

ISSN: 2611-8378
ANVUR area 10

Pubblicato online www.rossocorpilingua.it il 13 settembre 2026
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

Tra tradizione e ricerca sonora:

Amelia Rosselli etnomusicologa

Diletta Billi

RIASSUNTO

Questo contributo propone una rilettura e una sistematizzazione della figura di Amelia Rosselli come musicologa ed etnomusicologa, dimensione meno indagata rispetto alla sua notorietà di poeta, anche a causa della scarsità di materiali quali partiture, trascrizioni o registrazioni. A partire dalla musicalità della sua scrittura poetica, l'articolo esplora il laboratorio esperienziale di Rosselli e il rapporto tra ricerca sonora e riflessione teorica nel contesto dell'etnomusicologia di quegli anni. L'analisi si concentra su alcuni scritti finora poco considerati dalla critica, che costituiscono le basi di una riflessione di carattere etnomusicologico, e in particolare su un documento inedito conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

PAROLE CHIAVE: Amelia Rosselli; Etnomusicologia; Ricerca sonora; Musica e Poesia; Trasmissioni radiofoniche.

ABSTRACT

This contribution aims to propose a rereading and a systematization of the figure of Amelia Rosselli as a musicologist and ethnomusicologist, a dimension that has been less investigated than her renown as a poet, also due to the scarcity of materials such as scores, transcriptions, or recordings. Starting from the recognition of her poetic writing,

the article explores Rosselli's experiential laboratory and the relationship between sonic research and theoretical reflection within the context of the ethnomusicology of those years. The analysis focuses on several writings that have so far received little attention from critics, which constitute the basis of a reflection of an ethnomusicological nature, and in particular on an unpublished document preserved at the Centro Manoscritti of the University of Pavia.

KEYWORDS: Amelia Rosselli; Ethnomusicology; Sonic Research; Music and Poetry; Radio Broadcasts.

OLTRE LA POESIA: L'ETNOMUSICOLOGIA DI AMELIA ROSSELLI

Amelia Rosselli è una figura tradizionalmente conosciuta come la poeta «della nevrosi e del mistero¹», per usare una celebre definizione pasoliniana. Tuttavia, chi conosce la sua opera sa come la sua poesia, nel suo cangiante plurilinguismo intersezionale, sia profondamente musicale, nel senso che segue logiche intrinseche al suono e alla sua organizzazione interna.

Negli ultimi decenni, alla fama di poeta si è progressivamente affiancata quella di musicista e musicologa; più raramente, invece, le è stato attribuito in modo esplicito il titolo di etnomusicologa. La sua attività musicologica è stata ormai confermata e approfondita a vari livelli da diversi studiosi e studiose – si pensi,

¹ P. P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il menabò di letteratura», 6, 17 settembre 1963, ora in F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007, p. 225.

tra gli altri², ai contributi di Laura Barile³, Viviana Ponta⁴ e Lucia Re⁵ – che hanno mostrato come Rosselli possa essere considerata musicologa a pieno titolo, senza confini disciplinari rigidi. La sua riflessione si dirama infatti verso l'etnomusicologia⁶, l'acustica del suono e la musica intesa nel suo significato più profondo e concreto.

Nel considerare l'insieme degli scritti di Rosselli suoi scritti, rimane tuttavia un vuoto dovuto alla mancanza di partiture o trascrizioni⁷, di registrazioni e riflessioni scaturite da una diretta ricerca sul campo. Tale assenza rende inevitabilmente complessa una piena comprensione del suo contributo nel contesto degli studi etnomusicologici e una corretta collocazione della sua figura nel panorama di un ambito disciplinare che, in quegli anni, stava ridefinendo i propri strumenti teorici e metodologici, oltre che la propria stessa denominazione. Ciò risulta particolarmente significativo se si considera il ruolo centrale che la ricerca sul campo riveste nell'etnomusicologia, in cui l'indagine prende avvio dalla raccolta diretta dei dati nel contesto culturale osservato.

Nonostante i numerosi studi dedicati al rapporto tra Rosselli e la musica, alcuni aspetti rimangono ancora poco esplorati. La sua attività di teorica musicale può

² S. SGAVICCHIA, *Gli armonici di Amelia Rosselli*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. III, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, 2012; C. CARPITA, "Spazi metrici" tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del nuovo geometrismo di Amelia Rosselli, «Moderna», XV, 2003, n. 2; V. PELEGGI, *Amelia Rosselli. Musica in poesia*, «Quaderni del Circolo Rosselli», 2010, n. 2.

³ L. BARILE, "Trasposizioni": i due mestieri di Amelia Rosselli, «California Italian Studies», 8, 2018, n. 1.

⁴ V. PONTA, *Dalla "ridondanza spontanea" alla risonanza simpatica. Amelia Rosselli e l'acustica musicale*, «Paragone. Letteratura», LXV, 2014, nn. 5-6; EAD., "e risuona come idea nella mente". *Musica fisica del suono e forme universali. L'acustica silenziosa nella poesia di Amelia Rosselli*, tesi di dottorato in Filologia Moderna, Università di Pavia, a.a. 2013-2014.

⁵ L. RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, «Il verri», 3, 1993.

⁶ Il termine *etnomusicologia* è inteso nell'accezione ormai classica proposta da Alan P. Merriam, che, in *The Anthropology of Music*, la definisce come *lo studio della musica nella cultura*, vale a dire come una disciplina che analizza i fenomeni musicali in relazione ai contesti sociali, culturali e simbolici nei quali vengono prodotti, trasmessi e recepiti, e che considera il comportamento umano (la cui forma è determinata da valori, usi e credenze di un popolo) alla base della produzione del suono musicale. Tale prospettiva, affermata progressivamente nel secondo dopoguerra con il superamento della precedente *musicologia comparata*, privilegia dunque il metodo etnografico e la ricerca sul campo quale principale strumento di conoscenza.

⁷ «Mancano all'appello spartiti, nastri magnetici, testimonianze dei rapporti con Berio e Maderna presso lo studio Fonologico della Rai, attestazioni dell'inclusione di opere originali nei programmi di festival musicali e così via», cit. in V. PONTA, "e risuona come idea nella mente", cit.

essere indagata da prospettive molteplici, tanto articolate quanto le diverse angolazioni da cui lei stessa si è avvicinata alla musica: dalla formazione strumentale e compositiva (seppur discontinua) all'elaborazione teorica, dal confronto con le principali scuole e i centri della ricerca musicale del Novecento, all'esperienza diretta dell'etnomusicologia degli anni Cinquanta e, infine, alla sperimentazione teorica e organologica sul suono.

Il presente contributo, che si inserisce all'interno di una più ampia ricerca dedicata all'attività etnomusicologica rosselliana, si propone di analizzare le premesse e gli esiti della sua riflessione attraverso l'esame di documenti d'archivio inediti conservati presso il Centro Manoscritti di Pavia. Se da un lato la critica ha più volte sottolineato l'impossibilità di definire Rosselli un'etnomusicologa in senso stretto — insistendo sulla natura episodica e non sistematica del suo impegno nel settore — dall'altro risulta difficile rimanere indifferenti di fronte alla portata innovativa delle sue proposte e alla coerenza di una riflessione che attraversa l'intero arco della sua attività intellettuale. I materiali presi in esame coprono infatti un arco temporale ampio, che attraversa l'intero percorso intellettuale dell'autrice: dal primo, appartenente alla fase iniziale della sua formazione, fondamentale per individuare i presupposti teorici delle sue successive elaborazioni, fino ai suoi ultimi materiali progettuali, che testimoniano la maturità del suo metodo e del suo approccio comparativo. Questa continuità documentaria mostra come la riflessione di natura etnomusicologica non abbia mai costituito un ambito marginale o transitorio per Rosselli, ma un nucleo costante e strutturante del suo pensiero e della sua ricerca quasi ossessiva, che l'ha accompagnata lungo l'intero arco della sua vita intellettuale, ben oltre quanto le sia stato finora riconosciuto. L'obiettivo non è dunque stabilire se Rosselli possa o meno essere definita etnomusicologa in senso stretto, quanto mostrare come tale dimensione costituisca un elemento costante del suo percorso intellettuale e continui ad agire ben oltre gli anni della formazione musicale, configurandosi come uno dei nuclei teorici della sua riflessione poetica e musicale.

LE PREMESSE TEORICHE:

musica, poesia e formazione intellettuale

Rosselli appare certamente figlia del suo tempo ma, al contempo, profondamente apolide per formazione, lingua e orizzonte di idee: una condizione di non appartenenza che le ha consentito di muoversi liberamente tra sistemi diversi, di assorbire elementi eterogenei che ha poi elaborato, esaminato, smontato e ricomposto in una prospettiva originale, tanto nella sintassi poetica quanto nelle sue riflessioni e teorie sulla musica e sul suono.

