

Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti

Chiara Carpita

Il ritrovamento di alcuni documenti inediti di Amelia Rosselli nel fondo pavese getta una nuova luce sugli anni dell'esordio letterario della poetessa (1952-1953). L'autoanalisi *1953 per Bernhard* ci rivela come le letture intraprese in quegli anni sotto la guida dello psicoanalista Ernst Bernhard abbiano influenzato in modo sostanziale la produzione poetica rosselliana da *Primi Scritti* a *Variazioni belliche*. Sono inoltre pubblicati due testi in inglese, con molta probabilità il primo tentativo di scrittura creativa della Rosselli.

1. Sul ritrovamento e la datazione degli inediti

Nell'ottobre 1948, dopo la morte della madre, Amelia Rosselli sceglie di restare in Italia. Ha diciannove anni ed inizia a lavorare come traduttrice per le Edizioni di Comunità a Roma. In quel periodo «domina la musica»,¹ prende lezioni di composizione da Guido Turchi, comincia a studiare teoria musicale, in particolare etnomusicologia. Il suo apprendistato poetico inizia più tardi, il testo d'esordio in *Primi Scritti*, *My clothes to the wind* è infatti datato 1952. Il primo tentativo di scrittura in italiano arriverà poi nel 1953 dopo la morte di Rocco Scotellaro. Del periodo musicale della Rosselli (1948-1952), ovvero degli anni che precedono l'esordio letterario, conosciamo solo quel poco che lei ci racconta nell'intervista rilasciata a Spagnoletti. Resta comunque un vuoto di informazioni sulle letture cui si accenna vagamente («Studiavo per conto mio le lin-

1 G. Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, Garzanti, Milano 1987, pp. 149-163.

gue, filosofia, letteratura e anche matematica»)² e sul percorso che la porterà alla scelta della poesia.

Su questa fase della formazione artistica di Amelia Rosselli getta ora una nuova luce il ritrovamento, presso il Fondo manoscritti di Pavia, di alcuni materiali inediti. Si tratta di quattro documenti: un'autoanalisi scritta per lo psicoanalista Ernst Bernhard che reca il titolo manoscritto *1953 per Bernhard*, due testi in lingua inglese *phantasy, end of november (y)* e *phantasy, beginning of December (+)*³ e un disegno raffigurante un mandala. In Italia esistono due Fondi Rosselli: uno a Pavia presso il «Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di Autori moderni e contemporanei», l'altro a Viterbo presso la Biblioteca di Lingue dell'Università della Tuscia. In quest'ultimo sono conservati i libri posseduti da Amelia Rosselli, circa 2500 fino ad oggi ancora non catalogati;⁴ nel fondo pavese, invece, sono conservate le carte della poetessa che sono state consegnate in due tempi: nel 1989 dalla Rosselli stessa (i dattiloscritti delle raccolte *Documento*, *Impromptu*, *Appunti Sparsi e persi*, *Sleep*, alcuni materiali della sua attività, un carteggio e un saggio, *Sceneggiatori nel cinema*, in seguito pubblicato dalla rivista «Autografo») e nel 1996, dopo la sua morte, per volontà dei familiari (28 cartellette di diversi colori, la maggioranza dotate di etichette compilate dalla Rosselli con indicazioni relative al contenuto). La catalogazione completa degli scritti rosselliani è stata ultimata di recente da Francesca Caputo nell'ambito di un progetto di ricerca finanziato dall'Archivio Letterario Lombardo per la Tradizione Manoscritta dell'Otto e Novecento. Prima che fosse intrapreso questo lavoro di sistemazione, Nicoletta Trotta aveva redatto un elenco di tutto il materiale giunto al fondo attribuendo alle cartellette soltanto un numero progressivo.

