l'ispirazione poetica come un destino. In particolare a pagina 14 della sua copia de *La Terra Santa e altre poesie*, Rosselli segna con un arco a margine le ultime due righe che contengono la citazione di Merini sull'ineluttabilità del dono poetico, ovvero: «al dono che la possiede, quella di sentirsi “aggrappata al cappio della poesia”, come un'impiccata di Goya»⁷⁶.

Nelle pagine 14 e 15 la poetessa segna a margine del testo e sottolinea a matita le seguenti tre righe:

si stenta a credere che i tempi in cui viviamo, irti di passioni pubbliche, ma purtroppo uniformi nella considerazione del privato, possano dare fiori così consistenti di profumo e di grazia, tali da andare a ritroso secoli e cercare in qualche parte pudica del dire terrestre un proprio stilnovo.⁷⁷

⁷¹ Ivi, p. 11.

⁷² Cfr. M. CORTI, “Follia e poesia”, in *Il Cavallo di Troia*, (1982-1983), 4, pp. 79-80.

⁷³ Ivi, p. 14.

⁷⁴ Ivi, p. 15.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 14.

⁷⁷ Ivi, pp. 14-15.

Ancora a pagina 15 del volume Rosselli sottolinea le parole di Merini citate da Spagnoletti a chiusura dell'introduzione:

ed esisti infine TU che mi richiami al vero come un vaso presente su di un tavolo, tu che hai una mano di carne pronta ad indicarmi le cose passibili di attenzioni.⁷⁸

Oltre all'introduzione, Rosselli evidenzia, tracciando con la matita a margine del testo un arco e una crocetta, gli ultimi tre versi della poesia, priva di titolo, dall'*incipit*: «Cessato è finalmente questo inferno»:

Ed io mi riposo giusta sui declivi/ della mia sorte almeno per quell'ora/ che mi divide dall'infame aurora.⁷⁹

Della poesia *Toilette*, a pagina 72 della raccolta, Rosselli evidenzia i seguenti versi segnando anche qui a margine, con la matita, un arco in corrispondenza:

Nei rigidi manicomi/ la triste toeletta del mattino»; «Questo l'ingorgo che la stratosfera/ non conoscerà mai, questa l'infamia.⁸⁰

Ancora, nella poesia priva di titolo, con *incipit* «Mi sono rispecchiata in te», Rosselli evidenzia gli ultimi versi:

Ho lasciato tutto/ ma non la mia anima/ che mi abiterà nel tempo/ in una chiara eternità di male.⁸¹

Consultando i volumi appartenuti alla poetessa è possibile costatare come ella fosse solita evidenziare e scrivere a margine del testo il significato di alcune parole che la interessavano o oppure riscrivere la parola sottolineata.

⁷⁸ Ivi, p. 15

⁷⁹ Cfr. A. MERINI, *Cessato è finalmente questo inferno*, in EAD., *La Terra Santa e altre poesie*, cit., p. 51, vv. 8-10.

⁸⁰ Cfr. A. MERINI, *Toilette*, ivi, p. 72, vv. 1-2; 12-13.

⁸¹ A. MERINI, *Mi sono rispecchiata in te*, ivi, p. 73 vv. 14-17

Anche durante la lettura della silloge meriniana Rosselli sottolinea e riscrive a margine del testo la parola «ludibrio» contenuta nel verso di apertura della poesia con *incipit* «Corpo, ludibrio grigio/ coi tuoi scarlatti pensieri»⁸².

La stessa cosa accade con la poesia intitolata *Alla notte*: Rosselli sottolinea e riscrive a margine la parola «furato» del verso 10: «né l'amante promesso che furato/ ebbe i tuoi baci non si fa più prono»⁸³.

Da tali note di lettura possiamo dedurre che Amelia Rosselli fosse interessata al lessico e in particolare alle parole ricercate o obsolete di cui la poesia di Merini è ricca; altresì è attratta dai versi costruiti secondo metrica e sonorità evidenti, ma ciò che emerge maggiormente è l'attenzione ai riferimenti testuali di un vissuto comune relativo all'esperienza della malattia mentale e, probabilmente, di una condivisa funzione, misteriosa e protettrice, della scrittura. Un'espressione come quella meriniana «aggrappata al cappio della poesia», sottolineata da Rosselli, porta alla memoria l'idea di un'azione salvifica della scrittura poetica, figurata come una fune utile a salvarsi da acque limacciose, ma che è precisamente un «cappio», emblema di un destino e di una condanna alla condizione di poeta; così come il concetto d'insonnia, espressa da Merini come «almeno per quell'ora/ che mi divide dall'infame aurora», colpisce probabilmente Rosselli non solo per la rima baciata, ma anche per il disagio evidentemente condiviso da entrambe le autrici di avvertire l'alba come l'inizio di un nuovo giorno agonico.

L'interesse di Rosselli per i versi della poesia *Toilette* appare, forse, più chiaro: l'esperienza vissuta della pulizia collettiva, tipica degli ospedali psichiatrici, è possibile abbia riguardato anche lei, forse con diverse modalità, avendo esperito soprattutto il ricovero in cliniche private, ma la mancanza di privacy, di intimità, «l'infamia» nominata da Merini, è stata vissuta anche da Amelia Rosselli, che la ritrova ed evidenzia nei versi della poetessa milanese.

Merini in diverse occasioni scrive come nel processo di ospedalizzazione l'internato sia destinato a una progressiva degradazione della sua persona fino a diventare un oggetto. Il momento quotidiano della pulizia descritta in *Toilette* è uno dei passaggi che portano a tale processo. In *L'altra verità. Diario di una diversa*, ad esempio, Merini paragona i

⁸² A. MERINI, *Corpo, ludibrio grigio*, ivi, p. 81, v. 1.

⁸³ A. MERINI, *Alla notte*, ivi, p. 87, v. 10.

ricoverati sottoposti alla pulizia, a dei «panni»⁸⁴ come se si trattasse di un bucato, più che della pulizia di esseri umani.

Anche nella produzione letteraria di Rosselli troviamo una riflessione sullo stesso processo: nella poesia che apre *Serie Ospedaliera* l'esperienza di degradamento del malato psichiatrico ridotto a materia inanimata si attua prima ancora dell'ingresso nel luogo di cura, addirittura parte dal trasporto del paziente. Scrive Rosselli: «i carri che ci portavano come frutta al/ mercato erano lugubri automobili bianche/ se nevicava, infernali nella pioggia. Corrompendo/ guardie e guardie la mente si decise per/ un sopralluogo faticoso perché ingannava/ anche se stessa»⁸⁵. Le «automobili bianche» qui descritte è ipotizzabile siano le ambulanze che trasportano i malati passivamente, come se non fossero persone, ma «frutta al mercato». Il luogo di cura è descritto come popolato da «guardie e guardie» mentre la mente ottusa inganna se stessa, nella confusione provata dallo scompenso psichico.

Oltre a *La Terra Santa e altre poesie* nel fondo Amelia Rosselli viterbese è presente anche il volume pubblicato nella collana di poesia Einaudi nel 1991 *Vuoto d'amore*⁸⁶, una delle raccolte poetiche più interessanti di Merini, che comprende nella sezione omonima anche le quaranta poesie de *La Terra Santa*.

Si nota che il libro è stato sottoposto a una lettura intensa, pur essendo in ottime condizioni, come la maggior parte dei volumi appartenuti alla poetessa, il che denota la cura che Rosselli riservava ai propri libri. Il volume non presenta alcuna sottolineatura e soltanto una pagina, la diciassettesima, riporta una piegatura dell'angolo in basso. Ammesso che tale piegatura non sia stata effettuata da altri, la poesia che troviamo alla detta pagina è *Sono nata in ventuno a primavera*⁸⁷, componimento in cui Merini descrive la sua nascita.

Anche in questo caso appare la parola «folle» (v. 2) accostata dall'autrice alla genesi, come si trattasse di un carattere connaturato, ma non avvertito in chiave negativa, perché

⁸⁴ «E veramente odoravamo di sapone e di bucato e detersivi vari, come fossimo stati dei panni e non degli esseri umani». Cfr. A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 32

⁸⁵ A. ROSSELLI, *Per una impossibile gagliarda esperienza*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 217, vv. 3-9.

⁸⁶ A. MERINI, *Vuoto d'amore*, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1991 (I ed.), Fondo Amelia Rosselli conservato presso il Polo bibliotecario umanistico sociale dell'Università della Tuscia di Viterbo, con collocazione FAR 1601.

⁸⁷ «Sono nata il ventuno a primavera/ ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle/ potesse scatenar tempesta. / Così Proserpina lieve/ vede piovere sulle erbe, / sui grossi frumenti gentili/ e piange sempre la sera. / Forse è la sua preghiera». Ivi, p. 16.

la follia sembra essere quanto permette l'atto poetico. Merini in questa poesia si paragona, infatti, a Proserpina (v. 5) che vive sottoterra, ma risale al mondo con la primavera, così come fa anche lei che nascendo «folle» «apre le zolle» (v. 3), quindi germoglia, fiorisce, crea.

La presenza dei due volumi meriniani nella biblioteca di Amelia Rosselli sicuramente denota la conoscenza e l'attenzione per l'opera della poetessa milanese, pur non riscontrandosi, apparentemente, influenze intertestuali nella produzione rosselliana derivanti da tali letture.

Il fatto che le due raccolte si presentino entrambe in prima edizione potrebbe indicare che Rosselli abbia acquisito i due volumi all'uscita degli stessi e non in un secondo momento, inoltre immaginiamo che l'esiguità dello spazio che la poetessa aveva a disposizione nella piccola abitazione di via del Corallo abbia determinato una scelta dei libri da conservare. Questo porta a ipotizzare che non sia affatto casuale la scelta di custodire le raccolte poetiche di Merini, ma che la poetessa abbia ritenuto importante acquisirle, leggerle, postillarle e non disfarsene in seguito, probabilmente per un'avvertita somiglianza sia nella maniera di concepire l'ispirazione poetica come una vocazione salvifica, come si dirà più approfonditamente in seguito, sia per le comuni vicende biografiche e patologiche.

Resta importante, in ogni caso, ai fini di una più approfondita analisi testuale della produzione rosselliana, considerare e porre l'attenzione sul dato della presenza delle raccolte poetiche di Alda Merini tra le letture di Amelia Rosselli.

1.5 Merini scrive Rosselli

L'11 febbraio 1996, Rosselli si suicida gettandosi dalla finestra del suo piccolo appartamento romano. La notizia viene ripresa dai giornali. Merini viene a conoscenza della tragica vicenda che le provoca un profondo turbamento. Ne riporta il ricordo nella sua opera in prosa *Lettere a un racconto*⁸⁸:

⁸⁸ A. MERINI, *Lettere a un racconto. Prose lunghe e brevi*, a cura di B. Pedretti, con una nota di B. Centovalli, Rizzoli, Milano 1998.

Quando morì Amelia Rosselli rimasi sconvolta. Stavo andando a Roma in compagnia di Manuel⁸⁹. Per paura dell'aereo avevo preso il treno, anche per guardare meglio il panorama. Eppure stavo male.

Se io ho scritto *La pazza della porta accanto*, un motivo ci doveva essere. Per questo, dopo aver ricevuto il Premio Montale me ne sono andata da quella casa, di cui avevo così paura da non voler morire sotto i colpi ingiustificati della belva.

Mi venne da pensare questo durante il viaggio a Roma, ed ecco: sul giornale lessi che la povera Amelia morta suicida era appena stata dimessa da un ricovero e mandata a casa guarita. Tutti avevano provato pena per Amelia Rosselli, perché più che di un fatto patologico si trattava di un caso umano. La morte dei suoi genitori, trucidati, aveva commosso tutto il mondo e anche Manganelli me ne aveva parlato. In molti si erano battuti per la felicità e la salute di Amelia. Ma invano.

La Rosselli era una grande poetessa, dissi a Manuel in treno [...].

Per Amelia

È Natale, e sollievo quest'anno
mi verrà se nessuno più s'ammazza.
Pensa, l'Amelia così chiara e pura,
l'Amelia così dura,
e dopo, gli altri, che davano molestia
ma erano presenti sopra un davanzale
con un'ortensia oppure una ginestra.
Questo ricordo mi fa male.
Vorrei parlarne con la mia vicina
che se ne è andata come una regina.⁹⁰

Lo stralcio riportato è degno di nota per diverse ragioni: ci racconta *in primis* che Merini non solo conosce e apprezza la poesia di Amelia Rosselli reputandola «una grande poetessa», ma è a conoscenza anche della sua particolare vicenda biografica, appresa da Giorgio Manganelli⁹¹.

La poetessa milanese avverte qualcosa di affine a sé nello stato eterna perseguitata di Rosselli: anche lei è stata costretta a lasciare la sua casa e darsi alla fuga perché ossessionata dal Portinaio, come narra ne *La pazza della porta accanto*. Sente, inoltre,

⁸⁹ Il riferimento è a Manuel Serantes Cristal attore, autore e regista e formatore teatrale cileno-spagnolo trapiantato a Milano. Frequentò Merini dai primi anni Ottanta fino agli ultimi giorni della sua vita, assistendola quasi quotidianamente. Nel 2018 ha scritto e portato in scena il monologo teatrale *Confesso che ho vissuto*, per ricordare l'amica poetessa. Cfr. L. ZANGARINI, "Manuel Serantes Cristal: 'Porto a teatro l'ironia di Alda Merini'", in *Corriere della Sera*, 28/03/2018 reperibile al link: https://www.corriere.it/spettacoli/18_marzo_30/manuel-serantes-cristal-porto-teatro-l-ironia-alda-merini-8f5130c2-3364-11e8-8d05-67d9ee233e6b.shtml verificato in data 26/02/2024.

⁹⁰ A. MERINI, *Lettere a un racconto*, cit., pp. 111-112.

⁹¹ Giorgio Manganelli, come Amelia Rosselli, negli anni Cinquanta era in terapia presso Ernst Bernhard e vi rimarrà fino alla morte dello psicoterapeuta, avvenuta nel 1965. Per il rapporto tra Manganelli e Bernhard si veda: A. CORTELLESA, *Il mentitore e il suo mentore. Giorgio Manganelli ed Ernst Bernhard*, in R. ASCARELLI (a cura di), *Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile*, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 151-165.

una doppia comunanza nel loro destino di poetesse e di persone minate dalla malattia mentale.

È interessante leggere come Merini attribuisca le fragilità di Rosselli al trauma subito a causa della drammatica morte dei genitori, tanto da considerare la sua condizione non un caso clinico, ma «umano», quindi segnato dalla tragicità della vita e non della patologia. Merini, inoltre, attribuisce velatamente la causa della morte della poetessa alla mancata assistenza psichiatrica che le necessitava: l'espressione in cui dichiara che Rosselli era stata dimessa «guarita» dalla clinica, è un *j'accuse* nei confronti dell'assistenza sanitaria, incapace di comprendere la gravità della condizione dell'assistita.

Non solo, Merini dedica al ricordo di Amelia Rosselli una sua poesia in cui la definisce con gli aggettivi «chiara», «pura», «dura», caratteristiche che si attribuiscono alle gemme preziose; Merini sente nel profondo il suo coinvolgimento per il triste destino di Rosselli, è mossa da una profonda *pietas* verso di lei. Contemporaneamente, da fervida credente, non accetta il suicidio: per lei il «solievo» è sapere che più alcuno si ucciderà, piuttosto condanna coloro che, forse, hanno dato molestia alla suicida, fino a indurla all'estremo gesto (sapientemente evocato dal «davanzale», v. 6), e che erano presenti con «un'ortensia» o «una ginestra».