Dallo studio della sua opera e della sua biografia emerge con forza il profondo legame tra «problematica umana e formale⁸», che permea l'intera produzione intellettuale e artistica: considerare le idee e le pratiche politico-sociali delle persone a lei vicine, che hanno contribuito in modo decisivo alla sua visione del mondo, è dunque una premessa necessaria per comprendere l'orizzonte teorico in cui Rosselli si colloca. Emblematico è il ruolo fondamentale di Rocco Scotellaro, con il quale Amelia condivideva il fine ultimo della poesia e dell'espressione: ridurre tutto «all'esperienza del vivere⁹» e, attraverso l'eliminazione dell'io, dare forma a una parola «che esprima gli altri¹⁰». L'umanesimo condiviso con il poeta di Tricarico investiva, per Amelia, ogni ambito dell'esistenza: la musica, la poesia, la vita e le scelte compiute.

L'esperienza è unica perché è anche di altre persone, non considero un individuo un isolato. Basta cercare la parola che esprima gli altri. Questo è un grosso problema: cos'è un poeta che tocca gli altri? È un poeta che esprime anche gli altri¹¹.

Tali presupposti poetici consentono di cogliere, in senso ampio, la costante tensione di Rosselli verso un linguaggio orientato all'alterità e alla dimensione

⁸ A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 284-285.

⁹ EAD., *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, in M. VENTURINI e S. DE MARCH (a cura di), *È vostra la vita che ho perso*, Firenze, Le Lettere, 2010, cit., p. 224.

¹⁰ EAD., *Intervista di Maria Camboni (1981)*, in *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 56.

¹¹ Ibidem.

collettiva. In questa prospettiva si può comprendere perché il suo percorso prenda avvio dalla musica per poi approdare alla poesia: la musica infatti si configura come luogo originario dell'esperienza umana, linguaggio universale anteriore alla parola.

La musica in qualche modo è ancor più sintetica, perché parla non per parole note, conosciute, parla per materia fonica. E tocca le persone che non sanno nulla di musica, non hanno mai toccato uno strumento e li tocca ugualmente; come lo spieghi? Mentre, se non hai studiato un po', la poesia non è comprensibile ai più, se uno non ha fatto molta scuola, se non ha fatto due anni di scuola; è raro che riescano a capire di cosa parli. [...] Però tu devi aver fatto, se non sei proprio eccezionalmente dotato, almeno il liceo per capire la poesia moderna. La musica è comprensibile quasi a tutti. Dicono, poi, la Chiesa, per esempio, tocca il cuore degli africani con molta facilità con la musica classica [...] che una delle armi senza violenza, o parziale, è semplicemente la musica. Loro sono attratti dalla Chiesa dalla musica, che non hanno mai sentito lì: li affascina, li ipnotizza¹².

Queste parole le pronunciava nel 1988, ormai matura e dopo anni di riflessioni alle spalle, ma la centralità della musica nel suo percorso emerge già negli anni della giovinezza, quando Rosselli inizia a interrogarsi sulle possibilità comunicative della materia sonora. La poesia diventerà invece, col tempo, lo spazio privilegiato di elaborazione del proprio mondo sensibile, un luogo in cui istanza razionale e tensione istintiva trovano una forma di composizione.

Dunque se ci si propone di esaminare Amelia Rosselli in veste di musicologa si può benissimo scegliere di far partire la riflessione da prospettive di natura non musicale e ciò è dovuto al fatto che sia i suoi saggi di metrica che quelli di teoria musicale sembrano completarsi e chiarirsi reciprocamente: il pensiero poetico si

¹² EAD., *Poesia non necessariamente ascientifica*, intervista di A. DOLCE, ivi, p. 215.

sistematizza in quello musicale, che, pur adoperando codici espressivi diversi, a sua volta si concretizza e si manifesta attraverso il linguaggio poetico-letterario, trovando una sua realizzazione e formalizzazione. Il suo continuo oscillare tra il linguaggio musicale e il linguaggio poetico, che può benissimo essere considerato la cifra distintiva dell'autrice, è una conseguenza del suo intendere il linguaggio tutto, l'espressione umana come «facoltà umana, mezzo di esplorazione, sperimentazione e (appunto) invenzione¹³». Questa continuità tra riflessione musicale e poetica è del resto esplicitamente rivendicata più volte dalla stessa Rosselli, che afferma:

Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema¹⁴.

Una volta compreso questo, emerge chiaramente come le due discipline siano strettamente connesse nella visione di Rosselli, sia nell'approccio adottato che negli obiettivi che si prefigge¹⁵. Nell'intervista di Ambrogio Dolce, *Poesia non necessariamente ascientifica*, alla domanda «per lei, quali influssi hanno avuto gli studi di etnomusicologia sulla formazione della sua dottrina metrica quale la leggiamo nel suo saggio *Spazi metrici*?¹⁶» Amelia risponde: «Non si tratta di un influsso. Le due discipline hanno lo stesso atteggiamento verso la realtà: trovare i sottostrati reali della forma [...]», che in poesia corrispondono alle parole-idee e in musica si identificano con la serie degli armonici. In musica

¹³ EAD., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2019, p. VIII.

¹⁴ Ivi, p.337.

¹⁵ La stessa Amelia ha sottolineato più volte l'importanza significativa di entrambe le discipline nella sua vita: «Mi è capitato, mentre scrivevo *Variazioni belliche*, di suonare Bach e Chopin e poi di girarmi direttamente dal pianoforte al tavolo di lavoro; certo, non voglio dire che trascrivessi direttamente dalla musica, tuttavia è indubbio che lo studio dell'armonia, e soprattutto del contrappunto, si traduce in un movimento interno ai versi». In F. BORRELLI, *Partitura in versi*, in A. ROSSELLI, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. VENTURINI e S. DE MARCH, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 146.

¹⁶ A. DOLCE, *Intervista*, in A. ROSSELLI, *È la vostra vita che ho perso*, cit., p. 105.

questi *sottostrati* sono messi a nudo da Rosselli attraverso lo studio dei canti e delle melodie non temperate, delle musiche di tradizione orale non passate per l'artificiosità del sistema tonale, nel tentativo di preservare «l'autenticamente umano» o, usando un'espressione di Marius Schneider, «la natura del suono appartenente al sogno¹⁷».

Tuttavia, solo considerando i presupposti ideologici e poetici di Rosselli, è possibile esaminare il suo ruolo di come teorica musicale e le influenze degli studi etnologici, musicali e letterari sul popolare nella sua ricerca formale, condotta con uno spirito al tempo stesso totalizzante e scientifico.

Le scoperte e le influenze assorbite negli anni Cinquanta risultano fondamentali per mettere in discussione l'intera visione del mondo e dell'arte di Amelia. La sua ricerca in poesia e in musica sembra seguire due percorsi paralleli, entrambi caratterizzati dal superamento di forme ormai consolidate: il verso libero, nel caso nella poesia, e la musica temperata nel campo musicale. La sua ricerca etnomusicologica è legata a motivi politici, come lei stessa afferma¹⁸, e soprattutto alla scoperta della cultura ancestrale del Sud Italia, frutto dell'amicizia con Rocco Scotellaro. Tale orientamento affonda le proprie radici nella formazione etica e politica di Amelia, profondamente influenzata dalla tradizione antifascista e liberal-socialista della famiglia e dall'idea che la cultura tutta dovesse contribuire alla costruzione di una

¹⁷M. SCHNEIDER, *Il significato della musica. Simboli, forme, valori del linguaggio musicale*, trad. it, Milano, Rusconi, 1970 (ed. orig. *Die Bedeutung der Musik*, 1937), pp. 109-110: «È tutta via innegabile che la musica artistica impieghi ugualmente ritmi e suoni offerti dalla natura. Ma, pur servendosi di questi materiali, li assoggetta sempre a un ordine specificamente umano, anzi razionale. E poiché essa fa parte del mondo della luce, mentre la natura del suono appartiene piuttosto al sogno, le sue troppo coscienti costruzioni non giungono a toccare la ragione cosmica. Abbandonando ogni imitazione veramente realistica, essa crea un mondo sonoro artificiale. Invece dell'opulento sviluppo della musica naturale, si vede nascere una padronanza della forma di origine nettamente intellettualistica. L'uso, originariamente inconsapevole, delle proporzioni numeriche, si fa intenzionale».