I testi inediti qui presentati si trovano in una cartella che presenta la sigla d'archivio S. che sta per «Saggi Rosselli». Qui sono contenuti i materiali che la Rosselli aveva conservato in una cartelletta verde che recava l'etichetta manoscritta «Miei saggi editi e inediti. Saggistica mia» e alla quale era stato attribuito nell'elenco iniziale il numero 21. Oltre ai testi qui pubblicati la cartella contiene alcuni saggi editi e una serie di inediti di varia natura: una recensione alla raccolta *Chiù, chiù, non c'è chiù* di Roberto Linzalone e un articolo (*La Torre Gabrera* sull'esperienza di lettura di poesie avvenuta a Pozzallo nel gennaio 1984). Il mandala, a differenza dei testi, si trovava in una cartelletta azzurra che reca un'etichetta manoscritta «disegni» contrassegnata dalla sigla d'archivio D.

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

2 *Ibidem*.

3 Per il significato dei segni «(y)» e «(+）」 rimando al § 3 di questo articolo.

4 Attualmente esiste soltanto un elenco in ordine alfabetico di 305 testi redatto da Francesco Carbonegnin pubblicato su «Trasparenze», Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 215-225.

La decisione di pubblicare insieme l'autoanalisi, i due testi in inglese e il mandala è giustificata dal fatto che l'autoanalisi contiene dei riferimenti stringenti agli altri documenti. Non si tratta di una semplice allusione, ma di un legame strutturale: questi materiali⁵ possono essere considerati come le tappe di un percorso unitario, fasi di quel percorso terapeutico che nel lessico junghiano prende il nome di "processo di individuazione".⁶

Nei primi anni Cinquanta, come è noto dall'intervista a Spagnoletti, la Rosselli fu in cura dallo psicoanalista Ernst Bernhard. Dall'autoanalisi risulta che lo psicoanalista aveva intrapreso come pratica terapeutica oltre all'analisi dei sogni la tecnica dell'immaginazione attiva⁷ e aveva chiesto alla paziente di riportare per iscritto e raffigurare nel disegno queste immaginazioni o fantasie:

Fu allora che maggior attenzione fu data all'auto-analisi ed all'introspezione. Perciò venne gradualmente compresa la struttura della psiche per mezzo dell'analisi dei sogni e delle *fantasie attivamente* seguite [...], le *fantasie* si vivificarono e vennero trascritte da prima per mezzo della *parola*, poi per mezzo della *pittura*.⁸

I due testi in inglese recano entrambi nel titolo il termine «phantasy» seguito dall'indicazione del periodo in cui sono stati composti: *end of November* e *beginning of December*. Le fantasie descritte nei testi corrispondono perfettamente a quelle dell'autoanalisi:

Infatti nelle fantasie attivamente seguite questi stessi temi li potevo ritrovare: per esempio in conclusione di una di queste, durata circa un'ora, un cavallo bianco di legno posto su di una base verde con rotelle rosse un cavallo per bambini, si sostituiva, dopo molte difficili prove, ad un cavallo nero pericoloso ed inquieto. In un'altra fantasia visiva, dopo la morte di farfalle blu e nere, ed il superamento del drago, il color rosso si fondeva con quello blu, formando in uno dei casi una

- 5 La natura dei due testi in inglese è a mio avviso ambigua: potremmo trovarci di fronte al primo esperimento di scrittura creativa di Amelia Rosselli. La discussione di questa tesi è contenuta nel § 3.
- 6 Per la definizione di "processo di individuazione" si veda la voce «individuazione» nel glossario incluso nella parte conclusiva del volume di C. G. Jung, *Riflessioni, ricordi, sogni*, Il Saggiatore, Milano 1965: «Uso il termine "individuazione" per indicare quel processo che crea un "individuo" psicologico, vale a dire un'unità separata e indivisibile, un tutto [...]. Individuazione significa diventare un essere singolo e, intendendo non per individualità la nostra più intima, incomparabile e singolare peculiarità, diventare noi stessi, realizzare il proprio Selbst (Sé)».
- 7 «Jung definiva "immaginazione attiva" la tecnica che consisteva nel trattare immagini fantastiche in modo costruttivo, e la espone per la prima volta nel *Commento al segreto del fiore d'oro*. Egli aveva cominciato a elaborare questo metodo quando lottava contro le immagini minacciose che lo opprimevano nel periodo di "confronto con l'inconscio" seguito alla rottura con Freud; lo aveva quindi trasformato in uno strumento terapeutico da utilizzare come completamento all'analisi dei sogni. Più tardi lo descrisse come "un metodo di introspezione che consiste nell'osservare il flusso di im-

