oblio 53-54 XVI, 2026 |ISSN 2039-7917

Francesca Santoro

Andrea Cortellessa
Con l'ascia dietro le nostre spalle. Amelia Rosselli
Milano
Electa
2024
ISBN 978-88-9282-548-2

Pubblicato nel 2024 per Electa, *Con l'ascia dietro le nostre spalle* è un viaggio, breve ma denso, all'interno della vita e dell'opera di Amelia Rosselli. La brevità è dovuta all'appartenenza alla collana "Oilà", costituita da saggi in miniatura su alcune figure femminili protagoniste del Novecento e pensati per essere letti ad alta voce, dall'inizio alla fine, in circa 45 minuti; la densità è dovuta invece alla ricchezza di eventi, volti e opere – dell'autrice o degli autori della sua biblioteca – passati in rassegna in questo spazio ristretto, spesso sotto una nuova prospettiva critica.
Nonostante la brevità, il saggio si pone dunque come uno sguardo complessivo sulla figura di Rosselli, definita dallo stesso Cortellessa «l'autrice più fuoriformato del Novecento», al punto che, nonostante la pubblicazione del Meridiano delle sue opere nel 2012 abbia sancito la sua canonizzazione, ancora oggi – a trent'anni esatti dall'anno della sua morte – si prospettano necessità urgenti di approfondire fonti, materiali di lavoro e strade interpretative.
Il saggio comincia dalla fine: dall'annuncio del suicidio di Amelia Rosselli e di come questo è avvenuto, quasi in stile cronistico e come se lo si stesse comunicando per la prima volta. La morte di Rosselli è subito collegata a quella di Sylvia Plath, avvenuta anch'essa un 11 febbraio e per propria mano: in questo modo Cortellessa introduce la poetessa americana, una delle voci lette, tradotte e criticate da Rosselli, destinata a riemergere nel seguito del testo. Infatti, ciò che scandisce il discorso di Cortellessa, oltre ad alcuni versi dell'autrice, sono soprattutto le figure importanti della vita della stessa, nella sfera privata e in quella letteraria, sfere per lo più coincidenti (il padre Carlo e la madre Marion, l'amico-amato Rocco Scotellaro, il pianista David Tudor, lo psicoanalista Ernst Bernhard, Pasolini e così via). Dopo aver ripercorso la formazione musicale della giovinezza di Rosselli, decisiva per la definizione della poetica, lo studioso ricorda le battaglie antifasciste condotte dal padre Carlo, le vicende del suo esilio, la sua uccisione e quella del fratello Nello, il processo giudiziario successivo; ciò che colpisce è il fatto che i sicari fascisti colpevoli dell'omicidio siano menzionati per nome e cognome, mentre nella maggior parte delle sedi critiche essi compaiono in modo anonimo, risultando presenze nebulose di una memoria persecutoria. Cortellessa insiste dunque sul trauma centrale dell'esistenza di Rosselli, mai esplicitato direttamente dall'autrice. A seguire, oltre agli eventi, sono ripercorsi anche i luoghi della travagliata vita dell'autrice, tripartita geograficamente e linguisticamente attraverso l'infanzia trascorsa in Francia, la giovinezza tra Inghilterra – patria della madre – e Stati Uniti e, infine, l'età adulta in Italia; all'interno di questi tre contesti geografico-culturali, Cortellessa pone sotto una lente di ingrandimento alcuni luoghi specifici, memori di eventi significativi, come il palco del Festival internazionale dei poeti a Castelporziano o il sanatorio Bellevue in Svizzera, dove l'autrice ha subito il primo elettroshock. In particolare, quest'ultimo è seguito alla diagnosi della malattia mentale di Rosselli, definita «schizofrenia paranoide» e acuita dopo la morte del caro «fratello in ispirito» Rocco Scotellaro.
La breve monografia di Cortellessa ha una chiara vocazione divulgativa, che rende accessibili materiali e questioni critiche anche complesse, adottando al tempo stesso uno stile discorsivo libero e una prospettiva interpretativa "d'autore". Infatti, oltre a dettagli poco esplorati della biografia di Rosselli, il saggio dà ampio spazio a *Sleep*, la raccolta di poesie in inglese composte tra il 1953 e il

