

Intervista a Amelia Rosselli

di Francesca Borrelli, maggio 1992

La prima singolarità che si impone al lettore è il suo passare dall'inglese, all'italiano al francese, lingue indifferentemente evocabili dal pensiero che le possiede e le manovra dalla prima adolescenza. «Sleep» contiene versi scritti tra il '53 e il '66, in inglese, una lingua alta, nutrita di letture di classici...

La credevo un mix di inglese e di americano, ma rivedendo il libro ho scoperto che è molto più legata alla lingua inglese nella quale leggevo a quel tempo; inoltre, ci sono dentro i ricordi indelebili del teatro shakespeariano: ho avuto occasione di vedere Laurence Olivier recitare Amleto, Otello, Re Lear, e non posso dimenticare Alec Guinness nella sua interpretazione tutta diversa di Amleto.

Infatti, non possono sfuggire le connotazioni elisabettiane del lessico, della sintassi, della grafia nell'impiego delle maiuscole; persino l'intento appare chiaramente parodistico. È così?

Eccome, c'è una presa in giro del teatro shakespeariano che si esprime, per esempio, attraverso una delle voci parlanti, quella del *fool* che si burla del re e delle sue corti. Ma poi, seguendo l'ordine cronologico nel quale è organizzata l'antologia, ci si accorge che senza cessare di fare il verso alla lingua elisabettiana, e senza abbandonare del tutto il registro pseudometafisico, le poesie scritte intorno al '65 esprimono un rapporto con l'uomo più concreto, e assumono connotazioni molto più sessuate. Nel cinque e seicento inglese era l'uomo che si rivolgeva all'amata, e a questo proposito nel mio libro c'è un incontro-scontro con certa critica di tipo femminista che però non condivide nulla con l'ambiente italiano, è molto anglosassone. Nel cinque e seicento per metafisica si intendeva filosofia + dio, mentre oggi si riportano quei problemi al confine con l'ambito sociologico-femminista. Comunque, l'ironia ha cominciato a rompermi le scatole. È triste il *fool*, non ironico: è un giocoliere. E ho messo molta presa in giro in quel tu che spesso indica me come interlocutrice: non descrivo esperienze autobiografiche — l'unico libro in cui lo faccio, scritto in francese, è *Le chinois à Rome*. Qui sono solo fantasie, perché le mie esperienze vere le avrei piuttosto trascritte, a questo punto, in italiano. Una volta mi venne l'immagine di me su delle palafitte, che pensavo in inglese ma vivevo in Italia.

E quel titolo di una sola parola «Sleep», da cosa viene?

Vuol dire sonno, e credo di averlo preso da un famoso soliloquio di Amleto, quando dice di averne nostalgia, e poi ritorna nel famoso Essere o non essere, quando dice, per esempio «Dormire, forse sognare, sì, lì è l'intoppo». Ma *sleep* ha anche una valenza ironica, perché, in quelle poesie si esprime una attività frenetica, almeno per quel che riguarda l'immaginario. Inoltre, con la sua doppia e, la parola *sleep*, ha una alta densità femminile, il suo suono include in qualche modo sonno e sogni. E per ultimo, allude una ragione autobiografica: a quel tempo soffrivo di insonnie feroci, dunque il sonno per me era un miraggio.

Cosa porta alla scrittura non solo il fatto di possedere interamente tre lingue, ma l'alternare nei diversi idiomi il flusso del pensiero?

E un problema; sospetto che se si pensa in tre lingue vuol dire che non ci si è ancora risolti a decidere dove si vuole vivere; sono stata parecchio vagante e ho avuto più di una esitazione su dove fermarmi. A determinare la mia permanenza a Roma è stato il lavoro di traduttrice, che svolgevo per le edizioni Comunità di Adriano Olivetti, dal '49 al '54. Vivevo in camere d'affitto, passai un anno anche in una pensione, fino a quando mia nonna mi lasciò qualcosa che servì per comprare una casa a Trastevere.