¹⁸ «La musica rientra nelle tradizioni di famiglia; mio nonno era compositore, mio padre suonava. Per ragioni politiche io mi sono sempre interessata alle musiche del Terzo mondo. Proprio per questo ho preferito accostarmi alla musicoetnologia», in *La persecuzione del nome rosselli*, intervista di Cetti Adamo, in n. A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 109-110.

società più giusta¹⁹. In questa prospettiva, l'interesse per le musiche popolari non rappresenta soltanto un'esigenza scientifica, ma soprattutto una scelta politica, rivolta alla valorizzazione delle culture marginalizzate e delle forme di espressione escluse dai modelli culturali dominanti.

Nel tentativo di far emergere il filo conduttore della ricerca dell'universalità, inscritta in un progetto politico ampio, appare chiaro come per Rosselli fosse centrale la ricerca, in musica, di un'«esperienza sonora universale di tutti i popoli²⁰», «un modello di panmusica [...], di tutti, della terra e dell'universo, in cui non ci sia più una mano individuale che la regoli²¹». Già in giovane età si avvicina alla musica di Bartók «per motivi sociopolitici e per la sua aspirazione alla giustizia sociale, un valore che condivideva con suo padre Carlo²²».

[...] 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 ha avuto influsso. È un lavoro di taglio strutturalistico, che si basa su una rivalutazione della musica folk di ascendenze sia africane che orientali. [...] ²³.

LA FORMAZIONE ETNOMUSICOLOGICA TRA INFLUENZE, CONTESTI E PERCORSI DI RICERCA

¹⁹ La formazione politica di Amelia Rosselli matura nell'ambiente antifascista e liberal-socialista della famiglia Rosselli ma anche nel confronto con figure quali Gaetano Salvemini, Rocco Scotellaro, Manlio Rossi-Doria, Ernesto Rossi, e il Movimento di Comunità di Adriano Olivetti. Lo stesso orizzonte emerge anche dai testi presenti nella sua biblioteca personale, che documentano un costante interesse per i temi della libertà, della giustizia sociale e delle culture popolari.

²⁰ ROSSELLI, *Musica e pittura. Dibattito su Dorazio*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 36.

²¹ Ibidem.

²² L. BARILE, *Molto perfezionista e un po' smemorata*, introd. a A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. III.

²³ A. ROSSELLI, *Partitura in versi*, intervista di F. BORRELLI, ivi, p. 306.

Per approfondire Amelia Rosselli in veste di etnomusicologa è necessario dunque considerare quello che Lucia Re definisce il suo periodo di apprendistato²⁴: anni di formazione in cui la musica, ancor prima della poesia, le offre una forma primaria di conoscenza, una modalità di percezione e di ordinamento dell'esperienza. Le fondamenta di una riflessione profondamente etnomusicologica si rintracciano nei volumi della sua biblioteca di Viterbo e soprattutto in tre scritti che rappresentano il risultato dei suoi studi e delle sue esperienze di ricerca, tra cui spicca quella parigina accanto all'etnomusicologo Alain Daniélou.

Il primo di questi scritti è la recensione a un volume di Roberto Lupi del 1946, *Armonia di gravitazione*²⁵, uscita nel numero 1 della rivista «Diapason» nell'agosto-settembre del 1950 (ed ora disponibile in *È vostra la vita che ho perso*²⁶). In quegli anni gli studi di composizione con Luigi Dalla Piccola confluiscono presto in una riflessione teorica più ampia, che si apre anche all'etnomusicologia. Su suggerimento di Petrassi e Dalla Piccola Rosselli conosce Guido Turchi e grazie a lui si misura per la prima volta con la scrittura teorica: egli le propone di recensire l'opuscolo di Lupi, un testo che costituisce uno snodo fondamentale per comprendere la sua visione del suono. Il commento a questo scritto non si esaurisce infatti in una semplice recensione, ma inaugura una serie di riflessioni teoriche che accompagneranno Rosselli negli anni successivi e che confluiranno successivamente nel saggio *La serie degli armonici*, in cui Amelia pone le basi di un'originale elaborazione teorica di forte impronta etnomusicologica. Nel testo, sviluppato poi con maggiore ampiezza e sistematicità, mette a punto una teoria mai definitivamente conclusa, ma costantemente rielaborata e, al tempo stesso, introduce questioni che sembrano aver esercitato un'influenza rilevante anche sulla sua produzione poetica.

La genesi del commento all'opuscolo di Lupi è ricostruibile attraverso il materiale d'archivio: le annotazioni sull'opuscolo conservato al Fondo Viterbo e la cartellina

²⁴ L. RE, *Amelia Rosselli and the esthetics of experimental music*, in D. ATTANASIO e E. TANDELLO (a cura di), *Amelia Rosselli*, «Galleria», XXXXVIII, 1997, nn. 1-2.

²⁵ A. ROSSELLI, *Recensione a Roberto Lupi, Armonia di gravitazione*, in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 28.

²⁶ EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. VENTURINI e S. DE MARCH, pref. di L. BARILE, Firenze, Le Lettere.

consultata presso il Centro Manoscritti di Pavia consentono di seguire passo dopo passo l'elaborazione teorica di Rosselli. In particolare, una postilla autografa, apposta sul retro della cartellina CV 2, chiarisce l'impostazione del lavoro, concepito non come critica divulgativa, ma come riflessione teorica strutturata. Le quattro 'premesse' che nella copia originale precedono il commento – benché successivamente cancellate da Amelia con una X – rivelano l'approccio metodologico della giovane, già orientato verso una visione interdisciplinare. Esse delineano i parametri attraverso cui si svilupperanno le sue riflessioni sul suono: lo studio del movimento come fluire naturale, l'indagine sulle capacità recettive dell'orecchio umano, la creazione di unità dinamiche a partire dalla forma intuitiva e, infine, una *coscienza rinnovata*, volta ad essere applicata ad un'«immediata spontaneità musicale», che parta necessariamente dallo *studio storico* «delle esigenze estetiche, interpretative e pratiche della musica scritta finora».

In questi punti è già presente il senso e la ricerca di Rosselli, sia nel campo musicale che in quello poetico: la forma e il rigore scientifico da una parte e la libertà, l'istintualità naturale dall'altra. La forma universale, *di tutti i popoli*, si realizza proprio nella preferenza per il linguaggio musicale ontologicamente democratico, considerando che «la musica non parla per parole note, conosciute, ma per materia fonica», che, prima di essere musica, è rumore²⁷. Macroconcetti che attraversano come un filo rosso tutto il pensiero e le attività di Amelia. Dalla poesia alla musica la vediamo alla continua ricerca dell'origine dell'impulso, «corporale e insieme logico»²⁸, che si manifesta poi anche nella forma.

Nel percorso formativo e intellettuale di Amelia Rosselli, la riflessione sul suono si sviluppò attraverso un dialogo costante con ambiti e prospettive differenti dell'etnomusicologia. In tale orizzonte si inscrivono i rapporti con studiosi di

²⁷ Per una definizione del termine "rumore", si veda EAD., *Spazi metrici*, in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2022, p. 337; Sul rapporto tra rumore, suono e dimensione non logica del linguaggio, cfr. inoltre: «Cosa vuol fare la prosa? Narrare la vita o riflettere filosoficamente su di essa [...] La musica lo fa in maniera talmente indiretta tramite una materia non logica – rumore e suono non sono necessariamente logici – ma son comprensibili ai più», EAD., *Non è la mia ambizione essere eccentrica*, in *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 215-216.

²⁸ EAD., *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*, in *Opera poetica*, cit., p. 696.

primo piano come Diego Carpitella e Alain Daniélou, che hanno orientato la sua ricerca, rispettivamente, verso una concezione della musica come fatto sociale e antropologico, maturata negli ambienti della ricerca sul campo in Italia, e verso una visione del suono e della musica come scienza del suono, fondata su principi teorici e metafisici, che avrebbe inciso profondamente sulla sua elaborazione dello 'spazio metrico' poetico.

Tra il 1950 e il 1952 Amelia Rosselli si dedicò completamente alla ricerca etnomusicologica, influenzata dagli studi della cultura popolare che in quegli anni guadagnavano terreno grazie a De Martino. Nel 1951 compì diversi viaggi di studio: trascorse un mese a Parigi, dove condusse ricerche presso la discoteca folklorica del Musée dell'Homme affianco all'orientalista Alain Daniélou, e poi a Londra ad approfondire gli studi.