striscia ondulante color mauve; in un altro, una bottiglia sulla quale era dipinta la figura di una donna vestita di “lavender”, che tenendo per una mano la sua bambina anch’essa in “lavender”, e nell’altra mano un fascio di erbe.

In *phantasy, end of november (y)* dopo il rigo iniziale che racconta di cavalli blu selvaggi che inseguono cavalli rossi, resta sulla scena un cavallo bianco tranquillo che subito dopo cambierà più volte il suo colore, diventerà nero ed irrequieto e nella conclusione si trasformerà in un cavallo bianco di legno per bambini posto su una base verde con rotelle rosse:

Later there remains a quiet, white horse and its quiet rider
in the center of the sphere of vision. From white the horse’s
colour then switches to black and back again to white, more than once.
Now the image is that of a white rider on a grey horse
whose head is drooping in sign of tiredness
[...]

The horse
is now black and white: neither it nor its rider seem to be able
to decide which is the way, whether into the fire again, or away,
out of the span of vision.
The large black horse, at first calm, rears up, falls
backwards, throwing its rider. She lifts it up: the horse is
now transformed into a white toy horse, wooden, with a green
wooden base, and red wheels.
[...]

In *phantasy, beginning of December (+)* invece sono trascritte le successive fantasie, quella che ha per oggetto la morte delle farfalle e quella della bottiglia con l’immagine della donna e della bambina:

magini interiori” al fine di “suscitare contenuti inconsci alla coscienza” e quindi, di “neutralizzare, almeno relativamente, la coscienza, così da spingere i contenuti inconsci a svilupparsi”. In termini concreti si chiedeva ai pazienti di rilassarsi, di sospendere il più possibile il giudizio razionale e di lasciare che immagini e fantasie emergessero e si rivelassero, in modo da poterle osservare e seguire “con assoluta obiettività”. Si trattava in realtà di “meditazione visionaria”, il cui scopo era quello di portare alla coscienza il materiale inconscio e integrarlo nell’intera personalità, processo, che in termini generali, Jung definiva “funzione trascendente”» (J. Clarke, *Jung e l’Oriente*, EICG, Genova 2000, pp. 118-119). Si veda anche cosa dice Bernhard a proposito dell’immaginazione attiva: «Nell’immaginazione attiva si richiede un atteggiamento di osservazione oggettiva. [...] Si tratta qui di quella forma d’immaginazione in cui colui che immagina è contenuto lui stesso nell’immagine. In tal caso, accanto – al “lasciare accadere” e “osservare”, egli deve in più comportarsi attivamente come richiede la situazione che procede autonoma» (E. Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969, p. 112. D’ora in poi *Mitobiografia*).

8 A. Rosselli, *1953 per Bernhard*, § 13, corsivi miei. D’ora in poi *Autoanalisi*.

[...]

fly butterflies, blue, on blackground, fluttering and turning.
It can't be understood whether they are of worth, – to me they seem repulsive,
mysterious, precious as jewels, frightening. I want them, they are mine, they fly in the night seem full of promise. But they are only blue, no other colour fits in. I want them brighter, they seem dead! They fight one another and I feel sick. They lie down and die.
[...]

Now it changes into a bottle of eau de cologne, the one I mean to buy for myself, with a black plastic top which when screwed off is substituted by a cork. The lavender lady and child it has painted on its sides seem to represent the fusion of thought and feeling

I prodotti dell'immaginazione attiva venivano non solo trascritti «per mezzo della parola» ma anche «per mezzo della pittura». Nel paragrafo 16 dell'autoanalisi si parla infatti di un mandala che doveva essere allegato:

Così, entro il periodo di circa due mesi, vennero percorse le due vie della disintegrazione, e dell'ascesi, che raggiunse il suo culmine il 13 Dicembre; il mandala incluso credo parli meglio che non un'esposizione teorica.