Sopraspedendo sulla «ginestra» di leopardiana memoria, in particolare è la scelta dell'ortensia che non può essere casuale: Ortensia è il nome della fanciulla, di rimbaudiana memoria, evocata e invocata più volte da Rosselli nel suo poemetto *La Libellula*⁹². Ciò denoterebbe evidente conoscenza da parte della poetessa milanese dell'opera rosselliana; purtroppo, a differenza di Rosselli, non ci è pervenuto alcun fondo librario meriniano. Merini sembra fosse solita regalare o rivendere i libri dopo la lettura e lo sgombero della sua casa in via Ripa di Porta Ticinese dopo la sua morte, ha fatto perdere anche le tracce dei titoli che potevano esservi conservati. Sarebbe stato interessante conoscere quali testi di Amelia Rosselli, Merini avesse letto, per trarne un confronto intertestuale più proficuo.

Un'autrice importante nella formazione di entrambe le poetesse è sicuramente Sylvia Plath. Se Rosselli l'amò profondamente, ne studiò l'opera, tradusse i suoi versi e, probabilmente decise di suicidarsi nello stesso giorno, l'11 febbraio di trentatré anni dopo

⁹² Cfr. A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 207, vv. 431-443.

con un atto che Maria Corti definì «un esempio di identificazione proiettiva»⁹³, tra le poesie di Merini si riscontra un ritratto in versi della poetessa statunitense tra quelli della sezione «La gazza ladra – venti ritratti» pubblicati in *Vuoto d'amore*⁹⁴.

In *Lettere a un racconto*, immediatamente dopo la poesia *Ad Amelia*, Merini esterna il suo pensiero sul suicidio:

a tutti, più o meno, è venuta voglia di morire, in un qualsiasi momento della giornata. Nella vita e nelle proporzioni logiche di chi vuole realizzare un grande disegno, manca sempre il tocco finale, il grazie languido e misericordioso di chi ti ha succhiato il sangue per tanti anni. Manca l'accettazione incondizionata di tanti sacrifici, di tante prodigiose velleità. Che cosa è dunque il crimine, e dove va mettere le sue radici? Certamente non nel cuore dell'uomo, ma nella materialità della vita, dell'imponderabile caos dei sotterranei della terra. Anche il manicomio è stato un triste sotterraneo, una sepoltura atroce [...] io sono una stella nel giardino dei morti.⁹⁵

Avendo subito la sepoltura del manicomio, Merini sente di appartenere alla schiera dei morti. La comunanza con Rosselli procede fino a dividerne il destino in qualità di defunta in modo figurato, ma contemporaneamente la poetessa combatte il pensiero, pure contemplato, di mettere fine alla propria vita. Merini aborrisce il suicidio. Lo stesso ricordo del suicidio di Rosselli, scrive Merini nella poesia *Ad Amelia*, le «fa male»⁹⁶ e vorrebbe poter condividere il suo malessere, ma sente di non essere compresa neanche dalla «vicina»⁹⁷, che si allontana altera. Non sappiamo se in quella «vicina» sia possibile scorgere ancora una volta la figura di Amelia Rosselli, che, secondo Merini, aveva deciso di lasciare una vita di incomprensioni e sofferenza, per uscire di scena «come una regina»⁹⁸.

Due anni prima della pubblicazione di *Lettere a un racconto*, il ricordo di Amelia Rosselli si era presentato in un'altra opera in prosa di Alda Merini: *La vita facile. Sillabario*⁹⁹, uscita nello stesso anno della morte della poetessa trilingue, il 1996. La breve prosa a lei dedicata è eloquentemente intitolata *Fallimento*. Qui è l'impressione vivida di un fatto recente che spinge Merini a scrivere:

⁹³ Cfr. M. CORTI, *Voci dal fondo*, cit., p. 97.

⁹⁴ Cfr. A. MERINI, *Plath*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 41.

⁹⁵ A. MERINI, *Lettere a un racconto*, cit., pp. 112-113.

⁹⁶ A. MERINI, *Ad Amelia*, ivi, pp. 111-112, v. 8.

⁹⁷ *Ibidem*, v. 9.

⁹⁸ *Ibidem*, v. 10.

⁹⁹ A. MERINI, *La vita facile. Sillabario*, a cura di G. Spaini e C. Gagliardo, Bompiani, Milano 1996; ora EAD., *La vita facile. Sillabario*, con illustrazioni di C. Stanga, Bompiani, Milano 2017.

non l'hanno ascoltata Amelia Rosselli, la grande divina Amelia, poetessa squisita. Nessuno ha avuto tempo per lei, nessuno ha saputo coglierla. Gli psichiatri si sono semplicemente accontentati di dare un nome alla sua paura. [...] E io piango sulla morte di Amelia che se n'è andata senza voler dare un senso alla sua morte. Ma la sua non è stata una fine tragica, non è stata priva di significato. Quando uno ne può più della vita, vuole morire tra le braccia di Dio.¹⁰⁰

Fin dal titolo del brano risulta chiara l'accusa alla società incapace di comprendere la genialità della poetessa e all'intervento insufficiente della psichiatria, rea di dare definizioni, etichette, ma non soluzioni, al disagio mentale. Così il significato del suicidio diventa il rifiuto di una vita insopportabile per sperare di accedere a un abbraccio divino che fornisca una consolazione e una comprensione che la vita non ha saputo fornire. Anche perché Amelia è definita «divina» quindi il suo posto è probabilmente più vicino a Dio che agli umani che l'hanno, secondo Merini, disdegnata, non compresa e infine non soccorsa nel momento del bisogno, lasciando che la sua malattia la inghiottisse.

Merini sente una profonda vicinanza a Rosselli, la interpreta, vuole spiegare e spiegarsi il senso della sua fine, la piange, la comprende, è sinceramente toccata dal destino tragico della poetessa, anche poiché probabilmente sente il peso delle somiglianze tra le due loro vite e dunque il timore di un finale analogo.

1.6 Due poetesse estremamente vicine, estremamente diverse

Nella produzione letteraria e nello stile delle due poetesse non si riscontrano evidenti influenze o punti di contatto: la scrittura di Amelia Rosselli e Alda Merini sono estremamente diverse, nonostante si tratti di due autrici coeve e che hanno vissuto parallelamente esperienze simili, hanno incrociato gli stessi attori dell'ambiente culturale italiano: dall'interesse alla loro prima produzione curiosamente espresso per entrambe da Pasolini¹⁰¹ con espressioni che riportano una certa peculiarità nella scrittura determinata dal mistero, dall'irrazionale; all'interesse per il lavoro di entrambe dimostrato da Maria Corti e alle loro carte confluite nel tempo presso il Fondo Manoscritti dell'Università di

¹⁰⁰ A. MERINI, *La vita facile. Sillabario*, con illustrazioni di C. Stanga, Bompiani, Milano 2017, p. 74.

¹⁰¹ Pasolini parlò stupito del talento della giovanissima Merini sulla rivista *Paragone* nel 1954. Cfr. P. P. PASOLINI, *Una linea orfica*, in *Paragone*, V, (1954), 60, pp. 82-87 ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, I Meridiani, Vol. I, Mondadori, Milano 2008, p. 572-580. In merito a Rosselli, oltre a coadiuvare la pubblicazione con Garzanti della sua prima silloge *Variazioni belliche* del 1964, Pasolini curò la celebre *Nota* su *Il menabò*, nel 1963. Cfr. *supra*, p. 121.

Pavia, fino al triste giogo della malattia mentale e dell'esperienza dell'internamento. Entrambe le poetesse hanno conosciuto ricoveri in diverse strutture per la cura dei disturbi mentali¹⁰².

Alda Merini, dopo un primo breve ricovero giovanile nella clinica milanese Villa Turro, trascorse la maggior parte della sua degenza al manicomio Paolo Pini di Milano, mentre Rosselli, considerata anche la condizione economica più agiata e l'appartenenza a una famiglia colta e influente nell'ambiente culturale e politico del tempo, ha avuto l'opportunità di essere assistita prevalentemente in innovative cliniche private, in Italia e all'estero, come il Sanatorium Bellevue diretto da Binswanger che negli anni Cinquanta rappresentava una delle cliniche più importanti e moderne a livello europeo, oppure il Netherne Hospital in Inghilterra che fu tra i primi luoghi di cura in cui si praticava l'arteterapia per la riabilitazione dei pazienti, oltre a sottoporsi alla terapia psicanalitica di tipo sia junghiano e che freudiano, ma si registrano anche ricoveri in strutture pubbliche.

Da quanto viene trasferito dall'esperienza biografica nella produzione letteraria si avverte un approccio sostanzialmente diverso delle due poetesse alla propria condizione patologica: Alda Merini comprende la sua malattia mentale, condivide la sua esperienza anche con altre persone, dentro e fuori la sfera della patologia e dei luoghi di cura, fa spesso della sua condizione un valore aggiunto, sostenendo che il poeta è colui che «riesce a prendere i propri triboli e farne una corona di luce»¹⁰³; una visione estremamente lontana da quella di Amelia Rosselli che non considera la propria vicenda biografica, e quindi anche la patologia, come un momento di riflessione utile anche nella scrittura, né pone l'attenzione sull'umanità dolente che la circonda; non scrive mai apertamente dell'esperienza vissuta nei luoghi cura, né esprime il proprio disagio psichico. I temi dei disturbi mentali e dei ricoveri emergono nelle sue opere sempre in modo schermato, quasi per una spinta autonoma ed esterna alla sua volontà autoriale che è sempre votata all'oggettività della scrittura, tralasciando ogni frammento di biografia o di confessione.

¹⁰² «Amelia Rosselli vive e ripetuti ricoveri psichiatrici, spesso della durata di diversi mesi: durante la sua giovinezza è ricoverata in cliniche svizzere private, nel periodo della maturità in Italia anche in strutture pubbliche. Rosselli come Merini subisce degli elettroshock ma il numero delle somministrazioni è verosimilmente inferiore a quello della poetessa dei Navigli che ne menziona cinquantasette». A. ZORAT, *«I miei poveri versi/ sono brandelli di carne»*. Alda Merini e le poetesse italiane contemporanee, in F. PISANELLI (a cura di), *«Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre»*. Contributi critici sull'opera di Alda Merini, Aracne, Roma 2021, p. 44.

¹⁰³ Cfr. A. MERINI, *Reato di vita*, cit., p. 47.

Se per Alda Merini la poesia è anche invocazione e preghiera, dialogo costante tra spiritualità e carnalità, per Amelia Rosselli la poesia è un'esperienza assolutamente razionale, studiata in dettaglio dall'autrice, in cui l'ispirazione viene incanalata nelle maglie della sua personalissima e complessa metodologia metrica, sonora, visiva. In questa ottica anche il *lapsus* di pasoliniana memoria¹⁰⁴ è inteso non come manifestazione inconscia, ma come «il segnale consapevole di una slogatura, una emergenza logica su cui fermarsi»¹⁰⁵.

Ambra Zorat nel sottolineare la convergenza tra le due poetesse esplicita:

Rosselli cerca di sottrarsi alla presunta razionalità della sua scrittura evocando il proprio rigoglioso progetto metrico ispirato a ricerche e musicali. Al contrario Merini alimenta durante le interviste i miti intorno al proprio istintivo modo di comporre, dichiarando [...]: «la cosa che forse infastidisce i poeti comuni è che io non ho mai ritoccato un verso».¹⁰⁶

Le forme espressive di Rosselli e Merini sono profondamente diverse perché diverso è il legame che esse hanno con la propria vita e con la propria visione della poesia. Due vite segnate dal disturbo psichico, ma in cui il simile vissuto acquisisce un significato divergente: se Rosselli avverte tutta la tragicità del proprio destino che sembra opprimerla e vuole rimuoverlo o schermarlo nella sua produzione letteraria, Merini farà «del manicomio in onore della poesia il suo santuario»¹⁰⁷ scrive Maria Corti, accettando la sua malattia e utilizzando la sua sconvolgente esperienza come una sorta di particolare

¹⁰⁴ «Uno dei casi più clamorosi del connettivo linguistico di Amelia Rosselli è il *lapsus*. Ora finto, ora vero: ma quando è finto, probabilmente lo è nel senso che, formatosi spontaneamente, viene subito accettato, adottato, fissato dall'autrice sotto la specie estetica di un'«invenzione che si fa da sé». È così inserito nella serie di borchie, di cui questa lingua – nata come fuori dal cervello, quasi proiezione fisica di un involucro spirituale razionalmente inesprimibile – ha bisogno di costellarsi per presentarsi come prodotto culturale riconoscibile, leggibile. [...] la Rosselli pesta la propria lingua, dunque, non con la violenza di un'altra lingua rivale – «altra» ideologicamente e storicamente ma con la violenza di quella stessa lingua alienata da sé attraverso un processo di disintegrazione (musicale, direbbe l'autrice) che, in realtà, la ripresenta abnorme sì, ma identica a se stessa. I lapsus sotto forma di errore lessicale e grammaticale, come accade qui, lasciano la parola a quella che è: semplicemente la rivelano sotto un aspetto orrendo, di oggettività putrefatta o ridicola». Cfr. P. P. PASOLINI, «Notizia su Amelia Rosselli», in *Il Menabò della letteratura*, (1963), 6, pp. 66-69; poi in A. ROSSELLI, *La Libellula*, con uno scritto di Pasolini, Milano, SE, 1996, pp. 101-5; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano pp. 2416-2417.

¹⁰⁵ Cfr. N. SCAFFAI, *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci editore, 2023, p. 98.

¹⁰⁶ A. ZORAT, «I miei poveri versi/ sono brandelli di carne». *Alda Merini e le poetesse italiane contemporanee*, in F. PISANELLI (a cura di), «Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre». *Contributi critici sull'opera di Alda Merini*, cit., p. 44.

¹⁰⁷ M. CORTI, *Ombre dal Fondo*, Einaudi, Torino 1997, p. 126.

strumento di conoscenza e di ispirazione¹⁰⁸. Dirà di sé: «io sono pazza come persona, ma eccelsa come poetessa»¹⁰⁹.

1.7 La parola che salva: il valore salvifico della letteratura per Amelia Rosselli e Alda Merini

1.7.1 Amelia Rosselli: scrittura contro il rischio di morte

Nel 1964 Amelia Rosselli smette di suonare, vende gli strumenti musicali in suo possesso, dona tutti i suoi spartiti e decide di dedicarsi completamente alla poesia. La poesia da allora diventa per lei una «tensione continua», una missione, ma anche una sorta di pratica di preservazione: «una scelta di vita»¹¹⁰. Nel tempo, però, la sua ispirazione poetica subisce un'evoluzione: la foga nella scrittura che la portava quasi a rompere la macchina da scrivere per l'intensità con cui ella cercava di seguire il volo della creazione, nel tempo cambia, si dirada fino a scomparire. Già alla fine degli anni Settanta Rosselli lamenta di non riconoscersi più poeta da alcuni anni, poiché scrive molto meno. Al termine della sua vita, non scriveva con intensità già da tempo. Guardando oggi a tali eventi e conseguenze sembra che la vita di Amelia Rosselli sia durata il tempo della sua fervida ispirazione, quasi fosse la poesia a tenerla ancorata all'esistenza.