Daniélou, la cui opera assume un'importanza particolare, fu infatti tra i primi a mettere in discussione l'idea (a tutt'oggi fin troppo presente) della musica come linguaggio universale comprensibile per tutti allo stesso modo, sostenendo invece che ogni cultura possieda un proprio sistema di codifica musicale e che la comprensione di musiche 'altre' richieda una conoscenza approfondita del contesto culturale in cui esse nascono e si sviluppano. Anche Daniélou muoveva dunque da un'esigenza di rinnovamento, volta a superare la crisi della musica occidentale, rinchiusa in un sistema artificiale e finito, da cui la necessità di guardare oltre i confini imposti. Di conseguenza, la sua riflessione musicale era costantemente accompagnata da una dimensione filosofica, come risulta evidente nel *Traité de musicologie comparée*²⁹ e nel *Tableaux comparatif des intervalles musicaux*, testi che Amelia studiò con particolare attenzione. Nel saggio «Spazi metrici» tra post-webernismo, etnomusicologia, gestalttheorie ed astrattismo³⁰ di Chiara Carpita, l'autrice fa luce sull'influenza delle teorizzazioni del musicologo francese sulle riflessioni musicali di Amelia. Da Daniélou Rosselli mutua concetti quali la *tetractys* — intesa come struttura della musica, dell'universo e della coscienza umana — nonché l'interesse per la

²⁹ A. DANIELLOU, *Traité de musicologie comparée*, Paris, Hermann, 1959.

³⁰ C. CARPITA, "Spazi metrici" tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del nuovo geometrismo di Amelia Rosselli, «Moderna», XV, 2003, n. 2.

numerologia e il pitagorismo, da intendersi, come osserva Carpita, non in senso esoterico, ma come parte di un progetto di arte totale, in cui musica, poesia e filosofia coesistono organicamente.

Mentre Amelia entrava in contatto, tra Francia e Inghilterra, con approcci differenti allo studio della musica, in Italia la ricerca etnomusicologica si trovava ancora in una fase di nascita e di progressiva istituzionalizzazione. Un momento decisivo in questo processo fu la fondazione, nel 1948, del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare (CNSMP, oggi Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia) da parte di Giorgio Nataletti, che pose le basi per una pratica di ricerca fondata sulla raccolta sistematica di documentazione 'sul campo'.

L'embrione di questa svolta metodologica va rintracciato soprattutto nelle riflessioni gramsciane sul folklore, concepito come «l'autonoma e alternativa concezione del mondo delle classi subalterne³¹». In tale prospettiva, le espressioni folkloriche — e in particolare i canti popolari, «conformi alla sua maniera (del popolo) di pensare e sentire³²» — acquisiscono pieno valore di patrimonio culturale e di manifestazione di una specifica visione del mondo contadina. A partire da questa concezione della cultura popolare come luogo di alterità e di resistenza simbolica, nel corso degli anni Cinquanta si svilupparono ricerche volte a contribuire alla formazione di una nuova coscienza critica, orientata anche al riscatto sociale.

Il progressivo emergere della cosiddetta questione meridionale favorì un primo, significativo mutamento nella ricerca etnomusicologica italiana. Fin dalla sua fondazione, il CNSMP aveva avviato indagini prevalentemente rivolte alle aree e alle tematiche del folklore musicale del Mezzogiorno; tuttavia, una svolta decisiva si verificò con le ricerche in Lucania condotte da Ernesto De Martino insieme a Diego Carpitella. Le prime spedizioni di De Martino ebbero luogo proprio in Lucania, dove egli fu ospitato da Rocco Scotellaro e da sua madre, Francesca Armento. I risultati di queste indagini confluirono dapprima in *Note*

³¹E. DE MARTINO, *Scritti inediti sulla ricerca in Lucania*, a cura di C. GALLINI, «La Ricerca Folklorica», 13, 1986, p. 119; A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

³² Ibidem.

lucane, pubblicate nel 1950 sulla rivista «Società», e furono successivamente approfonditi nel 1952 in *Note di viaggio*, testo di cui Amelia Rosselli conservava una fotocopia nella sua biblioteca di Viterbo³³.

In quegli anni De Martino, sulla scia del pensiero di Gramsci e di Croce, andava elaborando le basi di un umanesimo rivoluzionario, successivamente condiviso anche da Scotellaro e da Rosselli. Quest'ultima, con tutta probabilità presente nelle ricerche demartiniane, subì un profondo influsso da questi canti "lamentosi", espressioni di una condizione esistenziale segnata dall'oppressione e dalla marginalità che, come vedremo, si riverserà poi con tutta la sua potenza in *Cantilena*, dove sembra assumere proprio il ruolo di una lamentatrice³⁴.

Nella spedizione del 1952 era presente anche Diego Carpitella, che vi partecipava *come assiduo collaboratore sul piano musicale*³⁵, in particolare «nella ricerca degli elementi rituali». In quelle occasioni vennero effettuate registrazioni che confluirono successivamente nella raccolta 18 del CNSMP³⁶ e che contribuirono a definire una nuova metodologia di indagine sul campo, nella quale la registrazione sonora assumeva un ruolo centrale, collocando la ricerca «nel quadro di una più ampia prospettiva di carattere etnografico, folkloristico e storico-culturale³⁷».

Amelia Rosselli partecipò dunque, su più livelli, al processo di nascita e formazione di una nuova antropologia dalle fondamenta politiche. Benché le testimonianze dirette sui rapporti tra Rosselli e Carpitella non siano numerose, alcuni elementi consentono di coglierne l'influenza: è noto, infatti, che Amelia

³³ Custodito a Viterbo è E. DE MARTINO, *Note di viaggio*, «Nuovi Argomenti», 1, 1953, n. 2, pp. 47-79; A tali materiali si affianca inoltre l'articolo *Vita e morte dei contadini lucani*, «Comunità» 1953.

³⁴ Per un'analisi più estesa di questo aspetto e del nesso tra i lamenti lucani e *Cantilena*, si veda D. Billi, *Amelia Rosselli tra etnomusicologia e poesia: la ricerca dell'universalità*, tesi di laurea magistrale in Musicologia (LM-45), Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Lettere e Culture moderne, a.a. 2022-2023, rel. T. Pomilio, corr. G. Portoghesi Tuzi, cap. X.

³⁵ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961. .

³⁶ Una volta raccolti, più di vent'anni dopo, diventano parte di una trasmissione radiofonica dal titolo "Spedizione in Lucania", nella quale De Martino presenta i risultati della ricerca del 1952 in Basilicata, le cui registrazioni costituiscono la raccolta 18 del CNSMP (Documentazione e Studi RAI 1977: 361- 368).

³⁷ F. GIANNATTASIO, *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni, 2020, p. 68 (cit. D. CARPITELLA, 1973d, p. 50).

prese parte a una delle spedizioni in Lucania a fianco di Scotellaro³⁸ e che fu testimone diretta delle ricerche sul campo e delle interviste. La frequentazione di questi ambienti e la vicinanza a tali figure devono aver contribuito notevolmente a orientare, in quegli anni, il suo interesse verso l'etnomusicologia.

L'attività di Diego Carpitella può essere letta come una vera e propria operazione di 'democratizzazione' culturale, volta a rendere accessibile la conoscenza della cultura musicale italiana nella sua interezza, dal patrimonio folklorico alle forme di musica sperimentale e di consumo. In qualità di uno dei principali collaboratori del CNSMP, fu a lui che Rosselli si rivolse per ottenere sostegno alle sue ricerche a Londra e a Parigi, presso la discoteca folklorica del Musée de l'Homme, dove collaborava con Alain Daniélou. È significativo ricordare, inoltre, che Carpitella fu il principale mediatore dell'introduzione in Italia delle ricerche di Béla Bartók — curando nel 1956 l'edizione italiana di *Scritti sulla musica popolare* — e che Rosselli stessa riconobbe più volte di essere approdata a riflessioni etnomusicologiche proprio a partire dallo studio di Bartók.

Sul finire degli anni Cinquanta i rapporti tra la poeta e lo studioso proseguirono: nel 1959 egli presentò Amelia come «musicista e compositrice professionista, e come scrittrice di articoli di genere tecnico sulla musica contemporanea³⁹» e, grazie al suo sostegno, tentò di proporre a Einaudi la creazione di un'antologia di scritti sulla musica contemporanea. Sebbene l'editore avesse manifestato interesse, l'instabilità psichica di Rosselli si rivelò ancora una volta un ostacolo alla realizzazione del progetto⁴⁰.

Nonostante il rapporto tra Rosselli e Carpitella si sia mantenuto, con fasi alterne, fino agli anni Settanta, i contributi più significativi di questa collaborazione si concentrano nei primi anni Cinquanta, in coincidenza con le spedizioni etnografiche condotte con De Martino, nel quadro di «quell'umanesimo

³⁸ Testimonianza di V. COLONNA, in C. CARPITA, "Spazi metrici" tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo, cit., p. 98, n. 1.