In realtà, nella cartella con sigla d'archivio S. dove ho trovato il testo dell'autoanalisi, non era presente alcun materiale figurativo. Ho quindi cercato in un'altra cartella, quella dei disegni, qualcosa che potesse avere le caratteristiche di un mandala e ho creduto di riconoscerlo nel disegno pubblicato (sigla d'archivio D II, 5) per due motivi:

- Il disegno reca sul margine inferiore, a destra, una data manoscritta, «13 dicembre», che corrisponde a quella indicata nell'autoanalisi nel passo sopra citato e rappresenta il «culmine» del processo di «ascesi» (*Autoanalisi*, § 16).
- Il disegno ha i requisiti per essere considerato un mandala. Il mandala, o circolo magico è un disegno che nel lamaismo e nel yoga tantrico è utilizzato come strumento di contemplazione. La funzione primaria di tali immagini è quella di agire come una sorta di mappa cosmologica, di fornire una guida simbolica alla struttura dell'universo, sia umano che divino, entro il quale ogni devoto dovrà intraprendere il suo viaggio.⁹ Nella psicologia junghiana il mandala è un disegno caratterizzato da una struttura simmetrica, rego-

9 J. Clarke, *Jung e l'oriente*, cit., pp. 178-185.

lare, a volte rozzamente circolare, incentrata su assi nord-sud ed est-ovest e caratterizzata da una tendenza centripeta che richiama l'attenzione verso il centro. Per Jung queste immagini hanno un profondo significato psicologico, rappresentano cioè la «circumambulazione del Sé» e dunque il processo di individuazione.¹⁰ La maggior parte dei mandala ha forma di fiore, di croce o di ruota, con evidente tendenza al numero quattro; anche i colori utilizzati sono di solito quattro (cifra che rimanda alla *tetrakys* pitagorica, al numero fondamentale e alle quattro funzioni della teoria junghiana: pensiero, sentimento, sensazione, intuizione).¹¹ Il disegno della Rosselli è costituito in effetti da una serie di linee colorate che convergono verso un centro ben evidenziato. La forma assunta può ricordare quella di un fiore, le fasce di colore seguono un movimento centripeto dall'esterno verso l'interno, i colori utilizzati sono quattro («i quattro colori dell'arcobaleno»: giallo, blu, rosso, verde).

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

La cronologia dei documenti è incompleta:

- l'autoanalisi riporta nell'intestazione manoscritta l'anno di composizione, 1953, ma manca l'indicazione del giorno e del mese;
- i due testi in inglese ci indicano nell'intestazione il periodo in cui sono stati composti *end of november* e *beginning of December*, ma non conosciamo né l'anno né il giorno esatto;
- il mandala reca la data manoscritta «13 dicembre», ma manca l'indicazione dell'anno in cui viene realizzato.

È possibile precisare questo quadro e fissare alcuni estremi cronologici alla luce di diverse considerazioni. Innanzitutto è ovvio considerare l'autoanalisi come successiva ai testi in inglese e al mandala sia perché cita quei documenti, sia perché rappresenta il punto di arrivo del percorso terapeutico, la tappa conclusiva del processo d'individuazione, quando il paziente ormai cosciente dei cambiamenti sperimentati ripercorre l'*iter* affrontato insieme allo psicoanalista.

L'ipotesi del 1953 come anno di composizione valido per tutti i documenti può essere esclusa. Il 15 dicembre 1953 muore improvvisamente Rocco Scotellaro, una perdita che segnerà l'esistenza di Amelia Rosselli, già provata da lutti familiari. Un evento che rappresenta una svol-

10 «Circumambulazione del Sé» è una definizione di Jung citata in Aa.Vv., *Jung e l'oriente*, a cura di A. Romano, Moretti & Vitali, Bergamo 2005, p. 95.