Esiste una struggente intervista, rilasciata a una giovane Sandra Petrignani, che racconta la straordinaria stanchezza nei confronti dell'esistenza provata dalla poetessa appena quarantottenne. È il 1978, Rosselli è tornata a Roma dopo il periodo trascorso in Inghilterra con cui sperava di sottrarsi dalle ossessioni di persecuzione che l'affliggevano e che, invece, culminerà nell'ennesimo ricovero in un ospedale psichiatrico.

Il ritorno a Roma, l'acquisto della piccola casa in via del Corallo, sembrano quasi delineare una seconda parte, inattesa e non prevista, della sua esistenza; in primo luogo poiché la poetessa pensava di spegnersi prima: «non pensavo di vivere a lungo», spiega a Petrignani, «credevo romanticamente di bruciarmi entro i quarant'anni al fuoco di un

¹⁰⁸ Cfr. in merito anche D. ATTANASIO, "L'incidenza della follia nell'opera di Amelia Rosselli e Alda Merini", *Poeti e poesia*, 2, 2004.

¹⁰⁹ A. MERINI, *Le parole di Alda Merini*, Stampa Alternativa, Roma 1991, p. 6.

¹¹⁰ S. PETRIGNANI, *Perduta in un bosco*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 24.

rischio troppo grosso, quale è stato la scelta della mia vita»¹¹¹; in secondo luogo perché si sente completamente abbandonata dall'ispirazione poetica: «ora mi trovo ad affrontare una seconda metà dell'esistenza a cui sono completamente impreparata e che m'interessa fino a un certo punto»¹¹². E ancora: «non mi riconosco scrittrice da cinque anni. [...] E ora che non riesco a scrivere, mi sorprende e fa piacere vedere che la poesia continua ad avere significato per gli altri quando lo perde per il suo autore»¹¹³.

Nella percezione della poetessa in merito all'esaurimento della sua ispirazione poetica corrisponde all'esaurimento della sua vita stessa; infatti dichiara: «la mia vita [...] si è solo esaurita, ora potrei chiuderla tranquillamente»¹¹⁴. «Prima avevo la poesia. Ho scelto di non sposarmi per non distrarmi da lei. Ma ora che la scrittura mi ha abbandonata non ho più nulla»¹¹⁵. È interessante notare come Rosselli attribuisca alla poesia caratteristiche umane: la poesia, dice, l'ha «abbandonata» come si trattasse di un'amica o un'entità che non si presenta più da tempo a farle visita. Negli anni più fecondi della sua scrittura l'ispirazione poetica le si manifesta in modo assolutamente autonomo dalla sua volontà e il componimento in versi quasi pretende, secondo il suo racconto, di essere scritto, di oggettivarsi tramite la sua scrittura:

mi ricordo che quando scrivevo *Variazioni Belliche* volevo riposarmi del lavoro della mattina e nel primo pomeriggio facevo una mezza siesta. Allora mi succedeva una cosa esasperante, il primo verso della poesia della mattina mi tornava in mente come un'ossessione in quel momento preciso in cui decidevo di riposare, allora cominciava a ruotarmi e ruotarmi in testa finché io non buttavo giù tutta la poesia, solo allora potevo continuare la mia siesta. Era una cosa che succedeva contro la propria volontà non mi era permesso di riposare senza aver finito la poesia.¹¹⁶

L'intera vita di Rosselli può dirsi completamente dedicata, consacrata alla poesia, quasi come una sacerdotessa che custodisse un fuoco sacro. In *Documento* pubblicato nel 1976, opera corposa e criptica, che segna con i suoi testi scritti tra il 1966 e il 1973 «la maturità raggiunta» della produzione¹¹⁷, l'autrice si definisce «prete della poesia»: «mi truccai a

¹¹¹ Ivi, p. 24.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, pp. 24-25.

¹¹⁴ Ivi, p. 26.

¹¹⁵ Ivi, p. 25.

¹¹⁶ M. PIA AMMIRATI, *Non si può diventare poeti forzati*, ivi, p. 160.

¹¹⁷ Sulla «Fiera letteraria» del 25 luglio 1968 la poetessa così sintetizza il progetto del nuovo libro, ovvero *Documento*: «intendo produrre un libro in un certo senso statico, sintetico, forse gelido ed esplosivo insieme: insomma il libro della "maturità raggiunta" almeno per quanto riguarda un certo mio tipo di problematica umana e formale». Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Documento. Notizie sui testi*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1359.

prete della poesia/ ma ero morta alla vita/ le viscere che si perdonano/ in un tafferuglio/ ne muori spazzato via dalla scienza»¹¹⁸. In più occasioni, inoltre, chiarirà di aver scelto di non sposarsi e di non essersi voluta legare «con una vera famiglia per non togliere attenzione e tempo alla poesia»¹¹⁹.

Rosselli tende spesso a sottolineare come l'impegno poetico saturi ogni spazio della sua vita, fino a far coincidere il tempo della poesia con quello della sua esistenza. Dichiarò di dedicarsi alla scrittura anche quando materialmente non scrive, allora è il pensiero stesso della possibilità della scrittura che l'aiuta a vivere. A Vilma Costantini nel 1990 dirà: «anche quando non scrivo materialmente, penso alla scrittura o alla rielaborazione di idee, alla correzione di cose già scritte»¹²⁰.

Fino a quando avvertirà come possibile anche solo il pensiero della scrittura, Rosselli resterà in vita resistendo al desiderio di morte che la pervade. Così la poesia acquisisce un immenso valore salvifico: è l'unica possibilità che l'autrice ha di sottrarsi dalla morte. Lo dirà chiaramente in un'intervista rilasciata a Pasqualina Deriu nell'ottobre 1995, pochi mesi prima del suo suicidio: scrivere «è contro il rischio di morte»¹²¹.

La poesia, per Rosselli, è un antidoto contro la morte che sente in perenne agguato, pertanto la poetessa sente di poter restare in vita finché riesce a percepire che la poesia le parla, viene a visitarla e a soccorrerla. Esaurita l'ispirazione poetica non avrà più senso vivere. Sembra di ascoltare, nelle parole della poetessa, il giovane Emil Cioran¹²² che, nella sua opera *Al culmine della disperazione*, scriveva: «se tuttavia si continua a vivere, è solo grazie alla scrittura, che ci sgrava, oggettivandola, di questa tensione infinita. La creazione è una temporanea salvezza dagli artigli della morte»¹²³. Così sembra essere anche per Rosselli: la creazione letteraria è salvezza temporanea dalla morte che si rende possibile attraverso l'oggettivazione su carta dell'esistenza e delle sue storture e indeterminanze.

¹¹⁸ A. ROSSELLI, *I fiori vengono in dono*, in EAD. *L'opera poetica*, cit., p. 353, vv. 17-21.

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ P. DERIU, *Ho scritto abbastanza*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, cit., p. 173.

¹²² Amelia Rosselli aveva letto Cioran, lo dimostra la presenza nella sua biblioteca conservata presso il Fondo Amelia Rosselli del Polo Bibliotecario Umanistico sociale dell'Università della Tuscia del volume E. M. CIORAN, *La tentazione di esistere*, Adelphi, Milano 1993, collocazione FAR 1217.

¹²³ E. CIORAN, *Pe culmile disperării* [1934], trad. it. *Al culmine della disperazione*, trad. C. Fantechi, F. Del Fabbro, Adelphi, Milano 1998, p. 20.

1.7.2 «O mia poesia salvami»: poesia come destino e translazione salvifica in Alda Merini

Ciò che sicuramente accomuna Amelia Rosselli e Alda Merini è il destino di poeta inteso come vocazione: entrambe si sentono protagoniste di una misteriosa elezione. La poesia si manifesta¹²⁴ loro autonomamente e non resta che renderla visibile attraverso la scrittura, mettendosi al suo servizio. Se Rosselli considera il poeta una sorta di mistico che consacra la sua esistenza alla scrittura, per Merini poeta è chi è depositario di una sapienza estranea alla maggioranza, a cui ha avuto accesso grazie a un'arcana investitura e porta avanti una missione a cui è impossibile sottrarsi: «la poesia conosce già a priori la propria eternità. Colui che porta questo tipo di poesia sa di scrivere per l'eternità e non può non sottrarsi a questa attività»¹²⁵.

Essere poeta è un ruolo complesso e doloroso a cui solo la poesia stessa permette di adempiere, «nonostante gli affronti di tale destino»⁵. Nella produzione meriniana, tipicamente ricca di ossimori, la poesia è contemporaneamente condanna e salvezza, croce e delizia, cappio e corda che trae in salvo. È gravoso macigno e porto sicuro. Nella lirica meriniana *O poesia, non venirmi addosso*¹⁰² leggiamo: «Oh poesia non venirmi addosso, /sei come una montagna pesante, /mi schiacci come un moscerino; /poesia, non schiacciarmi, / l'insetto è alacre e insonne, /scalpita dentro la rete, poesia, ho tanta paura, /non saltarmi addosso, ti prego¹²⁶».

In questi versi si manifesta tutta l'ineluttabilità del destino del poeta: la poesia spaventa, «schiaccia» con la sua presenza imponente la poetessa che non può che pregarla di non travolgerla e sentirsi un moscerino al suo confronto. Il tono del componimento ricorda la claustrofobia trasmessa da certe atmosfere kafkiane.

Il dono del canto è spesso insopportabile anche per il poeta che pur vi riconosce l'essenza del proprio ruolo nel mondo, così in *La vita facile. Sillabario*, alla voce «Poeta», Merini ammonisce un giovane con velleità letterarie con queste parole: «ti esorto, figlio mio, ad abbandonare la poesia, perché potresti piangere»¹²⁷. La poesia, allo stesso tempo, sostiene Merini nei momenti più duri della sua esistenza, la soccorre nell'orrore dell'internamento

¹²⁴ «La poesia è un'entità». Cfr. A. MERINI, *Le parole di Alda Merini*, cit., p. 4.

¹²⁵ Ivi, p. 2.

¹²⁶ A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. 34.

¹²⁷ A. MERINI, *La vita facile. Sillabario*, cit., p. 159.

in manicomio, le offre un «un piano superiore in andare ad abitare nei momenti di disperazione»¹²⁸, le concede di tornare alla vita aggrappandosi ad essa, addirittura di fuggire dalla morte al mondo che è metafora della follia, e di dare un valore peculiare e altissimo alla sua esistenza segnata dallo stigma.

Nella sezione di *Vuoto d'amore* intitolata «Il volume del canto» sono raccolti alcuni componimenti che descrivono il valore della poesia per Merini, che si definisce una «seminatrice di parole»¹²⁹. La poesia è per l'autrice un porto sicuro, soprattutto quando tutto intorno è inferno o morte, allora si manifesta la sua azione salvifica, perché rappresenta la certezza assoluta del canto, che per la poetessa è ciò che esiste e si genera comunque, anche nel dolore.

Merini vive in costante dialogo con la poesia; come Rosselli, ella avverte la poesia come un'entità con cui confrontarsi direttamente e le rivolge invocazioni come nei seguenti versi:

O mia poesia, salvami, / per venire a te /scampo alle invitte braccia del demonio: / nel sogno bugiardo /agguanta la mia gonna la sua fiamma / e io vorrei morire / per i mille patimenti che m'infligge. / Nulla vale la durata di una vita / ma se mi alzo e divoro / con un urlo il mio tempo di respiro, / lo faccio solo pensando alla sua sorte, /mia dolce chiara bella creatura, / mia vita e morte, / mia trionfale e aperta poesia / che mi scagli al profondo /perché ti dia risonanze nuove. / E se torno dal chiuso dell'inferno/ torno perché tu sei la primavera.¹³⁰

In questi versi la poesia viene invocata come riparo salvifico, ma è contemporaneamente resa come un carnefice che scaglia l'autrice nel dolore affinché possa servirla meglio e darle «nuove risonanze», quasi fosse uno strumento suonato dalla poesia.

D'altra parte, afferma Merini, «le più belle poesie/ si scrivono sopra le pietre/ coi ginocchi piagati e le menti aguzzate dal mistero»¹³¹ in riferimento alla creazione artistica che rappresenta l'estremo sofferente equilibrio tra la persona e l'espressione della sua vulnerabilità¹³², ma le poesie si scrivono anche «accerchiati da agenti della divina follia»¹³³ rendendo così l'atto creativo una sublimazione della condizione manicomiale.

¹²⁸ Cfr. intervista del 1997 rilasciata a Mino Damato durante la trasmissione di RAI Educational Grand Tour, <https://www.raiplay.it/video/2019/10/Alda-Merini---Sullumiliazione-a-Grand-Tour-3a49a6c7-d3c5-41b6-9249-24d0396fcd10.html>, verificato in data 11/03/2024.

¹²⁹ Cfr. A. MERINI, *Vuoto d'amore*, cit., p. vv. 5-6.

¹³⁰ A. MERINI, *O, mia poesia salvami*, in EAD., *Vuoto d'amore*, cit., p. 12, vv. 1-18.

¹³¹ A. MERINI, *Le più belle poesie*, ivi, p. 104, vv. 1-3.

¹³² Cfr. G. STANGHELLINI, *Antropologia della vulnerabilità*, cit., p. 94.

¹³³ A. MERINI, *Le più belle poesie*, in EAD., *Vuoto d'amore*, p. 104

Salvezza o condanna, la poesia per Merini è molto più di una vocazione: è «l'unico modo per essere al mondo»¹³⁴. In un'intervista rilasciata a Paolo Taggi nel 1993 afferma: «la poesia è un paio di scarpette rosse. Spesso si balla sulle braci. Sul fuoco. È così. È una condanna»¹³⁵. La citazione metaforica è alla fiaba di Hans Andersen in cui il desiderio la bambina vanitosa si trasforma, per sortilegio, nel destino infausto di ballare per sempre, senza poter mai fermarsi; così è avvertita la poesia per Merini: un destino ineluttabile che però assume anche una valenza salvifica, perché rappresenta una fuga dalla realtà, dal dolore, dalle incomprensibilità della vita.

Non a caso a proposito de *L'altra verità. Diario di una diversa* Giorgio Manganelli parlò di «vocazione salvifica della parola»¹³⁶. In diverse interviste Merini racconta come all'uscita del manicomio abbia telefonato per primo a Manganelli che la salutò appellandola «rediviva»¹³⁷. Il manicomio è una specie di sepolcro e per lo scrittore, la voce di colei che dall'internamento torna al mondo è necessariamente salvifica, anzi rappresenta quanto l'ha tenuta in vita nel nulla che tuttavia non l'ha annullata. Nella breve e straordinaria introduzione manganelliana a *L'altra verità. Diario di una diversa*, possiamo cogliere tutta la valenza metaforica, ossimorica, salvifica, orfica della poesia meriniana che emerge dall'inferno manicomiale permettendo, contemporaneamente, all'autore di non lasciarsi sopraffare da esso. Scrive Manganelli:

questo libro, nato da una esperienza da cui non pare lecito salvarsi, ha in sé una elastica, fantastica, selvatica irruenza; la forza ilare e minatori delle parole [...] ininterrottamente propone un disegno di gioia, una nitidezza amorosa che non solo non paventa, ma sembra scegliere lo spazio infernale come luogo fatale della propria nascita e letizia.