³⁹ L. BARILE, "Trasposizioni": i due mestieri di Amelia Rosselli, cit., p. 16.6

⁴⁰ Venne infatti ricoverata per la seconda volta in una clinica e la sua risposta a Einaudi subì un ritardo di tre mesi, oltre al fatto che nella lettera proponeva solo quattro titoli da includere nell'antologia.

moderno⁴¹» e di un più ampio progetto culturale e politico che poneva al centro la questione meridionale.

LA TEORIA DEGLI ARMONICI E IL PROGETTO DI UN NUOVO LINGUAGGIO MUSICALE

Un documento particolarmente significativo del 1953⁴², conservato tra le carte di Amelia al Centro Manoscritti, testimonia non solo l'ampiezza dei suoi progetti in ambito etnomusicologico, ma anche il riconoscimento istituzionale che essi stavano ottenendo. Nella lettera scritta in inglese, Rosselli afferma infatti di essere divenuta «consulente musicale della Società Italiana di Etnologia» — un riferimento che rimanda verosimilmente all'ambiente gravitante attorno alla nascente Società Italiana di Etnomusicologia e alle ricerche promosse da Diego Carpitella. L'incarico prevedeva l'organizzazione di una vasta *discoteca* di musiche popolari italiane e internazionali, concepita non come semplice raccolta, ma come base per un progetto comparativo di più ampia portata, una «vasta impresa commerciale», da articolarsi insieme a un musicologo e con il sostegno economico di enti pubblici e privati.

Rosselli descrive l'iniziativa come un'impresa scientifica e, allo stesso tempo, divulgativa: l'obiettivo era raccogliere, catalogare e selezionare registrazioni folkloriche da immettere poi sul mercato italiano e internazionale. È significativo che tra i finanziatori compaia l'editore Einaudi, presso il quale l'autrice dichiara che avrebbe dovuto lavorare come consulente musicale, coordinando — insieme a Carpitella — le eventuali pubblicazioni legate al progetto, tanto scientifiche quanto di carattere più divulgativo. Questo passaggio illumina non solo il ruolo centrale svolto da Rosselli nella progettazione di iniziative etnomusicologiche, ma anche la sua capacità di inserirsi in reti istituzionali e produttive di rilievo nel panorama intellettuale italiano.

⁴¹ E. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 21-22..

⁴² A. ROSSELLI, *Lettera a John*, 27 aprile 1953, Fondo Pavia.

Nella stessa lettera, Rosselli specifica inoltre che uno degli esiti attesi del progetto consisteva nella trascrizione, «sul mio strumento», di un numero significativo di canti registrati durante spedizioni. Tale riferimento rimanda direttamente allo sviluppo del pianofortino e alla teoria degli armonici, che Rosselli considerava la base acustica per comprendere il 'capovolgimento' — così lo definisce — che il suo sistema intenderebbe introdurre rispetto alla tradizione musicale occidentale. L'autrice insiste sul fatto che prima di diffondere informazioni sul suo strumento sarebbe stato necessario completare una ricerca «molto sistematica sulla musica popolare», nonché elaborare una piena comprensione teorica e filosofica del nuovo modello che intendeva proporre. Ma di particolare rilievo è il passaggio in cui annuncia la progettazione e lo sviluppo di un nuovo sistema di notazione, destinato a essere utilizzato anche in composizione, «non appena lo strumento sarà sul mercato». Tale affermazione mostra con chiarezza come Rosselli, in un momento storico in cui la conoscenza della musica popolare passava ancora per pubblicazioni o opuscoli che circolavano limitatamente, intendesse l'etnomusicologia non come campo di osservazione passiva, ma come motore per la trasformazione del linguaggio musicale stesso: la comparazione dei repertori popolari e la riflessione sugli armonici avrebbero dovuto sfociare in un rinnovamento radicale della scrittura musicale.

Il *capovolgimento* di cui sta parlando rappresenta un mezzo, una ricerca formale intrisa di valore politico: nel campo musicale ciò corrispondeva alla costruzione di un nuovo tipo di strumento, un pianoforte in grado di riprodurre tutti gli armonici fino al sessantaquattresimo, che comprendesse dunque sei ottave, concepito, non per caso, nello stesso periodo in cui teorizzava il nuovo mezzo nella poesia, la forma-cubo. Lo strumento, il cui progetto di costruzione inizia a prendere forma nel 1952, l'anno delle ricerche in Lucania, rappresenta dunque il frutto di anni di lavoro e di ricerche ed è la diretta conseguenza della sua riflessione sugli armonici, iniziata già anni prima con il testo di Lupi, continuata con lo studio della dodecafonia e della musica popolare, e culminata poi nel suo saggio *La serie degli armonici*.

Il rapporto con Rocco Scotellaro favorì l'ingresso di Rosselli nella rete di relazioni

intellettuali gravitante attorno a Leonardo Sinisgalli, che in quegli anni dirigeva «La civiltà delle macchine». Fu in questo contesto che il testo, redatto nel 1949, trovò la sua prima sede editoriale nel 1954.

Come esplicitato nel sottotitolo, l'obiettivo è il superamento dell'approccio analitico occidentale:

L'interpretazione disgregatrice, analitica, della musica, predominante in Occidente negli ultimi quattrocento anni, dovrà cedere il posto a uno schema che riproduca quattro proporzioni in una continuità spazio-temporale⁴³.

Il saggio, che rappresenta il nucleo teorico della ricerca musicale di Amelia, viene firmato Marion Rosselli e accompagnato dall'immagine di un «pianoforte o pianola sperimentale» accordato secondo la serie degli armonici e con «la tastiera e l'intonatura» modificate. Nello stesso anno venne pubblicata una versione ridotta su «Il Diapason», rivista specializzata in ambito musicale, con un titolo diverso ma molto più esplicativo: «Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento⁴⁴». Il titolo mette efficacemente in evidenza la natura sperimentale della ricerca rosselliana, fondata su un lungo percorso di studio e di verifica teorica, che la stessa autrice descrive come il risultato di «quattordici anni di studio in biblioteche varie in Italia, a Parigi e Londra e studi in Germania estivi di composizione [...], e studi anche allo studio elettronico della Rai Tv⁴⁵».

Alla base della proposta rosselliana vi è un esplicito «allargamento della teoria⁴⁶», che muove dallo studio della musica popolare per approdare alla costruzione di uno strumento a scala non temperata. Rosselli individua nella

⁴³ A. ROSSELLI, *La serie degli armonici*, «Civiltà delle macchine», II, 1954, n. 2, pp. 43-45, a firma Marion Rosselli; parzialmente ripreso in EAD., *Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento*, «Diapason», IV, 1954, nn. 11-12, pp. 12-14, sempre a firma Marion Rosselli; e infine in EAD., *La serie degli armonici*, «Il verri», VIII, 1987, nn. 1-2, pp. 166-183.

⁴⁴ A. ROSSELLI, *Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento*, «Il Diapason. Rivista di musica contemporanea», a. IV nn. 11-12, 1954.

⁴⁵ A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 284.

⁴⁶ EAD., *Spazi metrici*, cit.

serie degli armonici una forma ideale, un *a priori* sonoro capace di attraversare culture e tradizioni:

Due fattori convalidano la mia opinione che una grande parte della musica orientale, certi tipi di musica popolare e molte tradizioni di musica temperata, sono ispirati e istintivamente basati sulla serie degli armonici, che possiamo benissimo considerare un "a priori" o forma ideale: primo, uno studio di questi generi di musica; secondo, il fatto che è stato provato che la voce, quando canti liberamente, segue questa scala con maggiore aderenza della scala temperata e delle scale pitagoriche⁴⁷.

La progettazione dello strumento comporta necessariamente un limite tecnico all'infinita serie armonica⁴⁸, individuato nell'organizzazione fino al sessantaquattresimo armonico, articolato in 64 serie, 32 ascendenti e 32 discendenti, denominate «modalità⁴⁹». Tale scelta risponde tanto a criteri musicali occidentali quanto a riferimenti simbolici extra-occidentali⁵⁰, ed è orientata alla ricerca di una forma sonora capace di restituire la naturalità e l'istintualità proprie della musica orientale, della voce umana e di molte tradizioni popolari, senza rinunciare a una loro comprensione razionale. In questo quadro, Rosselli elabora anche sistemi di notazione alternativi: con spirito tutto etnomusicologico, elaborando un sistema «più complesso e preciso di quello del solito pentagramma⁵¹», introduce insiemi di fino a otto righe per la rappresentazione dell'altezza sonora, precisando che «il sistema

⁴⁷ EAD., *La serie degli armonici*, in *Una scrittura plurale*, cit., p. 45.