Ma la sua vita avrebbe potuto fermarsi altrove, in Inghilterra, per esempio, dove vivevano i fratelli, o a Parigi, dove aveva trascorso parte dell'infanzia...

Finché con l'entrata dei nazisti in Francia dovemmo scappare; stavamo per andare in Algeria con Louis Joxe, allora segretario di De Gaulle e la sua famiglia, ma partirono solo i nostri bauli, perché qualcosa fece cambiare idea a mia madre. Perciò approdammo in Inghilterra, e dopo i primi allarme dei bombardamenti a Londra, raggiungemmo gli Stati Uniti in nave. Benché non sia mai stata in Algeria, me ne è rimasta una sorta di nostalgia; dopo la fine della guerra avevo una fissazione per la politica mediorientale. Del resto, ho un lato semitico-desertico.

A quale luogo sono legati i ricordi migliori?

I tre anni che passai accanto a mia madre furono il mio periodo più felice; stavamo a Larchmont, un paese di pendolari vicino New York, nel Westchester County dove ha vissuto molto anche Fitzgerald, che ne parla in uno dei suoi primi libri. Non lontano da noi abitavano Enrico Fermi, Toscanini, Salvemini che al sabato veniva a trovare mia nonna: era la società Mazzini, sede di molte riunioni di antifascisti, che da New York indicava i luoghi relativamente sicuri dove sfollare. Durante il periodo del ginnasio e del liceo, d'estate andavamo a lavorare nei campi; ce n'era bisogno anche in America durante la guerra. Una volta andai con tutti i miei cugini nel Vermont, in un campo quacchero; là, imparammo a andare a cavallo, a fare lavori pesanti, a tagliare gli alberi, e mungere le vacche. Poi, la domenica andavamo a riposarci nei boschi, e chi voleva si alzava e proponeva una discussione su temi che gli stavano a cuore.

Nel corso di una bellissima trasmissione radiofonica a lei dedicata e condotta da Gabriella Caramore lei parlò di un suo tentativo di salvare dallo spreco e dall'esaurimento il nostro flusso interiore di pensieri...

Si, ricordo che lo dissi per rispondere a Zanzotto, che parlava del corpo a corpo con la realtà nella mia poesia: lo diceva molto bene, ed è vero, nei miei versi c'è anche questo. Ma sotto sotto abbiamo tutti paura di sprecare la nostra interiorità, ed è questo che volevo dire con quella frase nella quale, implicitamente, citavo Virginia Woolf: fu lei per prima a occuparsi dello *stream of thought*. È una tecnica che, dal punto di vista della descrizione psicologica non mi interessa affatto, e tuttavia, nella vita è quel che ci salva. Per me scrivere serve, in un certo senso, a portare nuova ricchezza alla mia e alla altrui interiorità: sta anche in questo la valenza etica della poesia.

Uno tra i tanti luoghi comuni della critica ha individuato nel *lapsus* una componente quasi organica alla sua poesia. Alcuni esempi tomano anche nei versi dell'ultimo libro, e tuttavia il rimando freudiano è spesso improprio, perché non di errore in- volontariosi tratta, quanto di sovrapposizioni delle diverse lingue. È d'accordo?

Si, il primo a parlarne fu Pasolini in un saggio scritto come postfazione alle mie prime poesie, pubblicate da Vittorini e Calvino su «Menabò» 6 del '63. Gli avevo consegnato un mio personale glossario, spiegandogli il perché di queste fusioni di parole, di questi giochi linguistici; ma non tutti i critici erano così intelligenti come Pasolini. Si continuò a parlare dei miei lapsus anche quando non ce n'erano. Per esempio, già nel mio terzo libro e n'è uno solo, mnemonico, quando per nominare l'albero di una nave uso un inglese e dunque lo chiamo *masto* da *mast*. Sarebbe meglio abbandonare il termine *lapsus*, che non appartiene alla filologia e che necessita sempre di aggettivi che lo definiscano, introducendo così una complicazione in più: molto spesso non si tratta che di invenzioni di parole, incroci di lingue, slang o anche di grafismi; e sono chiari, in tutto ciò, gli influssi della poesia di Cummings e di Hopkins, autori che a quel tempo leggevo molto. Anche Emmanuela Tandello, la traduttrice di *Sleep*, torna sul *lapsus*; ma intende parlare di parallelismi tra le due lingue, come quando uso *shallop* per riferirmi alla scialuppa invece di *tender*.