Incredibilmente, lo scatto, la lattile consistenza verbale, offrono una sorta di sconvolgente letizia, quale è possibile solo nel luogo retto e posseduto dalle parole. Credo che di rado sia stata più fermamente sperimentata la qualità empirea della parola impegnata nella ricognizione dell'inferno [...]. Grazie alla parola, chi ha scritto queste pagine non è mai stata sopraffatta, ed anzi non è mai stata esclusa dal colloquio con ciò che apparentemente è muto e sordo e cieco; la vocazione salvifica della parola fa sì che il deforme sia, insieme, se stesso e la più mite, indifesa

¹³⁴ Cfr. E. SCIARRINO, *Messianismo e resilienza nella poesia di Alda Merini*, in F. PISANELLI (a cura di), «Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre». *Contributi critici sull'opera di Alda Merini*, cit., pp. 99-100.

¹³⁵ A. MERINI, *Più della poesia. Due conversazioni con Paolo Taggi*, Interlinea, Novara 2010, p. 39.

¹³⁶ G. MANGANELLI, *Prefazione* in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 8.

¹³⁷ «Mi meraviglio invece del fatto che [i critici] non si rendano conto che uscire dal manicomio è già di per sé un miracolo. A questo proposito mi ricordo che una volta fuori, la mia prima telefonata fu per Manganelli. Lui mi disse semplicemente "Ciao rediviva!". Fu una bellissima salvezza angelica». Cfr. A. MERINI, *Le parole di Alda Merini*, cit., p. 1.

e inattaccabile perfezione della forma. Solo angeli e démoni parlano lo stesso linguaggio, da sempre¹³⁸.

La poesia porta in salvo la poetessa mettendole a disposizione un ambiente utile per sopravvivere al dolore attraverso la traslazione e tanto le basta per non lasciarsi morire, anzi è la via per sperimentare addirittura la gioia della creazione, perché essere poeta significa anche saper cogliere i dettagli che concedono di non soccombere all'inferno che attornia e opprime. Realizzando tanto, Merini sembra fare proprie le parole che Calvino fa pronunciare a Marco Polo nella celebre chiusura de *Le città invisibili*:

l'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio¹³⁹.

Della sua esperienza manicomiale scriverà: «io ho rasentato il macabro e il putrido senza però cadervi del tutto e bastava la letizia di un fiore a ricondurci alla ragione»¹⁴⁰. La «letizia», ovvero la gioia spirituale, ma anche la salvezza¹⁴¹, si rende possibile grazie anche a un solo dettaglio delicato a cui aggrapparsi per non soccombere alla confusione e all'orrore. Anche nella disperazione Alda Merini «tenta la strada della salvezza nell'unica direzione che conosce, la poesia»¹⁴².

¹³⁸ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., pp. 7-8.

¹³⁹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, ediz. Diretta da C. Milanini a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, I Meridiani, Vol. II, Mondadori, Milano 2005, pp. 497-498.

¹⁴⁰ A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, cit., p. 118.

¹⁴¹ Come già emerso nell'analisi delle opere, Merini attinge in diverse occasioni dal lessico dantesco ed è una buona conoscitrice della Commedia. Qui è interessante sottolineare che nell'uso dantesco il termine «letizia» esprime salvezza, ed è accomunabile alla beatitudine celeste. Cfr.: «e non fora giustizia/ per ben letizia, e per male aver lutto», D. ALIGHIERI, *Purgatorio* XVI, vv. 71-72, *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di U. Bosco, G. Reggio, Le Monnier, Firenze 2000, p. 296.

¹⁴² A. BORSANI, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra*, cit., p. XXXI.

BIBLIOGRAFIA

AMELIA ROSSELLI

Opere poetiche

“La Libellula (frammento)”, in *Il verri*, (1963), 8, pp. 93-95.

Variazioni belliche, Garzanti, Milano 1964.

“La Libellula (1958)”, in *Nuovi Argomenti*, (1966), 1, pp. 146-165.

Serie Ospedaliera, il Saggiatore, Milano 1969.

Documento (1966-1973), Garzanti, Milano 1976.

Primi Scritti 1952-1963, Guanda, Milano 1980.

Impromptu, con uno scritto di G. Giudici, San Marco dei Giustiniani, Genova 1981.

Appunti Sparsi e Persi (1966-1977), prefazione di A. Rosselli, Ælia Lælia, Reggio Emilia 1983.

La Libellula, Studio Editoriale, Milano 1985.

Antologia poetica, a cura di G. Spagnoletti, con un saggio di G. Giudici, Garzanti, Milano 1987.

Impromptu, Carlo Mancosu, Roma 1993.

Variazioni belliche, a cura di P. Perilli, prefazione di P. P. Pasolini, Fondazione Marino Piazzolla, Roma 1995.

“Pavone/ prigione”, in *La terra vista dalla luna*, I, (1995), p. 123.

Le poesie, a cura di E. Tandello, Prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1997.

“Tre inediti”, a cura di C. Carpita, in *Allegoria*, XIX, (2007), 55, pp. 135-145.

L'opera poetica, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I meridiani, Milano 2012.

Opere in prosa

“Sanatorio 1954” in *Carte Segrete*, (1970), 13, pp. 147-158.

“Nota”, in *Autobus*, (1979), 1, pp. 37-45.

“Diario Ottuso”, in *Braci*, (1980), 7, pp. 44-64.

“Storia di una malattia”, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 317-326.

Diario Ottuso 1954-1968, prefazione di A. Berardinelli, Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990.

Diario ottuso (1954-1968), prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empirìa, Roma 1996.

Sanatorio 1954, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 525-537.

Interventi critici, interviste e conversazioni

“Alla ricerca dell’adolescenza”, in *La Fiera letteraria*, XLIII, (1968), 30, pp. 16-17.

“Un’opera inedita di Lorenzo Calogero e la sua corrispondenza letteraria”, in *La Provincia di Catanzaro*, 1983, p. 67.

Esperimenti Narrativi, in A. ROSSELLI, *Diario ottuso (1954-1968)*, prefazione di A. Berardinelli con una nota di D. Attanasio, Empirìa, Roma 1996, pp. 54-55.

Amelia Rosselli dice Amelia Rosselli, CD audio, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.

Introduzione a “Spazi metrici”, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 59-61.

Spazi metrici, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 63-67.

“Armonia di gravitazione”, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 27-33.

“La serie degli armonici”, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 45-57.

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.

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 2010.

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*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 1239-1260.

Corrispondenza

“[Carissimo Elio]–lettere da Londra a Elio Pecora”, in *Trasparenze*, (2003), 17-19, pp. 91-101.

Lettere a Pasolini 1962-1969 a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008.

Due parole per chiederti notizie. Lettere inedite a David Tudor, a cura di R. Gigliucci, introduzione di E. Tandello, San Marco de' Giustiniani, Genova 2015.

“Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960). Con una lettera di Trevi ad Amelia e due lettere tra Trevi e John Rosselli”, a cura di M. Manara, in *Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, (2024), pp. 331-402.

Bibliografia critica

ADDAMO C., *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 2010, pp. 99-101.

AGOSTI S., *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia italiana*

- contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano 1996.
- AMMIRATI M. P., *Non si può diventare poeti forzati*, 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 2010, pp. 157-166.
- ANEDDA A., *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 Comparete, Cassino 22-24 marzo 2001, Marcos y Marcos, Milano 2002.
- ANGRISANI A., *Amelia e Rocco*, 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 2010, pp. 5-8.
- ATTANASIO D., “Ad Apertura”, in ATTANASIO D., TANDELLO M. (a cura di), *Galleria*, XXXXVIII, (1997), 1-2, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, pp. 6-7.
- ATTANASIO D., *Nota* in A. ROSSELLI, *Diario ottuso 1954-1968*, Empiria, Roma 1996, pp. 57-60.
- BALDACCIO A., *Fra tragico e assurdo. Benn, Becket e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino 2006.
- BALDACCIO A., *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- BARILE L., “Trasposizioni. I due mestieri di Amelia Rosselli”, in *California Italian Studies*, n. VIII/1, (2018), pp. 1-23.
- BARILE L., *Amelia Rosselli* in C. SEGRE, C. OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, Ottocento-Novecento, III vol., Einaudi, Torino 1999, pp. 1629-1642.
- BARILE L., *Note filologiche e bio-bibliografiche*, in C. SEGRE-C. OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. III Ottocento-Novecento, Einaudi, Torino 1999, pp. 1872-1874.
- BARILE L., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pacini editore, Pisa 2015.
- BELLO MINCIACCHI C., “Amelia Rosselli”, in *Antologia Vieusseux*, (2017), 69, pp. 85-92.
- BERARDINELLI A., *Prefazione*, in A. ROSSELLI, *Diario ottuso 1954-1968*, Empiria, Roma 1996, pp. 5-9.
- BLANCHOT M., *L'espace littéraire* [1955], trad. it. *Lo spazio letterario*, trad. F. Ardenghi, Il Saggiatore, Milano 2018.

- BORIO M. (a cura di), *Nuovi Argomenti*, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di M. Borio, (2016), 74.
- BORRELLI F., *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 2010, pp. 142-146.
- CAMBONI A., *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 2010, pp. 41-57.
- CAMBRIA A., *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 2010, pp. 58-61.
- CAMPI E. (a cura di), *Il colpo di coda di Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, Marco Saya Edizioni, Milano 2016.
- CAPORALI M., *Donne che traducono donne, Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 242-244.
- CAPUTO F., *Appendice. Storia di una malattia*, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, p. 346.
- CARBOGNIN F., *Inediti e varianti*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 196-200.
- CARBOGNIN F., *Variazioni belliche. Notizie sui testi*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 1269-1310.
- CARBOGNIN F., *Le armoniose dissonanze "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Gedit edizioni, Bologna 2008.
- CARPITA C., "«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*, (2012), 22, pp. 103-106.
- CARPITA C., "Per una poetica dell'inclinazione: scrittura del trauma ed etica relazionale

- nella poesia di Amelia Rosselli”, in *Carte italiane*, vol. 11, (2017), pp. 21-42.
- CARPITA C., *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, A.A. 2013-2014.
- CARPITA C., *Primi Scritti. Notizie sui testi*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 1379-1414.
- CARPITA C., “Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti”, in *Allegoria*, XIX, (2007), 55, pp. 146-179.
- CARPITA C., “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*, (2019), XIX, pp. 75-96.
- CHIESA A., *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 2010, 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.
- CORTELLESA A. (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 2007.
- CORTELLESA A., *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 2006, pp. 317-339.
- CORTELLESA A., *Con l'ascia dietro alle nostre spalle. Amelia Rosselli*, Electa, Milano 2024.
- CORTELLESA A., *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, (2007), 3.
- CORTELLESA A., *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 2007, pp. V-XII
- CORTI M., "Amelia che rubò il tempo e fu sconfitta", in *la Repubblica*, 11 marzo 1996, p. 25.
- COSTANTINI V., *La poesia è il centro della mia vita*, 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 2010, pp. 122-124.
- CROCCO C., *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015.
- DE MARCH S., *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2006.
- DE MARCH S., GIOVANNUZZI S., *Cronologia* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. XLII-CXLIII.
- DERIU P., *Ho scritto abbastanza*, 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 2010, pp. 172-180.
- DI COSTANZO G., *Non profetizzo il futuro, analizzo il presente*, 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 2010, pp. 35-37.
- DI GIANVITO S., *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli: il plurilinguismo dei Primi scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*, Tesi dottorato, Supervisore A. Baldacci, Uniwersytet Warszawski Wydział Neofilologii Katedra Italianistyki, a. a. 2020-2021.
- DI STEFANO P., *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 2010, pp. 154-156.
- DOLCE A., *Poesia non necessariamente ascientifica*, 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 2010, p. 102-111.
- DURANTI R., *Losing Sleep. Quattro traduzioni e una memoria*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e*

- dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 171-176.
- FERRONI G., “Un’ “altra” vita perduta”, in *Galleria*, XXXXVIII, (1997), 1-2, pp. 15-24.
- FISCHER C., *La pretesa della verità*, 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 2010, pp. 74-75.
- FUSCO F., *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007.
- GALENO F., CONVERSO O., *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, 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 2010, pp. 191-222.
- GARRERA G., TRIULZI S., *Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, Aras edizioni, Fano 2022.
- GENTILI S., *Una chiave per «La Libellula» di Amelia Rosselli*, in *Poesia e musiche. Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi*, a cura di A. Avallone e E. Franceschetti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2023, pp. 99-115.
- GIOVANNUZZI S., “Amelia Rosselli e la funzione di Campana”, in *Trasparenze*, (2003), 17-19, pp. 133-154.
- GIOVANNUZZI S., *15 disegni e acquerelli di Amelia Rosselli*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dall'autrice*, a cura di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 127-128.
- GIOVANNUZZI S., *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, in A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, pp. 122-143.
- GIOVANNUZZI S., *Notizie sui testi. Documento.*, in A. ROSSELLI, *L’opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 1345-1377.
- GIOVANNUZZI S., *Notizie sui testi. Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L’opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, I Meridiani, Milano 2012, pp. 1311-1344.
- GIOVANNUZZI S., “Biografia e letteratura”, in *Nuovi Argomenti*, (2016), 74, pp. 34-38.
- GIOVANNUZZI S., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016.
- GIOVANNUZZI S., *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Carocci, Roma 2023.
- GIUDICI G., *Per Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *Antologia poetica*, Garzanti, Milano

1987, pp. 5-11.

GIUDICI G., *L'ora infinita*, in A. ROSSELLI, *Le poesie*, a cura di E. Tanello, prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 1997, pp. VII-XIII.

LA PENNA D., "Tracce di un dialogo poetico: Amelia Rosselli, Arthur Rimbaud", in *Trasparenze*, (2000), n. 9, pp. 23-33.

LA PENNA D., «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013.

MARAZIA C., "L'internamento dei grandi: Ludwig Binswanger e la clinica Bellevue", in *Medicina e storia*, (2005), 10, pp. 75-92.

MENGALDO P. V., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1990.

MINORE R., *Il dolore in una stanza*, 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 2010, pp. 62-67.

PALLI BARONI G., "Amelia Rosselli assetata d'amore: colloquio con Aldo Rosselli", in *Trasparenze*, 17-19, (2003), pp. 59-64.

PALLI BARONI G., "La 'casa buia' di Amelia Rosselli: peso di realtà e 'fantastiche imprese' della poesia", in *Trasparenze*, 17-19, (2003), pp. 343-152.

PARIS R., nota introduttiva, in A. ROSSELLI, "*Sanatorio 1954*", in *Carte segrete*, (1970), n. 13, p. 147.

PARIS R., *Miss Rosselli*, Neri Pozza, Vicenza 2020.

PASOLINI P. P., *Notizia su Amelia Rosselli*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di C. Segre, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano 2008, pp. 2416-2417.

PASOLINI P.P., *Nota su Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *La Libellula*, con uno scritto di Pasolini, SE, Milano 1996, pp. 101-105.

PECORA E., "Un incontro con Amelia Rosselli", in D. ATTANASIO, E. TANDELLO (a cura di), *Galleria*, numero speciale, XXXXVIII, (1997), 1/2, p. 150.

PECORA E., "Nota alle lettere da Londra di Amelia Rosselli", in *Trasparenze*, (2003), 17-19, pp. 103-105.

PECORA E., *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, pp. 11-12.