⁴⁸V. PONTA, *Dalla "ridondanza spontanea" alla risonanza simpatica. Amelia Rosselli e l'acustica musicale*, «Paragone. Letteratura», LXV, 2014, nn. 5-6, pp. 146-156.

⁴⁹ Amelia specifica: «Le 64 serie, 32 ascendenti e 32 discendenti, vengono chiamate modalità, il nome è scelto in rapporto alle antiche modalità greche, come anche a quelle orientali, con l'intenzione di una comprensione razionale di queste», in A. ROSSELLI, *La serie degli armonici*, in *Una scrittura plurale*, cit., p. 50.

⁵⁰ Il numero 64 rimanda all'I-Ching, in cui vi sono 64 esagrammi (ognuno divisibile a sua volta in 2 trigrammi); Tuttavia i collegamenti non casuali tra l'I-King e le teorie esposte in musica e in poesia da Rosselli non si esauriscono nel discorso sugli armonici.

⁵¹ A. ROSSELLI, *La serie degli armonici*, cit., p. 50.

proposto è ispirato da quella musica per la quale esso intende offrire una teoria ed è forse in grado di riprodurla, ma che è stato concepito principalmente nella speranza di trovare una sintesi della trazione musicale razionale e scritta dell'Occidente e quella orale e istintiva dell'Oriente⁵²».

Nel 1959 Diego Carpitella e il pianista Niccolò Castiglioni, affascinati dalla lettura del suo saggio di teoria musicale, la invitarono a esporre la sua teoria sugli armonici a Luciano Berio e allo Studio di Fonologia di Milano, senza tuttavia ricevere risposta (anche se nel 1962, collaborerà allo Studio con Berio e Maderna). Fu Stockhausen⁵³ poco dopo a proporle di tenere una conferenza sulla sua teoria armonica e sul pianofortino, promettendole anche di farle pubblicare i suoi articoli (di cui però non abbiamo traccia).

Il progetto venne ripreso e ampliato nel corso degli anni: nel 1977 Rosselli fornisce indicazioni più precise, sottolineando la necessità di un approfondito studio di acustica e di materiali diversi, inclusi «nastri e dischi folklore d'ogni paese; libri e riviste anche straniere», arrivando infine a ipotizzare «uno strumento a corde e tastiera il quale fonda i principi della costruzione del pianoforte e dell'arpa con quelli del monocordo e degli strumenti orientali».

Come sappiamo a metà degli anni Sessanta la sua esperienza musicale si traduce totalmente in poesia, come si evince anche dal titolo della sua raccolta più significativa, che richiama esplicitamente una tecnica musicale di lunga tradizione⁵⁴.

La musica rimane tuttavia per Rosselli un termine di paragone costante ogni qualvolta tenta di dare una spiegazione logica ai processi artistici: i suoi ragionamenti poetici e le riflessioni sulla metrica, che hanno origine da categorie musicali sia generali – come l'uso degli armonici – sia specifiche, quali le tecniche di ripetizione e variazione, vengono progressivamente assorbiti nella forma poetica fino a determinarla; in questo senso, *Spazi metrici* può essere

⁵² Ivi, p. 49.

⁵³ Rosselli conosce Stockhausen a Darmstadt, tra i compositori più radicali dell'avanguardia eurocolta nel mettere in discussione la fissazione della musica sul pentagramma mediante notazione convenzionale, sperimentando forme grafiche, diagrammatiche e simboliche; Un linguaggio segnico e simbolico da cui Rosselli prenderà moltissima ispirazione..

⁵⁴ Sono numerose le delucidazioni su ogni aspetto riguardante la trasposizione delle tecniche musicali in poesia e per queste rimando a F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palermo: Palumbo, 2007.

considerato il punto di arrivo della sua riflessione teorica.

Nella sua platonica visione dell'universo, in cui non si istituisce una gerarchia tra gli elementi (motivo per cui è stata erroneamente assimilata a un estremismo come quello di Cage), Rosselli non mira tuttavia all'annullamento dell'io creativo che si cela dietro la scrittura; al contrario, nelle sue poesie l'io poetico si carica di una precisa responsabilità. Il dato oggettivo e fisico deve essere pertanto conosciuto, verificato, analizzato atomisticamente⁵⁵, fino al raggiungimento di un completo controllo della forma *a priori*, che in poesia si manifesta come parola-idea⁵⁶, «cellula sonora germinale da cui nasce il discorso sonoro⁵⁷» e in musica come forma ideale, identificata nella serie degli armonici.

Nonostante per Amelia ogni formulazione passi per un processo logico serrato, il risultato è sempre una 'naturalità' del linguaggio data dal fatto che tutti noi «nel pensare non abbiamo interruzioni, salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura⁵⁸».

Viviana Ponta, nella sua analisi del linguaggio musicale rosselliano, chiarisce efficacemente le modalità della trasposizione linguistica dei fenomeni acustici e individua il motore creativo di tale naturalità, mostrando come il contenuto poetico si sviluppi secondo principi organizzativi derivati da fenomeni sonori quali «la propagazione sonora (che diventa propulsione sintattica), la risonanza (la reciproca attivazione tra parole simili) e la scomposizione armonica (la disaggregazione di una cellula linguistica in altre variamente apparentate)⁵⁹». Sono questi i tre fattori che aprono a possibilità sonore e immaginative. Questo processo può rappresentare il riflesso diretto di ricerche musicali condotte negli anni e fondate su uno studio approfondito degli armonici del suono, come se

⁵⁵ F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007, p. 69.

⁵⁶ «L'unità di base del verso non era né la lettera (...) né la sillaba (...), ma piuttosto la parola intera, di qualsiasi genere indifferentemente, le parole essendo considerate tutte di egual valore e peso, tutte da manipolarsi come idee concrete e astratte», in A. ROSSELLI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2022, p. 337.

⁵⁷ F. FUSCO, *Amelia Rosselli: la propagazione bloccata*, in «Trasparenze. Supplemento non periodico a "Quaderni di poesia"», cit., p. 255.

⁵⁸ A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, cit., p. 341.

⁵⁹ V. PONTA, *Dalla "ridondanza spontanea" alla risonanza simpatica*, cit., pp. 146-156.

Rosselli fosse riuscita ad attuare nella poesia quel superamento delle barriere culturali e geografiche già perseguito in ambito musicale, affidandosi a un dato sonoro universale e inclusivo, capace di risuonare nella terra e nell'universo.

AMELIA ROSSELLI DIVULGATRICE DI MUSICHE:

Materiali per trasmissioni radiofoniche etnomusicologiche

Tra le carte e i documenti contenuti al Centro Manoscritti del Fondo Pavia, è presente nella cartella 28, con il nome *Musiche Folk da tutto il mondo*⁶⁰, un testo del 7 agosto 1971 e in esso sono contenute due copie di un prospetto per un programma radiofonico, tuttavia mai andato in onda.

Si tratta di materiali di particolare interesse per comprendere Amelia Rosselli anche nella veste di divulgatrice musicale, in un momento storico in cui la radio si configurava come uno dei principali strumenti di diffusione dell'etnomusicologia.

Negli anni Sessanta e Settanta, infatti, la disciplina trovò nei mezzi di comunicazione di massa un terreno privilegiato di espansione. Figure come Alan Lomax⁶¹, Diego Carpitella e Roberto Leydi svolsero un ruolo decisivo in questo processo, promuovendo una divulgazione attiva dei risultati della ricerca attraverso concerti, pubblicazioni discografiche e soprattutto trasmissioni radiofoniche e televisive. In particolare, Leydi rivendicò esplicitamente una funzione militante dell'attività etnomusicologica, orientata a inserire «il patrimonio della cultura popolare nei più ampi circuiti culturali⁶²» mediante l'uso

⁶⁰ *Musiche folk da tutto il mondo*, 7 agosto 1971, Fondo Pavia, Coll. ROS-04-001.

⁶¹ Sulle trasmissioni radiofoniche di Lomax cfr. E. D. GREGORY, *Lomax in London: Alan Lomax, the BBC and the Folk-Song Revival in England, 1950-1958*, «Folk Music Journal», VIII, 2002, n. 2, pp. 136-169; vd. anche Association for Cultural Equity, online. URL: <http://www.culturalequity.org/>. Lomax aveva inoltre scritto nel 1960 un articolo, apparso su «HiFi Stereo Review» a proposito dell'impatto della registrazione sonora, del commercio e della diffusione radiofonica della musica popolare.