1966; la raccolta, pubblicata per la prima volta solo nel 1989, nella prima fase della ricezione è rimasta ai margini dell'attenzione critica a vantaggio della produzione italiana, che ha affermato la poetessa come tale. Negli ultimi anni, invece, *Sleep* è stata oggetto di una riflessione crescente, anche sulla scia del lavoro di Emmanuela Tandello, traduttrice dei versi inglesi per l'edizione del 1992. «Con l'ascia dietro le nostre spalle» è, infatti, una citazione proveniente da *Sleep*: «we have newly learned to sin, to sing that / is, with the hatchet behind our / shoulders but nevertheless we / sing / wildly / before god discovers our disgrace» («abbiamo nuovamente imparato a peccare, a cantare, cioè / con l'ascia dietro le nostre / spalle ma tuttavia noi / cantiamo / follemente / prima che dio scopra la nostra vergogna»). «Con l'ascia dietro le nostre spalle» diventa, per il lettore, un duplice simbolo: da un lato, del terrore che attraversa l'esperienza di Amelia Rosselli, sospeso tra una percezione persecutoria nel presente e la memoria delle persecuzioni reali subite dal padre Carlo e dallo zio Nello; dall'altro lato, il titolo, composto originariamente in inglese, rimanda al ruolo imprescindibile di questa lingua tanto sul piano biografico – come lingua materna – quanto su quello della ricerca poetica dell'autrice. In quest'ultima dimensione, la funzione decisiva dell'inglese è evidente sia dal punto di vista teorico-metrico – in riferimento alla diversa costituzione ritmica della lingua italiana e di quella inglese, esposta da Rosselli in *Spazi metrici* – sia dal punto di vista ideologico e culturale, se si pensa all'inglese come lingua di paesi "all'avanguardia" rispetto all'Italia, in particolare sul terreno del modernismo e dei diritti delle donne.

Oltre alla visione paranoica dell'accetta, questo luogo testuale ci rivela alcuni dei caratteri distintivi della raccolta inglese, tra cui il gioco di parole tra *sin* e *sing*, che richiama quello tra *slip* e *sleep* in altri testi e, in generale, il principio delle associazioni foniche che diventano associazioni tematiche; questo principio è esemplificato dal *Diario in tre lingue* più di ogni altra opera, dove l'autrice traduce la ricerca musicale in poesia: «sensationel / sans sa […] sionel / ZioNel». Inoltre, nella citazione da cui è tratto il titolo del saggio, possiamo notare anche il riferimento alla divinità e la tensione religiosa alla John Donne, subito resa blasfema dal «dio» con la minuscola e dall'ammissione del peccato. La prima poesia mai scritta in assoluto da Rosselli, *My clothes to the wind*, è in inglese, e simbolicamente è in inglese – come nota Cortellessa – l'ultima opera data alle stampe mentre l'autrice era ancora in vita e cioè, appunto, *Sleep*. L'inglese è la lingua della madre Marion, quindi «intima», ma anche «dotta» perché legata agli autori della letteratura anglosassone, studiati sui banchi delle scuole frequentate tra Inghilterra e Stati Uniti. In più occasioni, Rosselli ha definito le poesie inglesi «un libro privato, difficile, un po' campato in aria», definizione che sembra avvicinarsi a quella di scritto «personalissimo e allo stesso tempo dogmatico» (p. 55) associata dall'autrice al saggio *Spazi metrici* e giustamente evidenziata da Cortellessa; anche questa vicinanza ci suggerisce l'intima connessione tra la scrittura poetica in inglese e quella in italiano, tanto sul piano poetico quanto su quello teorico e critico. A conferma di ciò, Cortellessa definisce l'inglese una «lingua-rifugio» (p. 13) per Rosselli, ponendola in collegamento con la forma metrica assiduamente ricercata dall'autrice in vita e concretizzata nel quadrato dello «spazio metrico», definita dall'autore «cella-rifugio» (p. 58).