In margine alle poesie pubblicate su «Menabò», che sarebbero andate poi a far parte della raccolta «Variazioni belliche», una nota biografica dice che «Svolge professione, come teorica e compositrice, di musicista». Fu dunque questa la sua prima inclinazione?

La mia scelta musicale sembrava una follia, perché, la mia famiglia era rimasta senza soldi e mio padre, che all'origine ne aveva, decise di spendere tutto per finanziare Giustizia e Libertà e l'attività clandestina. Poi, quando scoppiò la guerra di Spagna, finanziò un battaglione dove confluirono molti esuli francesi. Pensava che i figli dovessero lavorare, giustamente; ma, insomma, non avevo abbastanza soldi per svolgere studi regolari. Avevo cominciato a suonare il violino a Londra, a sedici anni, poi continuai a Firenze, dove studiai anche pianoforte. Incontrai Luigi Dallapiccola, che mi introdusse ai libri di teoria dodecafonica, e fu a lui che presentai le mie prime composizioni. Ma era stato Petrassi a indicarmi quello che sarebbe diventato il mio maestro. Lo strumento che avrei, più avanti, potuto suonare in modo professionale era l'organo: adoravo la musica del cinque e seicento, prendevo lezioni private a Roma a piazza del Popolo. Ma, poi, come per istinto, smisi di suonare. Allora, non mi era stato ancora diagnosticato il morbo di Parkinson. Decisi di dedicarmi agli studi di composizione: ragioni di ordine fisiologico mi spingevano verso un lavoro creativo piuttosto che interpretativo. Andai a Darmstadt, come usavano fare i compositori. Lì insegnavano, tra gli altri, Stockhausen, Boulez e Tudor, il pianista di John Cage, che in seguito mi chiamò a lavorare con lui a uno spettacolo al Sistina al quale collaborava anche Merce Cunningham. Io mi

esprimevo piuttosto tramite una gestualità improvvisata, e a un certo punto mi misi a cantare un canto gregoriano, finché, qualcuno dal pubblico gridò: «*Arnen*». A Cage non fece per nulla piacere. Ero una postbartokiana, dunque con le tesi di Cage non andavo d'accordo, ma lui era straordinariamente intelligente, forse un po' troppo dogmatico; comunque quel che ha distrutto (del sistema tonale, temperato, dodecafónico) l'ha distrutto bene. Una volta, a Darmstadt, mi era stato dato un lavoro sulla sua musica e passai cinque nottate a capovolgere le sue tesi: a forza di fare grafici ebbi una allucinazione sonora, arrivai a sentirmi dentro tutta la partitura. Davvero, ascoltai l'intero pezzo. E mi presi un enorme spavento.

C'è almeno uno studio di etnomusicologia, che rimarrà nella storia delle sue pubblicazioni, a pari diritto con la sua poesia: è un saggio uscito su «Civiltà delle macchine» prima e poi sul «Verri» di Luciano Anceschi, frutto di quattordici anni di ricerche in Italia, in Francia, e a Londra.

Volevo studiare quali erano le vere sottostrutture, non ancora trascritte o analizzate, dei canti e degli strumenti del terzo mondo e di quello orientale, dove il sistema temperato non avuto influsso. Un lavoro di taglio strutturalistico, che si basa sulla rivalutazione della musica folk di ascendenze sia africane che orientali: partendo dallo studio della teoria dodecafónica e da quello della musica di Bartok, ho tentato di introdurre ciò che si potrebbe chiamare un allargamento della teoria in rapporto con la musica popolare; e in particolare con la costruzione di strumenti le cui scale differiscono da quella del pianoforte, poiché sono basate sulla realtà fisica e le leggi acustiche, diversamente da quanto accade nella scala temperata. A questo scopo ho fatto costruire da una fabbrica italiana, la Farfisa, un piccolo pianoforte per riprodurre ciò che comunemente viene chiamata la serie degli armonici, e che comprende sei ottave. E ho osservato così almeno due fattori che convalidano la mia opinione circa il fatto che una grande parte della musica orientale, certi tipi di musica popolare e molte tradizioni di musica temperata, siano ispirati, e istintivamente basati sulla serie degli armonici, che possiamo considerare un a priori o una forma ideale.