⁶² G. GIANNINI, *Uno strumento di memoria orale. Le trasmissioni di Roberto Leydi per la Radiotelevisione della Svizzera Italiana*, «Archivio storico ticinese. Rivista di cultura», dicembre 2020, p. 86..

sistematico dei media, in vista di un reale «superamento dell'arcaico» e delle mistificazioni del mondo popolare.

In Italia, tale orientamento trovò un riferimento istituzionale nel Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare, che sin dalla fondazione affiancò alla raccolta e allo studio comparativo dei repertori tradizionali un'intensa attività di diffusione radiofonica. Attraverso programmi curati da Giorgio Nataletti⁶³ e Diego Carpitella — spesso con il coinvolgimento di Ernesto De Martino e dello stesso Leydi — la radio divenne uno spazio privilegiato di mediazione culturale e di sperimentazione divulgativa⁶⁴, un ambito nel quale si mettevano in campo molte delle competenze degli etnomusicologi dell'epoca.

È all'interno di questo contesto che si colloca la proposta del progetto di Amelia Rosselli.

È sempre interessante osservare quali aspetti un autore scelga di privilegiare nel proprio campo di indagine: in questo caso ogni selezione implica inevitabilmente una presa di posizione che, nel caso di Amelia, ricordiamo essere politica.

Il testo di *Musiche Folk da tutto il mondo* restituisce un quadro dell'etnomusicologia dell'epoca, di come arrivava e come era divulgata e molto interessante si rivela l'intenzione di Amelia di organizzare 12 trasmissioni radiofoniche, dalla durata massima di cinque ore e mezzo, «secondo località (continenti e nazioni) e genere (gruppi etnici, "filoni" d'influenzamento, tipi di scale)». Questo criterio di classificazione rivela non solo solide competenze musicali e antropologiche, ma soprattutto la capacità di integrarle in una visione unitaria e consapevole.

Amelia aveva in mente un programma divulgativo, in cui ogni puntata durasse

⁶³ Condusse per anni, dal 1955, la trasmissione giornaliera *Chiara Fontana*, dedicata alla musica popolare italiana e in cui venivano mandate in onda con continuità le registrazioni del CNSMP.

⁶⁴ Nataletti fu promotore dal 1923 del programma radiofonico *Folklore italiano* e di numerosi cicli dedicati alle tradizioni popolari (tra cui *Il paese del cupa-cupa*, 1952; *Panorami etnologici e folklorici*, 1954; *Aria di casa nostra*; *Fonte viva*; *L'informatore etnomusicologico*). Per una sintesi delle trasmissioni fino al 1960 vd. *Studi e ricerche 1948-1960. Centro Nazionale Studi di Musica Popolare*, a cura dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e della RAI, Roma, 1960, pp. 267-278. D. CARPITELLA, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche (1955-1990)*, Firenze, Società Italiana di Etnomusicologia, 1992, pp. 7-8.

di 25 / 30 minuti, di cui i primi 5 o 7 dedicati a «brevi e chiare introduzioni comparative-divulgative. Con innesti stile "human interest" (come vennero raccolti. I primi canti aborigeni nelle giungle: strani strumenti in uso, scopi magici o mistici d'alcuni ritmi o cantici)». Appena prima dell'ascolto propone di menzionare (in massimo due minuti) il luogo di origine di ogni brano o canto e il suo tema. Sottolinea da subito il carattere divulgativo del programma ma anche che la scelta delle musiche sarebbe stata fatta «in base al suo "livello" o "qualità" (anche dal punto di vista etnomusicologico).

Di nuovo torna in gioco in maniera evidente l'importanza data all'Oriente: sappiamo come per la riscoperta della musica Orientale in Italia sia stato fondamentale il ruolo di Daniélou, che ne aveva contribuito la diffusione attraverso concerti e registrazioni di collane di dischi di musica africana e asiatica per l'Antologia della musica orientale dell'unesco; Amelia, che aveva lavorato in prima persona accanto allo studioso presso la discoteca folklorica del Musée de l'Homme, era ben consapevole dell'importanza di questa discografia.

Suggerisce quindi di servirsi dei «4 o 5 dischi longplaying in commercio a Roma» che lo studioso francese aveva fatto stampare e in particolare, per la musica indiana, consiglia l'utilizzo dei dischi editi da Daniélou e da Yehudi Menuhin, un importante violinista che ha contribuito in maniera forte alla diffusione della conoscenza della musica indiana classica in Occidente e alla collaborazione tra i musicisti indiani e occidentali. Per la parte relativa alla musica dell'Oriente, oltre a specificare questi due nomi, suggerisce: cantici buddisti, cerimonie zenbuddiste, musica 'sitar' dell'oriente e i riti orientali), poi aggiunge, «forse è da consigliarsi anche una terza trasmissione dedicata all'oriente, nel caso 13 non 12 trasmissioni».

[...] il programmatista dovrebbe scegliere dai dischi di durata media di 45 minuti, soltanto alcuni dei brani più tipici e di più diretto interesse. I 325 minuti di audizione andrebbero coperti tramite la scelta di materiale proveniente da grosso modo almeno 25-30 dischi longplaying durata media 40-45 minuti. La RAI non ah però

alcun materiale del genere nella sua discoteca slavo per la musica popolare italiana, già coperta in programmazioni precedenti. Consiglio il formarsi di una buona discoteca Folk, anche nei negozi di normale vendita di musiche leggere e classiche; il gusto autenticamente folk sta prendendo piede proprio in questi anni, benché pochissimi negozi abbiano da presentare raccolte sufficientemente panoramiche [...].

Nel passare in rassegna alcune zone del mondo, parte dalle «musiche folk europee» (tra le quali non sono presenti quelle italiane), e poi quelle folk nordamericane (e sudamericane) per le quali consiglia «un'impostazione largamente storicizzata oltre che comparativa»; prosegue poi con quelle «meridionali mediorientali e africane, Grecia, Nordafrica, Turchia, Congo e Africa in genere. es. biafra e afropercussion»). Alla 9 e 10 trasmissione avrebbe dedicato spazio alle musiche «nordiche e russe», di cui non si era ancora approfondito molto; continua poi con le «musiche delle isole», per concludere con le «musiche di gruppi etnologicamente di minoranza e conclusione parlata complessiva».

Da questo mosaico musicale del mondo traspare chiaro l'interesse di Amelia e la sua precisione nel non tralasciare nulla, neanche a livello geografico, e si denota la sua conoscenza del quadro dell'epoca, dello stato degli studi e del modo in cui si divulgavano e classificavano le musiche.

La cartella immediatamente successiva è intitolata *Musica leggera / musica classica*. Anche in questo caso si tratta della proposta di una serie di dodici programmi dedicati all'incontro tra le due categorie di musica, definiti come «un'analisi musico/filologica molto divulgativa, sul nuovo 'modo' musicale». Oltre ad affermare di voler «accennare alle origini deliberate oppure invece istintive» della musica leggera e di quella classica classica, propone uno «schema di studio» che, puntata dopo puntata, affronti le modalità di incontro e di uso delle diverse musiche, includendo anche il panorama commerciale. Il progetto testimonia una particolare attenzione alla classificazione dei fenomeni musicali e alla costruzione di un quadro comparativo ampio. Nelle trasmissioni

10, 11 e 12 scrive:

«sviluppi e previsioni. Influsso della musica d'avanguardia colta (musica concreta, elettronica, post dodecafonica). Graduale distruggersi delle strutturazioni classiche tramite influssi di musica folk popolare e orientale e d'avanguardia. Graduale abbandono delle scale temperate; uso di mezzi affettistici, quali la distorsione nell'amplificazione, il glissando e tremolo nella chitarra elettrica, il parlato, sospirato, vibrato o urlato nel canto (es. Aznavour, Donatello)».

Anche qui, dunque, prevale la volontà di non limitarsi ad analisi sterili dei fenomeni musicali, ma di approfondirli considerando sempre tutti gli influssi possibili. Di nuovo *la musica folk popolare e orientale* e soprattutto *l'abbandono delle scale temperate* e degli effetti della musica d'avanguardia, le stesse linee di ricerca che hanno attraversato l'intero corso della sua vita e della sua ricerca. Una ricerca spesso guidata da un richiamo verso l'Oriente, un interesse manifestatosi attraverso approcci terapeutici, letture specifiche e una ricerca musicale universale. La comprensione del presente per Amelia Rosselli è sempre stata accompagnata da questi elementi, tenuti insieme da uno sguardo scientifico ed eccentrico, che avrebbe voluto totalizzare la realtà passando da ogni prospettiva possibile. Il suo percorso creativo, guidato da una costante esigenza di comprensione, comunicazione e di relazione con l'altro — a lungo perseguita attraverso l'etnomusicologia — trova infine compimento nel passaggio dal linguaggio musicale a quello poetico. Analizzare il presente equivale, per Amelia, ad *andare per strada e guardare passare la gente*⁶⁵ esattamente come faceva a vent'anni a Roma, per le vie di Trastevere. Con il suo inesauribile spirito di osservazione, la stagione trascorsa accanto a Scotellaro, Daniélou, De Martino e Carpitella si rivela dunque come un nodo formativo essenziale, nel quale prende forma quello sguardo etno-antropologico che accompagnerà tutta la sua ricerca.