- PECORA E., *Scienza e istinto*, 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 2010, pp. 18-22.
- PERILLI P., *Tra le lingue*, 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 2010, pp. 167-171.
- PERRELLA S., *Per fuggire gli addii*, 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 2010, pp. 95-98.
- PESCE U., “Contadini del sud”, a cura di S. Sciandivasci, in *Nuovi Argomenti*, (2016), 74, pp. 116-120.
- PETRIGNANI S., *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 2010, pp. 23-26.
- PINTOR R., *Cosa voleva dire la parola «assassinio»*, 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 2010, pp. 258-260.
- PORTA A., *Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.
- PRIVITERA M., *I suoni di Amelia*, in «Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo». *Per Amelia Rosselli*, a cura di C. Verbaro, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008, pp. 87-98.
- RABONI G., *Poeti del secondo Novecento*, in *Il Novecento*, vol. II, in E. CECCHI, N. SAPEGNO (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1987.
- RE L., “*Variazioni su Amelia Rosselli*”, in *Il verri*, IX serie, n. 3-4, settembre-dicembre, (1993), pp. 131-150.
- RE L., “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, (2013), 2, pp. 43-57.
- RISSET J., Nota in quarta di copertina, in A. ROSSELLI, *Primi Scritti 1952-1963*, Guanda, Milano 1980.
- ROSSELLI A., VINCENTINI I., *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 2010, pp. 247-253.
- SABIA M., “Amelia Rosselli e Rocco Scotellaro: tracce di un ininterrotto dialogo poetico”, in *Studi (e testi) italiani*, (2023), 50 Sapienza Università editrice, pp. 147-183.
- SALARIS BANEGAS F., “Neurosis y defensa de la palabra en *Storia di una malattia di Amelia Rosselli*”, in *Zibaldone Estudios italianos*, VIII, (2020), n.1-2, pp. 184-195.
- SAVETTIERI C., *Immagini e memorabilità nella Libellula*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 48-59.
- SCAFFAI N., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2023.
- SCOTELLARO R., “Un lago nella memoria”, a cura di F. Vitelli, in *Trasparenze*, (2003), 17-19, pp. 77-89.
- SERMINI S., “«With a slip of the pen you». Amelia Rosselli e Boris Pasternak”, in *Versants*, n. 64, 2, fascicolo italiano (2017), pp. 123-132.
- SERMINI S., «*E se paesani/zoppicanti sono questi versi*». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Leo S. Olschki, Firenze 2019.
- SGAVICCHIA S. (a cura di), *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. XIII-XX.
- SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 293-303.
- SPAGNOLETTI G., *Fatti estremi*, 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 2010, pp. 79-90.
- TANDELLO E., *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma 2007.
- TANDELLO E., *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con un saggio introduttivo di E. Tanello, I Meridiani, Mondadori, Milano 2012, pp. XI-XLII.

- VENTURINI C., “«A mother dead is any body dead». Madre e materno in Amelia Rosselli”, in *Nuovi Argomenti*, (2016), 74, pp. 45-50.
- VERBARO C. (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), 2008.
- VERBARO C., «*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, 2019, pp. 167-186.
- VITELLI F., “Amelia Rosselli e Scotellaro”, in *Trasparenze*, 17-19, (2003), pp. 65-75.
- ZACOMETTI P., *Figli della guerra*, 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 2010, pp. 116-118.
- ZANZOTTO A., “Amelia Rosselli: Documento”, in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, pp. 127-129.
- ZORAT A., *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, anno accademico 2007/2008, relatori: Prof. François Livi, Prof.ssa Cristina Benussi.

ALDA MERINI

Opere poetiche

- La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953.
- Nozze Romane*, Schwarz, Milano 1955.
- Paura di Dio*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1955.
- Tu sei Pietro. Anno 1961*, All’Insegna del pesce d’oro, Milano 1962.
- “La Terra Santa, Le più belle poesie, Rivolta”, in *Alfabeta*, (1981), 28.
- “Il giardino d’estate era pieno d’uccelli”, in *Alfabeta*, 5, (1983), 52.
- Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove*, Lalli, Poggibonsi 1980, ora in A. MERINI, *Il suono dell’ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, a cura di A. Borsani, Mondadori 2008, pp. 126-166.
- Le satire della Ripa*, presentazione di M. Pierri, testimonianza di G. Spagnoletti, disegno

di D. Fiaschetti, Laboratorio arti visive, Taranto 1983.

La Terra Santa, con una introduzione di M. Corti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1984.

La Terra Santa e altre poesie, introduzione e cura di Giacinto Spagnoletti, Lacaita, Manduria 1984.

Fogli bianchi. 23 inediti, con una nota di Elio Bartolini, Biblioteca Bartolini, Biblioteca Cominiana, Cittadella 1987.

Testamento (1947-1988), a cura di G. Raboni, Crocetti, Milano 1988.

Il tormento delle figure, Il melangolo, Genova 1990.

Vuoto d'amore, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1991.

Le parole di Alda Merini, Stampa Alternativa, Roma 1991.

Aforismi, con una nota di A. Gaccione, Nuove scritture, Milano 1992.

La vita facile. Aforismi, disegni di Alberto Casiraghi, Pulcinoelefante, Osnago 1992.

Se gli angeli sono inquieti. Aforismi, con Alberto Casiraghi, Shakespeare & Company, Magreglio 1993.

Titano amori intorno, La Vita Felice, Milano 1993.

La palude di Manganelli o il monarca del re, La Vita Felice, Milano 1994.

Ballate non pagate, a cura di L. Alunno, Einaudi, Torino 1995.

Ringrazio sempre chi mi dà ragione. Aforismi, foto di Giuliano Grittini, Stampa Alternativa, Roma 1997.

Lettere a un racconto. Prose lunghe e brevi, a cura di B. Pedretti, con una nota di B. Centovalli, Rizzoli, Milano 1998.

Fiore di poesia (1951-1997), a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1998.

La poesia luogo del nulla. Poesia e Parole con Chicca Gagliardo e Guido Spaini, Piero Manni, Lecce 1999.

Superba è la notte, a cura e con una introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2000.

L'intima morte della parola, edizione fuori commercio in dono con il periodico *L'immaginazione*, n. 166, (2000).

Il maglio del poeta, prefazione di G. Patrizi, Manni, Lecce 2002.

Folle, folle, folle d'amore per te. Poesie per giovani innamorati, Salani, Milano 2002.

Poema della croce, prefazione di G. Ravasi, Frassinelli, Milano 2004.

Clinica dell'abbandono, a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani e con uno

scritto di V. Mollica (versione audiovisivo in WHS), Einaudi, Torino 2003; a cura di G. Rosadini, introduzione di A. Borsani, Einaudi, Torino 2004.

Le briglie d'oro. Poesie per Marina 1984-2004, a cura di M. Bignotti, Scheiwiller, Milano 2004.

La volpe e il sipario. Poesie d'amore, a cura di B. Centovalli, disegni di Alberto Casiraghy, postfazione di S. Bandirali, Rizzoli, Milano 2004.

Reato di vita. Autobiografia e poesia, a cura di L. Veroli, Melusine, Milano 2005.

Sono nata il ventuno a primavera, Manni, San Cesario di Lecce 2005.

La voce di Alda Merini. La dismisura dell'anima, a cura di A. Buoninsegni, audiolibro, CD audio, Crocetti, Milano 2006.

Canto Milano, Manni, Lecce 2007.

Mistica d'amore, Frassinelli, Milano 2008.

Il carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore, a cura di A. Borsani, Einaudi, Torino 2009.

Come polvere o vento, a cura e con una introduzione di G. Ferroni, Manni, San Cesario di Lecce 2009.

Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009), a cura di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010.

Poesie e satire, a cura di G. Zaccaria, Einaudi, Torino 2011.

Confusione di stelle, a cura di R. Redivo e O. Spagnulo, Einaudi, Torino 2019.

Opere in prosa

L'altra verità. Diario di una diversa, introduzione di G. Manganelli, (III ed.), Libri Scheiwiller, Milano 1993.

Delirio amoroso, con una nota di Ambrogio Borsani, Il melangolo, Genova 1989.

L'altra verità. Diario di una diversa. Nuova edizione, Rizzoli, Milano 1997.

Il ladro Giuseppe. Racconti degli anni Sessanta, Libri Scheiwiller, Milano 1999.

La pazza della porta accanto, Bompiani, Milano 2000.

Nel cerchio di un pensiero (Teatro per voce sola), Crocetti, Milano 2005.

La nera novella. Umore nero, Rizzoli, Milano 2007.

Lettere al dottor G, prefazione di E. Gabrici, Frassinelli, Milano 2008.

Antenate bestie da manicomio, Manni, San Cesario di Lecce 2008.

Il sigillo della poesia. La vita e le opere, a cura di P. Manni con una nota di D. Piccini, Manni, San Cesario di Lecce 2013.

La vita facile. Sillabario, con illustrazioni di C. Stanga, Bompiani, Milano 2017.

Interventi critici, interviste e conversazioni

Per l'edizione 1997, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa. Nuova edizione*, Rizzoli, Milano 1997, p. 148.

Alda Merini racconta: più bella della poesia è stata la mia vita, a cura di V. Mollica, Einaudi, Torino 2003.

Più della poesia. Due conversazioni con Paolo Taggi, Interlinea, Novara 2010.

Bibliografia critica

APPETITO F., "Un manicomio di carta. *L'altra verità. Diario di una diversa*", *Rivista di Studi italiani*, anno XXV, n. 1, aprile 2017, pp. 183-206.

ARRIAGA FLÓREZ M., *Alda Merini. Cartas desde el manicomio*, in MARTOS M., NEIRA J. (a cura di), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, a cura di, Universidad National de Educación a distancia, Uned, Madrid 2018, pp. 483-501.

BANDIRALI S., *Postfazione*, in A. MERINI, *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, a cura di B. Centovalli, disegni di Alberto Casiraghy, postfazione di S. Bandirali, Rizzoli, Milano 2004, p. 98.

BORSANI A., *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. MERINI, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953-2009)*, a cura di A. Borsani, Mondadori, Milano 2010, pp. IX-LXVIII.

CALANDRONE M. G., *Una creatura fatta per la gioia. Biografia poetica di Alda Merini con 12 scatti inediti di Enzo Eric Toccaceli*, Solferino, Milano 2021.

CARNITI E., *Alda Merini, mia madre*, Manni, San Cesario di Lecce 2019.

- CASIRAGHY A., «*Io sono l'elefante e lui è il pulcino*», in A. MERINI, *Ogni volta che ti vedo fiorire. Poesie inedite*, a cura di A. Casiraghy, Manni, San Cesario di Lecce 2022, pp. 5-9.
- CECI C., “In manicomio avevo trovato la felicità”, in *Poesia*, vol. 22, (2009), n. 244, pp. 10-13.
- CENTOVALLI B., *Il passo breve delle cose*, in A. MERINI, *La volpe e il sipario*, Rizzoli, Milano 1997, p. 7.
- CORTELLESA A., *Alda Merini, la felicità mentale*, in ID., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. 158-163.
- CORTI M., “Follia e poesia”, in *Il Cavallo di Troia*, (1982-1983), n. 4, pp. 79-80.
- CORTI M., *Introduzione*, in A. MERINI, *La Terra Santa* a cura di M. Corti, All’Insegna del pesce d’Oro, Milano 1984, p. 7.
- CORTI M., *Introduzione*, in A. MERINI, *Vuoto d’amore*, a cura di M. Corti, Einaudi, Torino 1991, pp. V-X.
- CORTI M., *Introduzione* in, A. MERINI, *Fiore di poesia (1951-1997)*, Einaudi, Torino, 1998, pp. X-XVIII.
- CUCCHI M., GIOVANARDI S., *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001.
- DI STEFANO P., “Le mie prigionie. Poesia e castigo”, in *Corriere della Sera*, 10/12/1992, p. 35.
- GABRICI E., *Prefazione*, in A. MERINI, *Lettere al dottor G*, prefazione di E. Gabrici, Frassinelli, Milano 2008, pp. 2-7.
- GAMBA D., *Il genio dell’amore*, in A. MERINI, *Folle, folle, folle di amore per te. Poesie per giovani innamorati*, a cura di D. Gamba, Salani, Milano 2002, pp. 67-71.
- GHIRLANDA E., “«Alla disperata ricerca di un vertice (di un verso)»: l’orfismo come oltraggio E difesa nelle poesie giovanili di Alda Merini”, in *Peloro*, V, (2020), 1, pp. 123-138.
- GIRARDI R., *L’angelo malato (quattro schede per Alda Merini)*, in R. GIRARDI (a cura di), *L’angelo malato. Poesia e salute mentale nel Novecento*, Edizioni di Pagina, Bari 2014, 109-132
- GNOLI A., “Alda Merini Lettere dalla follia”, in *la Repubblica*, 24 agosto 2009, p. 38.
- LORENZETTO S., “Un editore mantiene 5 figli stampando libri in 50 copie”, in *Il Giornale*,

3 marzo 2013, p. 20.

- MANGANELLI G., *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Scheiwiller, Milano 1993, pp. 7-8.
- MATTICCHIO G., *I 1189 pulcini di Alda Merini. Catalogo Generale delle Opere di Alda Merini pubblicate dalla Casa Editrice Pulcinoelefante 1992 – 2009*, Luni editrice, Milano 2020.
- MINORE R., *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani*, Donzelli, Roma 2011.
- PAGNANELLI R., *Nella pozza di Betesta*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Mursia, Milano 1991.
- PASOLINI P. P., *Una linea orfica*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, I Meridiani, Vol. I, Mondadori, Milano 2008, pp. 572-580.
- PELLEGRINI F., *La tempesta originale. La vita di Alda Merini in poesia*, Franco Cesati editore, Firenze 2008.
- PICCINI D., *La Terra Santa, lo scandalo della poesia*, in A. MERINI, *La terra Santa e altre poesie*, a cura di N. Crocetti, Il Corriere della Sera, Milano 2014, pp. 9-11.
- PISANELLI F. (a cura di), *«Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre»*. *Contributi critici sull'opera di Alda Merini*, Aracne, Roma 2021.
- REDAELLI S., “Il senso della vita (e della follia) in Alda Merini”, in *Nuova Umanità*, XXXII, (2010), 192, pp. 725-743.
- REDAELLI S., “Tre punti di vista sulla follia: Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà”, *Rassegna europea di letteratura italiana*, (2012), 39, pp. 89-108.
- REDAELLI S., *Circoscrivere la follia. Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà*, Sub Lupa Academic, Faculty of artes liberales, Warsaw 2013.
- REDIVO R., *Alda Merini, dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)*, Asterios, Trieste 2009.
- REDIVO R., SPAGNULO O., *Introduzione*, in A. MERINI, *Confusione di stelle*, a cura di R. Redivo e O. Spagnulo, Einaudi, Torino 2019, pp. V-XVI.
- SABIA M., *La rappresentazione manicomiale nella cultura letteraria del Novecento italiano*, LietoColle, Faloppio 2017.
- SCIARRINO E., *Messianismo e resilienza nella poesia di Alda Merini*, in F. PISANELLI (a cura di), *«Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre»*. *Contributi critici*

sull'opera di Alda Merini, Aracne, Roma 2021, pp. 91-100.

SPAGNOLETTI G., *La poesia che parla di sé: voci del Novecento*, Ripostes, Salerno-Roma 1996.

SPAGNOLETTI G., *I nostri contemporanei. Ricordi e incontri*, Spirali, Milano 1997.

SPAGNULO O., «*Ma soprattutto ti amo perché sei un poeta*», in A. MERINI, *Confusione di stelle*, a cura di R. Redivo e O. Spagnulo, Einaudi, Torino 2019, pp. XVII-XIX.

VECCHIONI R., *Una "macchina" d'amore*, in A. MERINI, *Folle, folle, folle d'amore per te. Poesie per giovani innamorati*, Salani, Milano 2002, pp. 5-7.