A parte ciò che comporta l'avere un orecchio esercitato, e alle spalle studi di armonia e soprattutto di contrappunto, come descriverebbe l'influsso della musica sul verso?

Non si sovrappone agli studi classici delle varie metriche, ma mi ha influenzata talvolta per esempio nella scrittura di un lungo poemetto, *La libellula*, quando avevo ventotto anni... non mi ricordo bene quand'è che l'ho scritta...

E ci sono invece poesie che mette in una relazione diretta con musiche ascoltate o studiate?

Sì, mi è capitato con le prime poesie di Variazioni belliche; allora suonavo sempre al piano: forte i 48 preludi e fughe di Bach e i Preludi e i Notturni di Chopin e mi capitava di girarmi dal pianoforte al tavolo di lavoro... certo non trascrivevo..., ma sa, le mie sono poesie in verso libero o quasi...

Quando lei legge sottolinea molto la metrica e, a volte enfaticamente, anche il senso...

Talvolta anche troppo, ma ho notato che il grande pubblico non capisce una lettura fredda com'è quella della nostra voce interna: ispirata intellettualmente sì, ma non emotivamente. Allora cerco di rivivere l'esperienza che ha provocato la poesia, e quel che ne viene fuori non è tanto enfasi, ma colorazione. Di solito, ho in mente l'immagine che ha dato origine ai versi. Però vorrei tornare a letture un po' più fredde.

Nel primo capitolo di «Diario Ottuso» ha detto di considerare un «mini-romanzo», c'era un tentativo di portare a compimento un'opera di narrativa. Crede che la cosa sia finita lì?

Non lo penso affatto, spero di no. Hoin mente da tanto tempo un romanzo umoristico, e il mio grande modello è il *Tristram Shandy* di Sterne; ma sono anni che non riesco a scrivere. La prosa di *Diario ottuso* è un esperimento di prosa ed è l'unico mio scritto in italiano ad essere indirettamente autobiografico. È un esercizio della memoria, alla Proust, ma certo non dal punto di vista stilistico, questo no. È anche la storia di un *breakdown*, una storia vera che ho camuffato. Quando ho chiuso il primo capitolo l'ho considerato più un esercizio di stile che altro.

Cosa ne pensa, riprenderà a scrivere?

E come posso prevederlo: per sei anni non ho scritto nulla, poi d'un colpo, in modo improvviso è venuto fuori il poemetto *Improptu*. Cominciai tentando una scrittura in prosa, ma tornavo sempre alla mia personale metrica. In *Improptu* c'è un salto tematico: ho cominciato a parlare di politica in

modo larvato e anche il modo è mutato. Con la scrittura di *Documento* avevo esaurito una certa carica energetica, e dunque ora scrivevo con maggior leggerezza e in cerca di una risposta a un problema politico. Ero iscritta al Pci dai ventotto anni, facevo lavoro di base; alternavo nettissime sentenze politiche a frasi a bella posta censuranti. «Il borghese non sono io». Certo sono più malinconica senza la scrittura, che è legata alle molte mie letture, e alla necessità di non avere ossessivi problemi di sussistenza. La musica è stata il mio grande conforto, e il mio grande riposo, ma sono più felice adesso che non suono: non si possono avere due professioni così impegnative. Ero arrivata al punto di comprare anche un violino, ma lo riportai il giorno dopo. Alla fin fine, ho regalato tutta la mia musica.

il manifesto, Alias Domenica, 8 febbraio 2026