11 C. G. Jung, *Commento al segreto del fiore d'oro*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1988, vol. XIII (Studi sull'alchimia), p. 33.

ta anche nel suo percorso artistico, come spiega la poetessa in un'intervista:

quando ho cominciato a scrivere in italiano ero in un preciso momento della mia vita. Avevo un grande amico fraterno che ho conosciuto a Roma ed è stato la persona che mi ha avvicinato all'ambiente artistico, musicale, figurativo di Roma: Rocco Scotellaro. Dalla sua morte, avvenuta prematuramente per collasso cardiaco, io ho subito un forte shock. [...] ho cominciato a scrivere i miei primi versi validi in italiano subito dopo il suo funerale.¹²

Chiara Carpita

L'autoanalisi, abbiamo detto, è successiva agli altri documenti e quindi anche al mandala che porta la data del 13 dicembre. Se il mandala fosse stato disegnato nel 1953 l'autoanalisi sarebbe stata composta al massimo tra il 13 e il 31 dicembre. Non credo sia possibile però immaginare che la Rosselli, sotto shock per la morte di Scotellaro, abbia potuto scrivere un testo simile, che parla di un successo terapeutico raggiunto, di uno stato di serenità conquistato attraverso un percorso "ascetico".

Esclusa per via di deduzione l'ipotesi del 1953, resterebbe quella degli anni precedenti. Ma in realtà abbiamo ragioni piuttosto forti per credere che l'anno di composizione dei testi in inglese e del mandala sia il 1952. La cugina di Amelia, Silvia Rosselli, è stata allieva diretta di Bernhard.¹³ Ho avuto la possibilità e il piacere di avere un colloquio con lei a proposito del testo dell'autoanalisi e ho ricevuto delle indicazioni molto preziose. Secondo la sua testimonianza è proprio il 1952 l'anno in cui Amelia fu in analisi da Bernhard.¹⁴ Silvia lo ricorda con precisione perché quell'anno aveva visto la cugina e le aveva chiesto se conosceva un bravo analista per suo marito. Amelia le fece il nome di Ernst Bernhard, di scuola junghiana, da cui lei stessa era stata di recente in analisi. Il 1952 è stato decisivo per il destino futuro di Silvia che quattro anni dopo, nel 1956 entrerà in analisi per poi diventare allieva dello psicoanalista:

Incontrai per la prima volta Ernst Bernhard nel 1956. Mio marito aveva concluso con lui quattro anni di analisi, quando ebbi anch'io il desiderio

12 M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DWF», 29, 1, 1996, p. 70.

13 Ringrazio Silvia Rosselli per il nostro incontro e le preziose indicazioni che sono state utilizzate in questo articolo.

14 Ho avuto modo di leggere il libro di S. De March (*Amelia Rosselli tra poesia e storia*, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2006), solo quando il mio articolo era in bozze di stampa. L'autrice considera la primavera del 1952 come il periodo in cui Amelia Rosselli era in analisi da Bernhard. Il significato della «vision» cui la poetessa fa riferimento nella lettera al fratello John del novembre 1952 (*ivi*, pp. 89-91) è adesso spiegabile alla luce dell'autoanalisi: tra novembre e dicembre 1952, infatti la Rosselli percorre «le due vie della disintegrazione e dell'ascesi». Credo quindi che sia stato Bernhard e in particolare la lettura dei testi junghiani e di religioni orientali (primi tra tutti l'*I-Ching*) a spingere la poetessa verso certe esperienze mistico-ascetiche.

di affrontare alcuni temi della mia vita (avevo da poco compiuto ventotto anni e avevo due figli).¹⁵

Silvia Rosselli ha anche ricordato che l'analisi di Amelia non era durata molto, sicuramente meno di un anno; in un'occasione Bernhard le rivelò che sarebbe stato nocivo proseguire oltre il percorso terapeutico di Amelia e aveva deciso di interrompere le sedute.