VEROLI L., *Alda Merini. Ridevamo come matte*, Associazione Culturale Melusine, Milano 2012.

ZACCARIA G., *Una Merini fai-da-te*, in A. MERINI, *Poesie e satire*, pp. V-XV.

ZORAT A., «*I miei poveri versi/ sono brandelli di carne*». *Alda Merini e le poetesse italiane contemporanee*, in F. PISANELLI (a cura di), «*Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre*». *Contributi critici sull'opera di Alda Merini*, Aracne, Roma 2021, pp. 33-60.

Opere di altri autori

ALERAMO S., CAMPANA D., *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, Feltrinelli, Milano 2000.

ALIGHIERI D., *Inferno*, Canto XI, vv. 6-7, a cura di U. Bosco, G. Reggio, Le Monnier, Firenze 2000.

ALIGHIERI D., *Purgatorio XVI*, vv. 71-72, *La Divina Commedia, Purgatorio*, a cura di U. Bosco, G. Reggio, Le Monnier, Firenze 2000.

AMMANITI M., *Passoscuro. I miei anni tra i bambini del Padiglione 8*, Bompiani, Milano 2022.

ANDREOLI V., *I giardini della miseria e altre storie*, Rizzoli, Milano 2002.

ARMENTO F., *Racconto della madre*, in R. SCOTELLARO, *Contadini del sud*, Laterza, Roma-Bari 1954, pp. 223- 247.

- BAUDELAIRE C., *I fiori del male*, introduzione di G. Macchia, versione in prosa di A. Bertolucci, con una nota di G. Raboni, Garzanti, Milano 2015.
- BAUDELAIRE C., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano. Introduzione di G. Macchia, I Meridiani, Mondadori, Milano 1996.
- BELLEZZA D., *Invettive e licenze*, Garzanti, Milano 1971.
- BIANCHI V., *Io avrei voluto essere come quel un passero*, Teoria, Roma-Napoli 1998.
- BORSANI A., *Il morbo di Gutenberg. Avventure e sventure di uno schiavo della carta stampata*, Liguori, Napoli 2014.
- BUZZATI D., *Cronache nere*, Theoria, a cura di O. del Buono, Roma 1984.
- BUZZATI D., *Opere scelte*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1998.
- CALOGERO L., *Opere poetiche ...Come in dittici. Quaderni di Villa Nuccia*, a cura di R. Lerici e G. Tedeschi, Vol. 1, Lerici, Milano 1962.
- CALOGERO L., *Opere poetiche 2*, a cura di R. Lerici e G. Tedeschi, Lerici, Milano 1966.
- CALOGERO L., *Avaro nel tuo pensiero*, a cura di M. Sechi e C. Verbaro, Donzelli, Roma 2014.
- CALVINO I., *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995, voll. II, pp. 1825-1831.
- CALVINO I., *Le città invisibili*, in ID., *Romanzi e racconti*, ediz. Diretta da C. Milanini a cura di M. Barengi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, I Meridiani, Vol. II, Mondadori, Milano 2005.
- CAMPANA D., *Canti orfici e altri testi*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1942.
- CAMPANA D., *Inediti*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1942.
- CAMPANA D., *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Falqui, Vallecchi, Firenze 1952.
- CAMPANA D., *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di G. C. Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978.
- CAMPANA D., *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1985.
- CAMPANA D., *Canti orfici e altre poesie*, a cura di N. Bonifazi, Rizzoli, Milano 2004.
- CAMUS A., *La peste* (1947), trad. it., *La peste*, in ID., *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, traduzione e introduzione di R. Granier, Bompiani, Milano 2000.
- CERONETTI G., *Un viaggio in Italia. 1981-1983*, Einaudi, Torino 1983.

- CIORAN E., *Pe culmile disperării* [1934], trad. it. *Al culmine della disperazione*, trad. C. Fantechi, F. Del Fabbro, Adelphi, Milano 1998.
- COLLODI C. (C. Lorenzini), *Opere*, a cura di D. Marcheschi, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995, p. 409.
- DE AMICIS E., “Nel giardino della follia”, in *Rivista d’Italia*, vol. III, (1899), 2, pp. 581-600, poi ID., *Nel giardino della follia*, con disegni di G. G. Bruno, S. Belforte e C. Editori, Livorno 1902.
- DICKINSON E., *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Bulgheroni, I Meridiani, Mondadori, Milano 1997.
- FOSCOLO U., *A Zacinto*, in *Rime*, a cura di M. Cerruti, Feltrinelli, Milano 1992.
- FREUD S., *Casi clinici*, trad. M. Lucentini, prefazione di C. Musatti, Einaudi, Torino 1952.
- FREUD S., *Studien über Hysterie* (1895), trad. italiana *Studi sull’isteria e altri scritti*, in ID., *Opere complete*, a cura di C. Musatti, Vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- FREUD S., *Jenseits des Lustprinzips* (1920), *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1975.
- FREUD S., *Lutto e malinconia*, in ID., *Metapsychologie*, [1915], trad. it. *Metapsicologia*, trad. di R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1978.
- GUIDACCI M., *Neurosuite*, Neri Pozza, Vicenza 1970, ora in EAD., *Le poesie*, a cura di M. Del Serra, Le Lettere, Firenze 2020.
- JASPERS K., *Strindberg und van Gogh: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin* [1922], trad. it. *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, con un saggio di M. Blanchot, prefazione di U. Galimberti, Raffaello Cortina, Milano 2001.
- JUNG C. G., *Das Rote Buch - Liber Novus* (2009), trad. it. *Il Libro Rosso. Liber Novus*, traduzione di G. Schiavoni, M. Anna Massimello, G. Sorge, a cura di S. Shamdasani, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- JUNG C. G., *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* (1936), trad. it. *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, prefazione e traduzione di A. Vitolo, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F., *Saturn and Melancholy: studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, [1964], trad. it. *Saturno e la*

- melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione, arte*, trad. R. Federici, Einaudi, Torino 1990.
- La Bibbia di Gerusalemme*, EBD, Bologna 2008.
- LEVI C., *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945.
- LEVI P., *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005.
- MANGANELLI G., *Prefazione*, in A. MERINI, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Scheiwiller, Milano 1993, pp. 7-8.
- MANN T., *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano 2000.
- MARSIGLI M. L., *La marchesa e i demoni. Diario da un manicomio*, prefazione di F. Basaglia, Feltrinelli, Milano 1973.
- MONTALE E., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 2000.
- MORAVIA A., ELKANN A., *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990.
- OJETTI O., *In manicomio*, in ID., *Cose viste. II: 1928-1943*, Sansoni, Firenze 1951.
- PARIANI C., *Vita non romanziata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, Guanda, Milano 1978.
- PIERONI A., *Il figlio segreto del Duce. La storia di Benito Albino Mussolini e di sua madre, Ida Dalser*, Garzanti, Milano 2006.
- PIERRI M., *De Consolatione*, Schwarz, Milano 1953.
- PLATH S., *The bell jar*, (1963), trad. it., *La campana di vetro*, trad. D. Menicanti, Mondadori, Milano 1968.
- PLATH S., *Le muse inquietanti e altre poesie*, a cura e con una introduzione di G. Morisco., trad. di G. Morisco e A. Rosselli, Mondadori, Milano 1985.
- PLATH S., *The bell jar* (1963), trad. it. *La campana di vetro*, in EAD., *Opere*, a cura di A. Ravano, introduzione di N. Fusini, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.
- QUASIMODO S., *Tutte le poesie*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1995.
- RIMBAUD A., *Une saison en enfer*, Alliance typographique (M. J. Poot & Cie), Bruxelles 1873.
- RIMBAUD A., *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, I Meridiani, Mondadori, Milano 1975.
- SCOTELLARO R., *Contadini del sud*, Laterza, Roma-Bari 1954.
- SCOTELLARO R., *È fatto giorno (1940 – 1953)*, Mondadori, Milano 1954.

- SCOTELLARO R., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Mondadori, Milano 2019.
- SHAKESPEARE W., *Romeo e Giulietta, Amleto, Otello*, trad. di G. Baldini, Rizzoli, Milano 1996.
- SHAKESPEARE W., *Amleto*, atto III, scena I, traduzione e cura di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2004.
- SOFFICI A., *Dino Campana a Firenze*, in ID., *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Vallecchi, Firenze 1942, pp. 146-164.
- TOBINO M., *Le libere donne di Magliano*, Vallecchi, Firenze 1953.
- TOBINO M., *Per le antiche scale*, Mondadori, Milano 1972.
- TOBINO M., *Gli ultimi giorni di Magliano*, Mondadori, Milano 1982.
- TREVI E., *Sogni e favole*, Ponte alle Grazie, Firenze 2001.
- TRUFELLI M., *L'ombra di barone. Viaggio in Lucania*, Osanna, Venosa 2003.
- TUMIATI C., *I tetti rossi. Ricordi di manicomio*, Treves, Milano 1931.
- WARD M. J., *The snake pit* [1946], trad. it. *La fossa dei serpenti*, Bompiani, Milano 1947.
- WEISS E., *Elementi di psicoanalisi*, con prefazione di S. Freud, Hoepli, Milano 1931.

Bibliografia generale

- ANCONA L., *La psicoanalisi*, La Scuola, Brescia 1963.
- ARIETI S., *Interpretation of Schizophrenia*, [1955], trad. it. *Interpretazione della schizofrenia*, Feltrinelli, Milano 1963.
- ASCARELLI (a cura di), *Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile*, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2019, pp. 151-165.
- ATTANASIO D., "L'incidenza della follia nell'opera di Amelia Rosselli e Alda Merini", *Poeti e poesia*, (2004), 2.
- BABINI V. P., *Il lato femminile della criminalità*, in V. P. BABINI, F. MINUZ, A. TAGLIAVINI, *La donna nelle scienze dell'uomo*, Franco Angeli, Milano 1986.
- BABINI V. P., *Augusto Tamburini (1848-1919)* in M. MAJ, F. M. FERRO (a cura di), *Anthology of italian psychiatric texts*, World Psychiatric Association, Washington 2002.

- BABINI V. P., *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2009.
- BACHELARD G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris 1942.
- BACHTIN M. M., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, [1965], trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, a cura di M. Romano, Einaudi, Torino 1979.
- BASAGLIA F. (a cura di), *L'istituzione negata. Rapporto di un ospedale psichiatrico*, nota introduttiva di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 1968.
- BASAGLIA F., *Che cos'è la psichiatria*, prefazione di F. Ongaro Basaglia, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- BASAGLIA F., *Conferenze brasiliane*, a cura di F. Ongaro Basaglia e M. G. Giannichedda, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- BATESON G., *Steps to an Ecology of Mind*, [1972], trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, trad. G. Longo, Adelphi, Milano 2000.
- BASAGLIA F., *Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale*, in ID., *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 420-430.
- BASAGLIA F., *La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di istituzionalizzazione. Mortificazione e libertà dello spazio chiuso. Considerazioni sul sistema "open door" (1964)* in ID., *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 261-270.
- BASAGLIA F., *La libertà comunitaria come alternativa alla regressione istituzionale*, in ID., *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 389-401.
- BASAGLIA F., *Fare l'impossibile. Ragionando di psichiatria e potere*, a cura di M. Setaro, Donzelli, Roma 2024.
- BELL PESCE P., "Un corpo oscuro. Storie cliniche e percorsi di ammissione al manicomio di Palermo (1890-1902)", in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 91-122.
- BENEVELLI L., *Donne in manicomio, La vita quotidiana nei reparti femminili del manicomio provinciale di Mantova (1940-1980)*, Istituto di storia contemporanea

- di Mantova, Dipartimento di salute mentale dell'azienda ospedaliera di Mantova, Mantova 2008.
- BERNHARD E., *Mitobiografia*, trad. di G. Bemporad, a cura di H. Erba-Tissot, Adelphi, Milano 1969.
- BINSWANGER L., *Il caso Ellen West*, a cura di S. Mistura, trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 2011.
- BINSWANGER L., *Le rêve et l'existence* [1954], *Sogno ed esistenza*, introduzione di M. Foucault, trad. di L. Corradini, SE, Milano 2015.
- BINSWANGER L., *Melancholie und Manie* [1960], *Malinconia e mania. Studi fenomenologici*, a cura di E. Borgna, trad. di M. Marzotto, Bollati Boringhieri, Milano 2015.
- BINSWANGER L., *Drei Formen missglückten Daseins* [1956], *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, trad. E. Filippini, SE, Milano 2017.
- BINSWANGER L., *Über die daseinsanalytische Forschungsrichtung in der Psychiatrie* [1946-1958]; *Daseinsanalyse Psichiatria Psicologia*, a cura di A. Molaro, postfazione di G. Stanghellini, Raffaello Cortina, Milano 2018.
- BINSWANGER L., *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins* [1942], trad. it. *Forme fondamentali e conoscenza dell'esserci umano. Amore e amicizia come forme della vita autentica*, trad. D. Discipio, Tab edizioni, Roma 2020.
- BINSWANGER L., WARBURG A., *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, trad. C. Marazia e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2021.
- BISCAGLIA C., *Album di famiglia di Rocco Scotellaro*, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2019.
- BONACCHI G., GROPPi A. (a cura di), *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- BORGNA E., *Malinconia*, Feltrinelli, Milano 1992.
- BORGNA E., *L'agonia della psichiatria*, Feltrinelli, Milano 2022.
- BRADSHAW V. (a cura di), *From Pure Silence to Impure Dialogue: A Survey of Post-war Italian Poetry, 1945-1965*, Las Americas end Cypress Books, New York 1971.
- BRUGNOLI G., "Sull'anoressia. Storie e considerazioni", in *Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, III, (1875), VI, pp. 351-360.

- BUTTURINI G., *Tu interni... io libero. Dibattito fotografico assieme a Franco Basaglia e la sua equipe attraverso la distruzione dell'ospedale psichiatrico di Trieste*, Bellomi Editore, Verona 1977.
- CALVINO I., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, I Meridiani, Mondadori, Milano 2000.
- CANALI S., *Psicofarmacologia, psicofarmaci e tossicodipendenze*, in *Il Novecento. Scienze e tecniche. Storia della civiltà europea* a cura di Umberto Eco, vol. 69, EncycloMedia, 2014.
- CANOSA R., *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979.
- CAPORALE G., G. Quaroni- M. Piacentini: *Concorso per la costruzione del manicomio provinciale di Potenza. Le ragioni del concorso, il progetto Ophelia, la mancata realizzazione*, Il Salice, Potenza 1997.
- CAROTENUTO A., *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977.
- CARRINO C., *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Carocci, Roma 2018.
- CERATI C., BERENGO GARDIN G., *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. e F. Basaglia, Einaudi, Torino 1969, ora C. CERATI, G. BERENGO GARDIN, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. e F. Basaglia, Il Saggiatore, Milano 2024.
- CERLETTI U., "La fossa dei serpenti", *Il Ponte*, 5, (1949), 2, pp. 1371-1378.
- CESERANI R., DOMENICHELLI M., FASANO P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Vol. I e II, Utet, Torino 2007.
- CHARON R., *Narrative medicine. Honoring the Stories of Illness*, trad. it., *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, trad. C. Delorenzo, Raffaello Cortina, Milano 2019.
- CHIARA P., ERBA L. (a cura di), *Quarta generazione. La giovane poesia (1945 - 1954)*, Magenta, Varese 1954.
- CIUFFOLETTI Z. (a cura di), *I Rosselli. Epistolario familiare di Carlo, Nello e Amelia Rosselli 1914-1937*, Mondadori, Milano 1997.
- COLELLA A., "Donne, nutrici e disturbi alimentari. Appunti dall'Italia borghese tra Otto e Novecento", in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 123-150.