Nel contributo di Cortellessa trova uno spazio significativo la figura di Ernst Bernhard, psicoanalista pioniere del pensiero di Jung in Italia, del quale Rosselli fu paziente nel suo studio a Roma. Il rapporto con Bernhard è definito «decisivo sul piano intellettuale e culturale» (p. 41) per Rosselli, poiché lo psicoanalista tedesco aveva approfondito vari campi di studio, tra i quali le filosofie e le religioni orientali, la poesia, l'astrologia e lo studio della mitologia. Cortellessa motiva l'influenza di questo rapporto sia sul piano formale e tematico – con l'ispirazione derivata dalla combinatoria dell'*I Ching*, o *Libro dei mutamenti* – sia sul piano cronologico; infatti, Cortellessa pone l'ipotesi che l'attività poetica dell'autrice possa considerarsi posteriore, quasi conseguente, all'incontro con Bernhard, dal momento che l'autrice fa risalire l'inizio della sua opera al 1952 – anno del primo incontro con lo psicoanalista – datando i *Primi scritti* «1952-1963». È possibile

ipotizzare, a questo punto, che sussistano legami profondi tra la passione per il mondo orientale di Bernhard e l'interesse di Rosselli per l'elaborazione di un metodo compositivo in grado di trascrivere la musica orientale cantata, impossibile da riprodurre con il sistema temperato occidentale (un tema sviluppato dall'autrice nel saggio *La serie degli armonici*).
In particolare, Cortellessa osserva come Bernhard abbia avuto un ruolo fecondo sul piano culturale, senza tuttavia riuscire a ottenere significativi progressi in ambito clinico, dato che l'autrice vivrà diversi periodi di reclusione – sia forzati, sia volontari – a causa della sua malattia.
Se da un lato Cortellessa ritiene «perfettamente centrato» l'argomento centrale della *Notizia su Amelia Rosselli* di Pasolini, molto criticato dall'autrice stessa, e cioè il concetto freudiano di *lapsus* alla base delle deformazioni linguistiche nelle liriche di *Variazioni belliche*, dall'altro ricorda, con il Foucault della *Folie, l'absence de l'oeuvre*, che la malattia e l'opera non coincidono mai. L'opera di Foucault esce proprio nel 1964, l'anno delle *Variazioni*: «ma sono proprio le esperienze limite (Foucault cita i "casi" di Roussel, Artaud e Nietzsche) a mostrare come la "strana vicinanza tra follia e letteratura" non equivalga affatto – secondo insistite mitologie romantiche e decadenti – alla loro identità» (p. 71). Le interpretazioni semplicistiche erano condannate fermamente anche da Rosselli: Cortellessa riporta la contestazione dell'autrice alla tendenza dominante nella ricezione dell'opera di Sylvia Plath, tendenza che coincide con un'«interpretazione violentemente aletteraria e deformata in parte da una sovrapposizione pseudofemminista e pseudopsicologica» (p. 77). Per capire che cosa Rosselli intendesse, ci si può rifare al suo articolo su Plath, dove si afferma che «è di moda in molti paesi studiarne la biografia […]», e che l'attenzione è eccessivamente concentrata su quelle poche poesie che in effetti si rifanno a dati biografici. Rosselli continua: «Le più belle poesie della Plath sono invece proprio quelle in cui essa si trascende, e il suo piccolo io travagliato e casalingo […] scompare deliberatamente, e per scelta conscia d'autore, dinanzi a temi ben più urgenti, e senza l'eterna "lagna"» (A. Rosselli, *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, in Rosselli, *L'opera poetica*, Mondadori, 2012, p. 1228).
L'operazione critica di Cortellessa si pone dunque come un "riavvolgimento del nastro", con alcune pause su fotogrammi specifici della storia dell'autrice e su volti e dettagli suscettibili di un'attenta osservazione, con un riesame di molti rapporti causa-effetto in precedenza dati per scontati dalla critica rosselliana. Nel tentativo di trovare nuove chiavi interpretative per comprendere il rapporto, idealmente trasceso, tra vita e opera, viene dato spazio alla sensibilità musicale, poetica e critica dell'autrice e, soprattutto, alla viva voce dei suoi versi, che attraversano il saggio dal titolo fino all'ultima pagina.