⁶⁵ A. ROSSELLI, *Musica e pittura. Dibattito su Dorazio*, in *Una scrittura plurale*, cit.

Vengono allora alla mente le parole di Marius Schneider, secondo cui «il mantenimento della tradizione non è pietrificazione ma immersione nelle profondità storiche e psichiche dell'essere umano⁶⁶». È in questo senso che va compreso il rapporto di Amelia Rosselli con la tradizione poetica e musicale: non come adesione a un sistema chiuso, né come rifiuto avanguardistico, ma come pratica conoscitiva volta a sondare la materia profonda del suono, verbale o musicale che sia. Addentrarsi nella tradizione costruita dall'uomo è dunque solo un mezzo per penetrarne l'espressione sonora e proprio per questo non può essere considerata parte dell'avanguardia poetica: le avanguardie si fondano sul rifiuto della tradizione, si sottraggono al tempo e alla storia rispondendo unicamente al poeta-autore. Al contrario, nonostante l'urgenza di un rinnovamento delle forme poetiche e musicali tradizionali, Rosselli non opera mai attraverso il rigetto della tradizione⁶⁷, anzi, lontana da un agire svincolato dalla essa, ne tenta una rielaborazione.

Alla luce dei materiali analizzati, l'interesse di Amelia Rosselli per l'etnomusicologia non può più essere considerato un episodio marginale, né una deviazione occasionale all'interno del suo percorso poetico. La ricostruzione dei rapporti intrattenuti con gli etnomusicologi del suo tempo e l'esame delle sue proposte teoriche e progettuali mostrano invece l'esistenza di una linea di continuità che attraversa l'intero arco della sua attività intellettuale.

Se è vero che Rosselli non può essere definita etnomusicologa in senso disciplinare, è altrettanto evidente che la sua riflessione e la sua ricerca rappresentano un laboratorio esperienziale in cui si misura la possibilità stessa di pensare la forma e anche la ricerca stessa, come campo di forze storiche, culturali e politiche. La tensione tra la fissità delle forme, i loro confini, e la liberazione da essi, nel suo continuo oscillare tra idealità e realtà sonora, non si esaurisce mai in una sperimentazione formale. Essa va oltre e in profondità, configurandosi come pratica critica e come interrogazione radicale del

⁶⁶M. SCHNEIDER, *Il significato della musica. Simboli, forme, valori del linguaggio musicale*, cit., p. 113.

⁶⁷ Tuttavia, anche solo per il fatto di essere stata immersa in quegli ambienti per anni, è indubbio che Amelia abbia dovuto fare i conti con l'avanguardia, dalla quale i suoi scritti giovanili sono effettivamente influenzati e con la quale per tutta la vita cercherà di instaurare un dialogo.

linguaggio. In questa prospettiva, il presente contributo suggerisce di rileggere l'etnomusicologia rosselliana non come una fase preparatoria della sua formazione, ma come uno dei luoghi nei quali prende forma la sua ricerca dell'universalità. Lo sguardo di Amelia Rosselli, sebbene guidato dalla ricerca ossessiva dell'universalità, non è mai neutrale: la sua indagine musicale, come la sua poesia, nasce e si sviluppa da una tensione costante tra naturalezza istintiva e rigore scientifico e si traduce in una riflessione critica sul linguaggio, sempre guidata da un orientamento politico, da una scelta di campo rispetto ai dispositivi di potere che regolano il linguaggio e le sue gerarchie. È forse proprio in questa capacità di tenere insieme ricerca scientifica, esperienza poetica e interrogazione etica che risiede uno degli aspetti più originali del suo contributo intellettuale.

BIBLIOGRAFIA E FONTI

OPERE DI AMELIA ROSSELLI

Opere in volume

A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. GIOVANNUZZI, Milano, Mondadori, 2012.

A. ROSSELLI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2022.

A. ROSSELLI, *Diario ottuso (1954–1968)*, Roma, Istituto Bibliografico Napoleone, 1990.

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

A. ROSSELLI, *Antologia poetica*, a cura di G. SPAGNOLETTI, con un saggio di G. GIUDICI, Milano, Garzanti, 1987.

Altre opere

A. ROSSELLI, *Armonia di gravitazione*, in «Il Diapason. Rivista internazionale di musica», I, 8–9, agosto–settembre 1950, pp. 24–29.

A. ROSSELLI, *Musica e pittura. Dibattito su Dorazio*, in «Marcatré», 16–18, luglio–settembre 1965; ora in *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Novara, Interlinea, 2004.

A. ROSSELLI, *La serie degli armonici*, in «Civiltà delle macchine», II, 1954, pp. 43-45; poi con il titolo *Nuovi esperimenti musicali con un nuovo strumento*, in «Il Diapason», IV, 11-12, 1954, pp. 12-14; quindi in «Il Verri», VIII, 1-2, marzo-giugno 1987.

Interviste

A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1963-1995)*, a cura di S. DE MARCH e M. VENTURINI, Firenze, Le Lettere, 2010.

STUDI SU AMELIA ROSSELLI

L. BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014.

T. BISANTI, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un "distorto, inesperto, espertissimo linguaggio"*, Pisa, ETS, 2007.

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

D. LA PENNA, *"La promessa d'un semplice linguaggio". Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013.

S. ERMINI, *E se paesani/zoppicanti sono questi versi. Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019.

F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007.

A. LORETO, *I santi padri di Amelia Rosselli. "Variazioni belliche" e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago, 2014.

E. TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

Numeri monografici e volumi collettanei

Quadrati cantoni, cantonare. Topografie poetiche di Amelia Rosselli, a cura di C. CARPITA e E. TANDELLO, «Moderna», XV, 2, 2013; poi Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2015.

Trasparenze, 17-19, 2003, monografico su Amelia Rosselli, a cura di E. TANDELLO e G. DEVOTO.

"Scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo". Per Amelia Rosselli, atti del convegno (Università della Calabria, 13 dicembre 2006), a cura di C. VERBARO, Catanzaro, Rubbettino, 2008.

Amelia Rosselli, «Nuovi Argomenti», 74, aprile-giugno 2016, a cura di M. BORIO.

ARTICOLI E SAGGI

C. CARPITA, *La persistenza del modernismo nella poesia di Amelia Rosselli: consonanze con "The Waves"*, in «Moderna», XIX, 1-2, 2017.

C. CARPITA, *Per una poetica dell'inclinazione. Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Carte italiane», 11, 2017, pp. 21-42.

C. CARPITA, "Spazi metrici" tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo, in «Moderna», XV, 2, 2003.

P. P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, in «Il Menabò», 6, 1963, pp. 66-69.

L. RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in «Il Verri», 3, 1993.

S. SGAVICCHIA, *Gli armonici di Amelia Rosselli*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, 2012.

Non ci è lecito mollare. Carteggio tra Amelia Rosselli e Gaetano Salvemini, a cura di C. CERESA e V. MOSCA, C&P Adver Effigi, 2023.

ALTRI VOLUMI E ARTICOLI CONSULTATI

A. MERRIAM, *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980.

B. BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Messina, Piloni, 1968.

F. VITELLI, *L'osservazione partecipata. Scritti tra letteratura e antropologia*, Salerno, Edisud, 1989.

D. CARPITELLA, *Rassegna bibliografica degli studi di etnomusicologia in Italia dal 1945 a oggi*, in «Acta Musicologica», 32, 2-3, 1960, pp. 109-113.

C. GALLINI, *La ricerca sul campo in Lucania*, in «La Ricerca Folklorica», 13, 1986, pp. 105-107.

F. GIANNATTASIO, *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni, 2020.

F. MIRIZZI, *Scotellaro e il popolare*, in «Lares», 82, 3, 2016, pp. 371-390.

Non ci è lecito mollare. Carteggio tra Amelia Rosselli e Gaetano Salvemini, a cura di C. CERESA e V. MOSCA, C&P Adver Effigi, 2023.