- COLLETTIVO DELLE OPERATRICI DEI SERVIZI PSICHIATRICI DELLA PROVINCIA DI AREZZO,
Introduzione all'edizione del 1978, in A. CONTI, *Gentilissimo sig. dottore questa è la mia vita. Manicomio 1914*, a cura di L. Della Mea, Jaca Book, Milano 2000.
- COLUCCI M., DI VITTORIO P., *Franco Basaglia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- CONTI A., *Manicomio 1914. Gentilissimo sig. dottore, questa è la mia vita*, a cura di L. Della Mea, G. Mazzotta, Milano 1978.
- COOPER D., *Psychiatry and Anti-Psychiatry* [1967], trad. it. *Psichiatria e antipsichiatria*, trad. G. Acuti, Armando editore, 1969 Roma.
- CORTELLAZZO M., ZOLLI P. (a cura di), *Il nuovo dizionario etimologico della lingua italiana* a cura di Zanichelli, Bologna 2022.
- CORTELLESA A., *Il mentitore e il suo mentore. Giorgio Manganelli ed Ernst Bernhard*, in R.
- CORTI M., *Ombre dal Fondo*, Einaudi, Torino 1997.
- D'ALESSANDRO L., "Il mondo degli esclusi", *Popular Photography*, CXVII, (1967), pp. 51-54.
- D'ALESSANDRO L., *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, con testi di G. Piro, Il Diaframma, Milano 1969.
- DE BERNARDI A. (a cura di), *Follia, psichiatria e società*, Franco Angeli, Milano 1982.
- DE BERNARDI A., DE PERI F., PANZERI L., *Tempo e catene. Manicomio, psichiatria e classi subalterne. Il caso milanese*, Franco Angeli, Milano 1980.
- DE BERNARDI A., *Il mal della rosa. Denutrizione e pellagra nelle campagne italiane fra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano 1984.
- DE BERNARDI A., *Malattia mentale e trasformazioni sociali. La storia dei folli*, in ID., *Follia, psichiatria e società. Istituzioni manicomiali, scienza psichiatrica e classi sociali nell'Italia moderna e contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1982.
- DE ROSA D., *I mangiatori di pane. Il diario di Antonio Tomasich nel manicomio di Trieste (1909-1910) e altri scritti*, Sensibili alle foglie, Tivoli 1998.
- DEL BOCA A., *Manicomi come lager*, Edizioni dell'Albero, Torino 1966.
- DELL'AQUILA G., *Notizie biografiche*, in R. SCOTELLARO, *Tutte le opere*, SCOTELLARO R., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Mondadori, Milano 2019, pp. XVII-XX;

- DI LIETO C., *La scrittura e la malattia. Il «male oscuro» della letteratura*, prefazione di C. Toscani, Marsilio, Venezia 2015.
- DUBY G., PERROT M. (a cura di), *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*, [1992], trad. it. *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di G. Fraisse e M. Perrot, trad. di E. Benghi, F. Cataldi Villari, C. De Nonno, V. Matera, P. Russo e G. Viano Marogna, Laterza, Roma-Bari 1995.
- FALQUI E., *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Carlo Colombo, Roma 1956.
- FANON F., *Les Damnés de la Terre*, [1961], trad. italiana *I dannati della terra*, prefazione di J. P. Sartre, a cura di L. Ellena, Einaudi, Torino 2007.
- FERRARI G. C., “Psicologia del lavoro. Un metodo originale di applicazione delle malate agitate al lavoro metodico, ma attivo” in *Rassegna di studi psichiatrici*, (1930), poi in ID., *Scritti di tecnica manicomiale e di clinica psichiatrica*, a cura di P. Soriano, Idami, Milano 1968.
- FIORI G., *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Laterza, Bari-Roma 2022.
- FIORINO, V., *Matti indemoniate e vagabondi. Pratiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002.
- FIORINO V., “La fiaba e la follia. Rappresentazioni della malattia mentale (1850-1915)”, in *Mascolinità, Genesis*, (2003), II/2, pp. 179-205.
- FIORINO V., *Follia*, in A. M. BANTI, V. FIORINO, C. SORBA (a cura di), *Lessico della storia culturale*, Laterza, Bari-Roma 2023.
- FIUME G., “Introduzione”, in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 5-16.
- FOOT J., *La “Repubblica dei Matti”. Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2017.
- FORTINI L., *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 2007, pp. 32-56.
- FOUCAULT M., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, [1961], trad. it. *Storia della follia*, a cura di F. Ferrucci, Rizzoli, Milano 1980.
- FOUCAULT M., *La vie des hommes infâmes* [1977], trad. italiana *La vita degli uomini infami*, trad. di G. Zattoni Nesi, prefazione di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 2009.

- FOUCAULT M., *Le pouvoir psychiatrique* [1974], trad. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, edizione stabilita da J. Lagrange, trad. di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2004.
- FOUCAULT M., *Maladie mentale et psychologie* [1954], trad. it. *Malattia mentale e psicologia*, trad. di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- FOUCAULT M., *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* [1963], trad. it. *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinico*, traduzione e cura di A. Fontana, Einaudi, Torino 1998.
- FOUCAULT M., *Surveiller et punir: Naissance de la prison* [1975], trad. it. *Sorvegliare e punire*, trad. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976.
- FRABOTTA B. (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dall'interiorità*, Donzelli, Roma 2001.
- GARDINI N., *Consigli a un giovane poeta*, Rizzoli, Milano 2023.
- GAROSCI A., *Vita di Carlo Rosselli*, Vallecchi, Firenze 1973.
- GATTO M., *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*, Carocci, Roma 2023.
- GEMELLI A., *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*, con prefazione del padre G. Semeria, Treves, Milano 1917.
- GIANNICCHEDDA M. G., *La voce di Franca Ongaro Basaglia*, in *F. Ongaro Basaglia, Salute/malattia. Le parole della medicina*, a cura di M. N. Giannichedda, Alfabeta Verlag, Merano 2012 (I ed. 1982).
- GIBSON M., *Stato e prostituzione in Italia (1860-1915)*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- GOFFMAN E., *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates* [1961], trad. it. *Asylums; le istituzioni totali: la condizione sociale dei malati di mente e di altri internati*, introduzione di Franco e Franca Basaglia, trad. di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 1968.
- GOFFMAN E., *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates* [1961], trad. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. di F. Basaglia, pref. di A. Del Lago, postfazione di Franco e Franca Basaglia, Einaudi, Torino 2020.
- GOFFMAN E., *Stigma: Notes on the Management of a spoiled identity* (1963), trad. it., *Stigma. L'identità negata*, trad. di R. Giammanco, Ombre Corte, Verona 2003.
- GROPPI A. (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari 1996.

- GUGLIELMI M., *La traduzione letteraria*, in A. GNISCI (a cura di), *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano 2002, pp. 155-184.
- GUGLIELMI M., *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati, Firenze 2019.
- GUIDORIZZI G., *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*, Raffaello Cortina, Milano 2023.
- HARRISON L., *Donne, povere matte. Inchiesta nell'Ospedale psichiatrico di Roma*, Edizioni delle Donne, Roma 1976.
- JASPERS K., *Allgemeine Psychopathologie* [1913-1959], *Psicopatologia generale*, trad. di R. Priori, saggio introduttivo di U. Galimberti, Il pensiero scientifico, Roma [1964], 2000.
- JERVIS COMBA L., *C donne: l'ultimo reparto chiuso*, in F. BASAGLIA (a cura di), *L'istituzione negata. Rapporto di un ospedale psichiatrico*, nota introduttiva di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 1968, pp. 229-273.
- JERVIS G., *Manuale critico di psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1975.
- JOVANE F., VENTRA C., "Casa Cuorinfranto", in *Le Ore*, VII, 300, 7 febbraio 1959.
- JOZZIA P., *L'interpretazione negata*, in A. CONTI, *Gentilissimo sig. dottore questa è la mia vita. Manicomio 1914*, a cura di L. Della Mea, Jaca Book, Milano 2000, pp. 72-96.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F., *Saturn and Melancholy: studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, [1964], trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione, arte*, trad. R. Federici, Einaudi, Torino 1983.
- LAING R., *The divided self* [1955], trad. it. *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, pref. di L. Jervis Comba; trad. D. Mezzacapa, Einaudi, Torino 1969.
- LAZZARIN S., "Angoscia", in CESERANI, R., DOMENICHELLI M., FASANO P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Vol. I, Utet, Torino 2007, pp. 86-92.
- LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, trad. italiana, *Il patto autobiografico*, trad. di F. Santini, il Mulino, Bologna 1986.
- LOMBROSO C., FERRERO G., *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Ed. L. Roux e C., Torino-Roma 1893.
- LUZZI S., *Salute e sanità pubblica nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Roma 2004.

- MÀDERA R. (a cura di), *Maestri scomodi. Ernst Bernhard, Buber e Jung, Rivista di psicologia analitica*, (1996), 2.
- MANGANELLI L., *Giorgio Manganelli. Aspettando che l'inferno cominci a funzionare*, La nave di Teseo, Milano 2022.
- MARAZIA C., "L'internamento dei grandi: Ludwig Binswanger e la clinica Bellevue", in *Medicina e storia*, (2005), 10, pp. 75-92.
- MARCUSE H., *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* [1955], trad. it. *Eros e civiltà*, introduzione di G. Jervis, trad. di L. Bassi, Einaudi, Torino 2001.
- MARCUSE H., *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* [1964], trad. italiana *L'uomo a una dimensione*, trad. di L. Gallino, Einaudi, Torino 1999.
- MARESCALCHI A., *Cinque anni in manicomio. Ricordi autobiografici*, La navicella, Roma 1955.
- MARINANGELI L., *I Ching di Ernst Bernhard, Una lettura dell'antico libro divinatorio cinese*, La lepre, Roma 2015.
- MATTEI P., *Esuli. Dieci scrittori fra diaspora, dissenso e letteratura*, Minimum fax, Roma 1997.
- MELOGRANI P., SCARAFFIA L. (a cura di), *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- MENECHHELLA G., "Scrittrici e lettrici "malate di nervi" nell'Ottocento e nel Novecento", in *Forum Italicum*, 34, (2000), 2, pp. 372-401.
- MINGUZZI G. F., BASAGLIA F., ONGARO BASAGLIA F., *Exclusion, programmation et intégration*, in *Recherches*, vol. 5, (1967), pp. 75-84, ora in F. BASAGLIA, *Scritti I. 1953-1980*, cit, pp. 403-413.
- MINOIS G., *Histoire du mal de vivre: De la mélancolie à la dépression* [2003], trad. italiana, *Storia del mal di vivere: dalla malinconia alla depressione*, trad. M. Carbone, Dedalo, Bari 2005.
- MIOTTO MURET L., *L'architettura e i suoi rapporti con la follia*, in A. DOLFI (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Atti del seminario, Trento, maggio 1992*, Bulzoni, Roma 1993.
- MODENA G. (a cura di), *Le malattie mentali in Italia. Relazione statistico-sanitaria sugli alienati presenti nei luoghi di cura al 1° gennaio 1926*, a cura di G. Modena,

- Istituto centrale di statistica del Regno d'Italia, Tipografia operaia romana, Roma 1928.
- MOLINARI A., "Autobiografie della vita e della mente. Scritture femminili nelle istituzioni psichiatriche del primo Novecento", in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 151-176.
- ONGARO BASAGLIA F., *Introduzione*, in P. J. MOEBIUS, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, [1900], trad. it. *L'inferiorità mentale della donna*, trad. di U. Cerletti, Einaudi, Torino 1978.
- ONGARO F., *Una voce. Riflessioni sulla donna*, Il Saggiatore, Milano 1982.
- PADOVANI G., "Esperienze e considerazioni neuropsichiatriche di guerra e di prigionia", in *Rassegna di studi psichiatrici*, (1948), pp. 50-61.
- PANOZZI G., *Storia delle idee e delle leggi psichiatriche*, Ed. Centro Studi Erickson, Trento 1994.
- PARMIGGIANI S., *Il volto della follia: cent'anni di immagini del dolore*, Skira, Milano 2005.
- PASOLINI P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, I Meridiani, Vol. I, Mondadori, Milano 2008.
- PASSIONE R., *La forza delle idee. Silvano Arieti: una biografia 1914-1981*, Mimesis, Milano 2020.
- PASSIONE R., *Ugo Cerletti. Scritti sull'elettroshock*, Franco Angeli, Milano 2006.
- PASSIONE R., *Ugo Cerletti. Il romanzo dell'elettroshock*, Aliberti, Reggio Emilia 2007.
- PELOSO F. P., *Franco Basaglia, un profilo*, Carocci, Roma 2023.
- PIRELLA A., *La negazione dell'O.P. tradizionale*, in F. Basaglia (a cura di), *L'istituzione negata. Rapporto di un ospedale psichiatrico*, nota introduttiva di F. Ongaro Basaglia, Einaudi, Torino 1968, pp. 203-228.
- PIRO S., *Il linguaggio schizofrenico*, Feltrinelli, Milano 1967.
- PIRO S., *Le tecniche della liberazione. Una dialettica del disagio umano*, Feltrinelli, Milano 1971.
- POMATA G., "Madri illegittime fra Ottocento e Novecento: storie cliniche e storie di vita", in *Quaderni storici*, 44, (1980), pp. 497-542.
- PRISCO M., "Lo spaventapasseri in camice bianco", in *L'Europeo*, 30 giugno 1957, n. 611, pp. 20-25; ID., "Invecchiano in un ex convento tranquille come collegiali", in *L'Europeo*, 7 luglio (1957), 612, pp. 20-24.

- QUASIMODO S. (a cura di), *Poesia italiana del dopoguerra*, a cura di Schwarz, Milano 1958.
- REDAELLI S., *Psicopatografie. Il racconto della malattia mentale nella narrativa italiana del XXI secolo*, Peter Lang, Bruxelles, Berlin, Bern, New York, Oxford, Warszawa, Wien 2023.
- ROSCIONI L., *Il governo della follia. Ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- ROSSELLI A., *Memorie*, a cura di M. Calloni, Il Mulino Bologna 2001.
- ROSSELLI A., *Prove tecniche di follia*, Empirìa, Roma 2000.
- ROSSELLI C., *Scritti politici e autobiografici*, Polis Editrice, Napoli 1944.
- ROSSELLI C., *Socialismo liberale e altri scritti*, a cura di J. Rosselli, Einaudi, Torino 1973.
- ROSSELLI C., *Oggi in Spagna domani in Italia*, con la prefazione di G. Salvemini alla prima edizione, introduzione di A. Garosci, Einaudi, Torino 1967.
- ROSSELLI C., *Dall'esilio. Lettere alla moglie 1929-1937*, a cura di C. Casucci, prefazione di J. Rosselli, Passigli, Firenze 1997.
- RUESCH J., BATESON G., *Communication. The Social Matrix of Psychiatry* [1951], trad. italiana *La matrice sociale della psichiatria*, Il Mulino, Bologna 1976.
- RUGGERI R., *Fra malati di mente*, Garzanti, Milano 1949.
- SABA U., *Lettere sulla psicoanalisi. Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949*, a cura di A. Stara, SE, Milano 1991.
- SABBATINI V., *Gustavo Modena*, in "Archivio Storico della psichiatria italiana", 2/8/2023 disponibile al link <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/996/> verificato in data 24/06/2024.
- SALVIATO A., "Melanconiche d'altri tempi. Le pazienti del manicomio di San Clemente a Venezia (1873-1904)", in *Mania, Genesis*, (2003), II/1, pp. 63-90.
- SCARTABELLATI A., *L'umanità inutile. La "questione follia" in Italia tra fine '800 e inizio '900 e il caso del manicomio provinciale di Cremona*, Franco Angeli, Milano 2001.
- SCHEIWILLER G. (a cura di), *Poetesse del Novecento*, a cura di, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1951.
- SCOTELLARO R., *Lettere a Tommaso Pedio*, a cura di R. Nigro, Osanna, Venosa 2015.