Il 1952 come anno della terapia da Bernhard e anno di composizione dei testi in inglese e del mandala è confermato da altri riscontri. Si tratta di alcune indicazioni temporali contenute nel testo dell'autoanalisi dove si dice che «qualche mese dopo la conclusione dell'analisi» (*Autoanalisi*, § 10) ci sarà un ritorno al percorso terapeutico questa volta centrato sull'esame «dei sogni e delle fantasie attivamente seguite» (*Autoanalisi*, § 13). L'analisi quindi viene interrotta per qualche tempo e qualche mese dopo ripresa di nuovo. Questa seconda parte di terapia, secondo quanto ci dice ancora il testo, è durata «circa due mesi», il tempo necessario per percorrere «le due vie della disintegrazione e dell'ascesi» (*Autoanalisi*, § 16) e arrivare alla rappresentazione del mandala. I due mesi sarebbero allora novembre e dicembre 1952, quando la Rosselli scrive i due testi in inglese.

La mia ipotesi di datazione è dunque la seguente:

- l'autoanalisi: 1953
- i due testi in inglese: fine novembre e inizio dicembre 1952
- il mandala: 13 dicembre 1952

Questa ipotesi cronologica ci permette di fare alcune riflessioni sull'esordio poetico di Amelia Rosselli. Il testo con cui si apre la raccolta *Primi Scritti, My clothes to the wind*,¹⁶ è stato composto nel 1952, anno in cui la Rosselli compie il suo primo esperimento di scrittura, in lingua inglese. Non conosciamo il mese di composizione di *My clothes to the wind*, ma io credo si debba ritenerlo posteriore alle due fantasie e quindi presumibilmente scritto a dicembre. In questo testo la Rosselli affronta il trauma subito a causa della morte improvvisa della madre, avvenuta quando lei si trovava in Italia dalla nonna, e il senso di colpa per averla abbandonata quando era malata. Nell'intervista a Spagnoletti la poetessa dichiara di aver recuperato i ricordi della sua infanzia e adolescenza, persi per lo shock legato alla scomparsa della madre, solo grazie a Bernhard. Credo quindi che soltanto dopo l'analisi e gli esperimenti di immaginazione attiva (in uno di questi compare proprio una figura materna, forse l'archetipo di madre natura, la donna con un fascio di erbe che tiene per ma-

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

15 S. Rosselli, *L'analista di Fellini*, in Aa.Vv., *Ebrei sul confine*, a cura di P. Garribba, Edizioni Com-Nuovi Tempi, Roma 2003, p. 161.

16 A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Garzanti, Milano 1997, pp. 5-9.

no la sua bambina), sia stato possibile rielaborare e quindi superare nella scrittura quella drammatica vicenda biografica. Inoltre il grado di consapevolezza e di rielaborazione formale in *My clothes to the wind* è superiore a quello della trascrizione delle fantasie attivamente seguite, anche se la natura dei due testi inediti resta ambigua (semplice trascrizione di immagini o primo tentativo di scrittura?), considerato anche che la Rosselli voleva forse pubblicarli (sul *recto* del dattiloscritto di *phantasy, end of november* (y) c'è infatti scritto «publish»). Non possiamo escludere che le due fantasie rappresentino il primo tentativo di scrittura creativa di Amelia Rosselli.

Un'ultima osservazione che supporta una relazione cronologica tra questi testi riguarda l'utilizzo di un verbo marcatamente connotato come *to loop*, che compare per due volte in *My clothes to the wind*, e che rappresenta una parola chiave nelle due *phantas[ies]*:

[...] sick frame of mind even now *looping* over today's effort at
irresponsability

[...] loop your arms about me shivering!
(*My clothes to the wind*)

[...] The mandala has no fixed shape, but *loops* out
into the air, swaying right and left, flexible.
(*phantasy, end of November* (y))

[...] A long worm, more like
a serpent, of no definite colour, *loops* itself tightly around my neck
without strangling me, taking on the symmetrical aspect of an
Egyptian necklace
(*phantasy, beginning of December* (+))

Il verbo *to loop* ('legare con un cappio, avvolgere') ha una particolare valenza perchè collegato alla forma del mandala. In *phantasy, end of november* (y) viene infatti utilizzato per descrivere un mandala e il suo avvolgersi nell'aria, ondeggiando a destra e sinistra, senza assumere una forma definitiva. Inoltre il mandala disegnato dalla Rosselli ricorda proprio quello di cui si parla nel testo, una serie di linee colorate che si avvolgono su se stesse convergendo verso il centro.