- SETARO M., *Franco Basaglia, Uno, nessuno e centomila* in F. BASAGLIA, *Fare l'impossibile. Ragionando di psichiatria e potere*, a cura di M. Setaro, Donzelli, Roma 2024.
- SETARO M., *The Gorizia Experiment. Genesis of the Therapeutic Practices in Basaglia's Psychiatric Community (1962-68)*, in G. GAHLEN, H. VOELKER, V. HESS, M. SCARFONE (a cura di), *Doing Psychiatry in Postwar Europe: Practices, Routines and Experiences*, Manchester University Press, Manchester 2024.
- SORCINELLI M., *Miseria e malattia nel secolo XIX. I ceti popolari nell'Italia centrale fra tifo petecchiale e pellagra*, Franco Angeli, Milano 1979.
- SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Poesia Italiana Contemporanea 1909-1949*, Guanda, Milano 1950.
- SPILA D., "Gatto", in R. CESERANI, M. DOMENICHELLI, P. FASANO, *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Utet, Torino 2007, pp. 964-965.
- STANGHELLINI G., *Antropologia della vulnerabilità*, Feltrinelli, Milano 1997.
- STEFANONI F., *Manicomio in Italia. Inchiesta su follia e psichiatria*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- SZASZ T. S., *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct* [1961], trad. italiana *Il mito della malattia mentale: fondamenti per una teoria del comportamento individuale*, trad. di F. Saba Sardi, Il Saggiatore, Milano 1966.
- TAMBURINI A. – FERRARI G. C. – ANTONINI G., *L'assistenza degli alienati in Italia e nelle varie nazioni*, UTET, Torino 1918.
- TOCCACELI E. E., *A casa di Alda. Racconto fotografico in 50 sequenze*, Stampa Alternativa, Roma 2014.
- VACCARINO G. L., *Scrivere la follia. Matti depressi e manicomi nella letteratura del Novecento*, EGA editore, Torino 2007.
- VALERIANO A., *Contro tutti i muri. La vita e il pensiero di Franca Ongaro Basaglia*, Donzelli, Roma 2022.
- VALERIANO A., *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017.
- VENTURINI E. (a cura di), *Il giardino dei gelsi. Dieci anni di antipsichiatria italiana*, Prefazione di F. Basaglia, Einaudi, Torino 1979.

ZANOLLA F., “Suocere, nuore e cognate nel primo ‘900 a P. nel Friuli”, in “Parto e maternità momenti della biografia femminile”, in *Quaderni storici*, XV, (1980), 44, pp. 429-450.

SITOGRAFIA

- ARUTA A., “Shoking waves al museo: l’apparecchio per l’elettroshock di Bini – Cerletti”, in *Medicina nei secoli arte e scienza*, 22/1-3 (2010), reperibile al link: https://rosa.uniroma1.it/rosa01/medicina_nei_secoli/article/view/69/56 verificato in data 25/09/2023.
- BABINI V. P., *Luisa Levi*, in *Scienza a due voci*, consultabile al link <https://scienzaa2voci.unibo.it/biografie/1160-levi-luisa> consultato in data 16/06/2024.
- BONASSINA M., “Dieci anni senza Merini: quando Quasimodo bussò alla porta «sto cercando Alda»”, *Corriere della Sera*, Milano/Cronaca, 2 novembre 2019 consultabile al link: https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/19_novembre_02/dieci-anni-senza-merini-quando-quasimodo-busso-porta-sto-cercando-alda-210697e2-fcda-11e9-850d-5e44dc14944c.shtml verificato in data 09/11/2023.
- BORIO M., “Amelia Rosselli e la Nuova Vocalità”, in *Nuovi Argomenti*, (2016), 3, reperibile al link http://www.nuoviargomenti.net/poesie/amelia-rosselli-e-la-nuova-vocalita/#_ftn1, verificato in data 16/02/2024.
- CARRINO C., *Camille Restellini Bassanesi* consultabile al link <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/camilla-restellini-bassanesi/> verificato in data 29/03/2023.
- CECCHINI I., “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 verificato in data 26/09/2023.
- CENTOVALLI B., “Nel laboratorio paranoico della poesia: un ritratto di Alda Merini”, in *L’indice dei libri del mese*, 31/08/2009 rintracciabile al link

<https://www.lindiceonline.com/letture/nel-laboratorio-paranoico-della-poesia-un-ritratto-alda-merini/> verificato in data 27/11/2023.

CIAMPA M., “Storia d'Italia attraverso i sentimenti (2) / Manicomio. ‘In noi la follia esiste ed è presente’”, in *Doppiozero*, 4 novembre 2020, consultabile al link <https://www.doppiozero.com/manicomio-in-noi-la-follia-esiste-ed-e-presente> verificato in data 13/06/2024.

CORTELLESA A., *Andrea Cortellessa racconta Amelia Rosselli*, 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 20/12/2022.

DAMATO M., intervista ad Alda Merini, in *Grand Tour*, Rai Educational, 1997 reperibile al link <https://www.raiplay.it/video/2019/10/Alda-Merini---Sullumiliazione-a-Grand-Tour-3a49a6c7-d3c5-41b6-9249-24d0396fcd10.html>, verificato in data 11/03/2024.

DEIDIER R., *Jaqueline Risset*, Enciclopedia Italiana, VI Appendice, 2000, Treccani, consultabile al link https://www.treccani.it/enciclopedia/jacqueline-risset_%28Enciclopedia-Italiana%29/ verificato in data 28/04/2023.

DI STEFANO P., “Il muro di Alda”, in *Il Corriere della Sera*, 1° giugno 2016, disponibile anche al link: https://www.corriere.it/cronache/16_giugno_01/muro-alda-b41dd97c-276e-11e6-b6d8-61e1297457c9.shtml, verificato in data 11/12/2023

GENTILE G., “Nicola Perrotti”, in *Società Psicoanalitica italiana*, articolo disponibile al link https://www.spiweb.it/wp-content/uploads/oldfiles/images/stories/NICOLA_PERROTTI_con_foto_def_ok.pdf, verificato in data 19/07/2024.

LANGELLA G., “Amelia Rosselli, tra poesia e musica”, in *Folio.Net*, a. IX, marzo (2022), 4, disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=OqP9zaAZKiw> verificato in data 28/10/2024.

LANGELLA G., “Amelia Rosselli, tra poesia e musica”, in *Pearson.com* reperibile al link: <https://it.pearson.com/aree-disciplinari/italiano/approfondimenti-disciplinari/amelia-rosselli-tra-poesia-musica.html> verificato il 28/10/2024.

MAGRELLI V., AUGIAS C., *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 13/10/2022.

MAINI R., “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 09/06/2023 .

MARINANGELI L., *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 19/07/2024.

MARTUCCI S., *Alda Merini da sconosciuta a legge Bacchelli*, Articolo21.org, 3 novembre 2017, [https://www.articolo21.org/2017/11/alda-merini-da-sconosciuta-al-vitalizio-bacchelli/#:~:text=Il%20Bacchelli,\)%20alla%20poetessa%20Alda%20Merini%E2%80%9D](https://www.articolo21.org/2017/11/alda-merini-da-sconosciuta-al-vitalizio-bacchelli/#:~:text=Il%20Bacchelli,)%20alla%20poetessa%20Alda%20Merini%E2%80%9D) consultato il 27/11/2023.

MERINI A., “Il folle è colui che sa che l’uomo è cattivo”, in *RSI.CH*, intervista rilasciata da Alda Merini alla Radiotelevisione della Svizzera Italiana, reperibile al link <https://www.rsi.ch/cultura/letteratura/Alda-Merini--1781471.html>, verificato in data 18/08/2024.

MERINI A., *A Franco Basaglia*, in G. DELL’ACQUA, *Grazie Alda, mi mancherai*, in «Vita», 5 novembre 2009, reperibile al link: <https://www.vita.it/grazie-alda-mi-mancherai/> verificato in data 29/04/2024.

MEZEY C., “Il ritorno di Dino Campana dal Belgio: quattro documenti inediti”, in *Modern Language Review*, Vol. 4, ottobre 1983, consultabile al link <https://www.campanadino.it/index.php/biografia/41-il-ritorno-di-dino-campana-dal-belgio-quattro-documenti-inediti>, verificato in data 14/04/2024.

PETRIGNANI S., “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 19/07/2024.

ROSSELLI A., “Un’opera inedita di Lorenzo Calogero e la sua corrispondenza letteraria”, in *La Provincia di Catanzaro*, 1983, p. 67 consultabile al link <https://www.lorenzocalogero.it/epistolario/> verificato il 28/03/2023.

RUSSEL G., “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 13/09/2023.

SCARABICCHI F., “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 27/09/2023.

TANDELLO E., *Lezione su Amelia Rosselli*, reperibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=dqQf8eWXmps>, verificato in data 13/10/2022.

TRIULZI S., ““Storia di una malattia’. Per una ricerca futura su Amelia Rosselli”, in *Diacritica*, IX, (2019), 49, reperibile al link <https://diacritica.it/letture-critiche/storia-di-una-mia-malattia-per-una-ricerca-futura-su-amelia-rosselli.html>, verificato in data 29/04/2024.

ZANGARINI L., “Manuel Serantes Cristal: ‘Porto a teatro l’ironia di Alda Merini’ ”, in *Corriere della Sera*, 28/03/2018 reperibile al link: https://www.corriere.it/spettacoli/18_marzo_30/manuel-serantes-cristal-porto-teatro-l-ironia-alda-merini-8f5130c2-3364-11e8-8d05-67d9ee233e6b.shtml verificato in data 26/02/2024.

ZOCCHI P., *Senavretta (poi Stabilimento sanitario Rossi, poi Ville Turro)*, dell’Archivio storico della psicologia italiana, disponibile al link <https://www.aspi.unimib.it/collections/entity/detail/250/> verificato il 25/07/2024.

ZUNGRI A., *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, a. a. 2018/2019, reperibile al link <https://ricerca.sns.it/retrieve/handle/11384/86093/37716/versione-definitiva-tesi-Zungri.pdf>, verificato in data 19/07/2024.

“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/>

“Uno spazio aperto alla creazione”, in *La Tinaia*, reperibile al link: <https://www.lanuovatinaia.org/lab/> verificato in data 09/05/2024.

“Psichiatria Democratica”, <https://www.psichiatriademocratica.org/> verificato in data 17/04/2024.

Per i riferimenti legislativi si è fatto riferimento alle seguenti fonti in formato digitale:

Legge 14 febbraio 1904, n. 36, *Disposizioni sui manicomi e sugli alienati. Custodia e cura degli alienati*, in Gazzetta Ufficiale n. 43, 22 febbraio 1904, consultabile al link https://cartedalegare.cultura.gov.it/fileadmin/redazione/Materiali/Legge_14_febbraio_1904.pdf verificato in data 29/10/2024.

Legge 18 marzo 1968, n. 431, *Provvidenze per l'assistenza psichiatrica*, in *Gazzetta Ufficiale*, del 20 aprile 1968 consultabile al link https://cartedalegare.cultura.gov.it/fileadmin/redazione/Notizie/2017-2021/Legge_431_1968.pdf. verificato in data 25/03/2024.

Legge 19 maggio 1975, n. 151, in *Gazzetta Ufficiale Serie Generale* n. 135 del 23 maggio 1975 consultabile al link <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1975/05/23/075U0151/sg> verificato in data 24/06/2024.

Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, in *Gazzetta Ufficiale* n. 45 del 24 febbraio 2004 - Supplemento Ordinario n. 28, consultabile al link https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1226395624032_Codice2004.pdf verificato in data 26/06/2024.

DISCOGRAFIA

DE ANDRÉ F., *Non al denaro non all'amore né al cielo*, Produttori associati, Italia 1971.

LEE MASTERS E., *Antologia di Spoon River*, trad. F. Pivano, Einaudi, Torino 1943.

MILVA, *Sono nata il 21 a primavera- Milva canta Merini*, Nar International, Italia 2004.

NUTI G., MERINI A., *Il poema della croce*, Sagapò, Italia 2005.

NUTI G., MERINI A., *Rasoi di seta. Giovanni Nuti canta Alda Merini*, RCA-Sagapò, Italia 2007.

NUTI G., MERINI A., *Una piccola ape furibonda*, Egea-Sagapò, Italia 2010.

VECCHIONI R./ PAOLUZZI M., *Canzone per Alda Merini* in ID., *Sogna ragazzo sogna*, EMI Music Italy, 1999.

FILMOGRAFIA

DONATI. G. F., *Blu cobalto*, Network international, Italia 1985.

GANDIN M., *Gli esclusi*, Nexus Film, Italia 1969.

LITVAK A., *La fossa dei serpenti* [*The snake pit*], Stati Uniti, 1948.

NAPOLITANO R., *1904. N. 36*, Unitelefilm, Italia, 1966.

PONTI G., *La ripetizione*, Corona cinematografica, Italia 1961.

ZAVOLI S., *I giardini di Abele*, RAI, Italia 1969.

Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe esistito senza la guida e i consigli della docente Tutor professoressa Marina Guglielmi e della docente Co-Tutor professoressa Cecilia Bello che ringrazio sentitamente.

Fondamentali per la buona riuscita di questa tesi di dottorato sono stati anche i referenti degli archivi e delle biblioteche in cui sono state svolte le ricerche.

Doverosi sono i ringraziamenti a tutto il personale del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, in modo particolare alla dottoressa Nicoletta Trotta e alla dottoressa Chiara Andreatta, che con professionalità e cortesia hanno agevolato la mia ricerca d'archivio.

Ringrazio la direttrice del Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università di Viterbo Maria Giovanna Pontesilli che custodisce con cura e passione i volumi appartenuti ad Amelia Rosselli.

Sono grata anche all'attenzione e alla disponibilità dimostratami dal direttore dell'Archivio dell'ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà di Roma Dr. Pompeo Martelli e della dottoressa Vera Fusco.

Ringrazio anche la dottoressa Eleonora Cardinale, responsabile degli Archivi e Biblioteche Letterarie Contemporanee della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, per aver effettuato ricerche che confermassero le mie ipotesi in merito a un volume postillato da Amelia Rosselli presente in Biblioteca Nazionale.

Ringrazio anche le tante persone che, attraverso le loro parole e i loro ricordi, mi hanno offerto una idea 'viva' delle poetesse Amelia Rosselli e Alda Merini: Diana Battaggia, Mariella De Santis, Riccardo Duranti, Antonella Dicorato, Dino Ignani, Antonio Martino, Gerardo Mastrullo, Elio Pecora, Ulderico Pesce, Alessandro Quasimodo, Giovanna Rosadini, Eric Toccaceli, Luisella Veroli.