In una poesia di *Sleep*¹⁷ degli anni '50, torna di nuovo il termine *loop*, stavolta come sostantivo («the loop of indecision») e un'altra espressione che si trova in *phantasy, beginning of December* (+), «in the folds of», che diventa «in the folds of all impatience». Si tratta di una poesia sulla per-

17 A. Rosselli, *Sleep*, Garzanti, Milano 1992, pp. 48-51.

dita di Dio dopo un cammino, «the strange illumination» che porta a scoprire che la scelta («the silver knot of choice i have followed») è opera del demonio («you were work of the devil») e che la strada seguita verso Dio è per un caso, «by chance», «the very devil's chance». La conclusione è che Dio è opera del demonio («so god i must recognize you were the work of the devil») e che il pensiero di Dio resta nascosto «in the folds of all impatience». Una dinamica antinomica che caratterizzerà l'*itinerarium mentis in Deum*, in forma rovesciata, compiuto in *Variazioni belliche*.

2. L'autoanalisi 1953 per Bernhard

2.1 Ernst Bernhard, mitobiografia di un maestro "scomodo"

Nell'intervista di Spagnoletti Amelia Rosselli racconta il suo incontro con lo psicanalista junghiano Ernst Bernhard:

Per suggerimento di Bazlen andai da Ernst Bernhard, che praticava a Roma psicoterapia junghiana. Tedesco ebreo, aveva una calma eccezionale nei suoi rapporti con i pazienti, rapporti occorre dirlo, non legalizzati dalla psichiatria ordinaria. Egli riuscì a farmi ricordare l'infanzia che avevo dimenticata, dopo lo shock subito dalla morte di mia madre. Bisogna aggiungere che era ostile alla mia iscrizione al PCI, me la proibiva, aveva degli scatti di paura per me, affettuoso com'era per carattere.¹⁸

L'arrivo di Bernhard a Roma nel 1936 rappresenta una svolta significativa per la storia della nostra cultura tra gli anni '40 e '60: il medico berlinese sarà il primo psicoanalista a diffondere la pratica della psicologia analitica in Italia. Nel 1940-41 viene internato in un campo in Calabria ma grazie all'intervento dell'orientalista Giuseppe Tucci riesce a salvarsi e a riprendere così l'attività di psicoterapeuta. Il numero dei suoi allievi cresce progressivamente fino alla costituzione, nel 1961, dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica, di cui ha fatto parte anche Silvia Rosselli. Nel 1947 Bernhard aveva fondato la collana «Psiche e Coscienza» per le edizioni Astrolabio dove apparvero in italiano testi di Freud, Jung, Adler, Jaspers e l'*I-Ching*.

Bobi Bazlen aveva incontrato Bernhard nel 1939, ne era rimasto così entusiasta che lo consigliava ad amici e conoscenti. Carotenuto¹⁹ ha dedicato un intero capitolo alla figura di Bazlen mettendo in risalto come il suo junghismo avesse «infettato» il nostro paese; l'editore e intellettuale triestino infatti era «in stretto contatto con il grosso della cultura italiana» e costituì un importante canale di diffusione della psicologia ana-

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

¹⁸ Spagnoletti, *Intervista cit.*, p. 160.

¹⁹ A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977, p. 128.

litica, dopo che aveva abbandonato insoddisfatto la scuola freudiana importata in Italia da Edward Weiss.

La componente bernhardiana nella cultura di Bazlen è evidente nella scelta di tradurre *Psicologia e alchimia* di Jung e nel suo interesse verso le religioni orientali, l'*I-Ching* e l'astrologia. Il rapporto tra Bazlen e la Rosselli era stato di sincera amicizia, in lui la poetessa aveva visto una guida e un punto di riferimento, soprattutto quando aveva maturato l'idea di pubblicare. Aveva seguito i consigli dell'amico sia a proposito dei suoi problemi personali – da qui la scelta di andare da Bernhard –, sia per questioni editoriali: la sua prima raccolta infatti uscirà solo nel 1964 e gli esperimenti giovanili di *Primi Scritti* molto più tardi nel 1980.²⁰ Come dichiara in un'intervista era stato lui ad averla tenuta lontana dalla trappola dell'autobiografismo *confessional*:

Bobi Bazlen, che era mio amico mi disse: "Devi prima risolvere i tuoi problemi personali, poi scrivere." Era vero: c'erano tante cose che non avrebbero interessato nessuno. Con un padre assassinato, per me sarebbe stato facile farne un tema, un'ossessione. Ma la nevrosi non si può farla dilagare in forma di libro da far comprare. È inutile esprimerla come sostanza della poesia.²¹

La personalità di Bazlen l'affascinava per la sua scelta di isolamento, il suo vivere lontano dalla vita «mondana, salottiera, premiaticcia»;²² la loro sintonia nasceva anche dall'insoddisfazione nei confronti dell'ambiente artistico-culturale, che la Rosselli ha criticato apertamente in più occasioni.²³ Dopo la sua morte scriverà un articolo in occasione della pubblicazione da Adelphi delle *Lettere editoriali*:

L'intelligenza non mancò mai a Roberto Bazlen, di cui la casa editrice Adelphi ha da pochi mesi dato saggio delle sue *Lettere editoriali* (1968) presen-

20 «Lui predicava piuttosto il non pubblicare: per me prendere una decisione di pubblicare fu quasi *blasphème* [...]. Non era la mia intenzione far parte di un ceto intellettuale, anche perché non mi consideravo strettamente intellettuale, evitavo un po' l'esserlo e un pochino ero in continua corsa contro il tempo, contro la società stessa, avendo avuto una formazione anglo-americana e francese [...]. Non mi sentivo all'altezza di un ambiente letterario quale io avevo conosciuto a Roma e non solo all'altezza: non mi piaceva l'ambiente letterario in quanto borghese, per quel poco che l'avevo conosciuto tramite Levi e Rocco Scotellaro» (M. Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, in «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, 1999); «Devo dire che, avendo avuto molti incontri con Boby Bazlen, egli – scettico riguardo alla "ricerca della gloria" – non mi spinse affatto a venir fuori» (Spagnoletti, *Intervista* cit.).

21 R. Minore, *Il dolore in una stanza*, in «Il Messaggero», 2 febbraio 1984.

22 La Rosselli parla del suo incontro con Bazlen in alcune interviste: «Conobbi Bazlen, fui colpita dalla sua spinta verso l'isolamento. [...] Era all'opposto della vita mondana, salottiera, premiaticcia. [...] Forse ebbe qualche dissidio grave con l'ambiente letterario, non ne parlava bene. [...] Era un appartato nel senso più discreto del termine» (*ibidem*).

23 Lo dichiara espressamente in un'intervista: «ero una persona che criticava apertamente l'ambiente artistico-culturale» (Camboni, *Incontro* cit.).

tate da Sergio Solmi in forma discretissima e rispettosa ad onore d'un uomo che durante la vita evita in ogni modo di pubblicare temendo pubblicità e conseguente autocompiacimento. [...] Non soltanto gli amici attendono impazientemente che escano questi testi: tutto un pubblico è bene che riconosca e conosca i particolari ed anche educativi valori.²⁴

Grazie a Bazlen la fama di Bernhard si diffuse presso molti intellettuali italiani come Giorgio Manganelli, Natalia Ginzburg, Federico Fellini che lo frequentò per molto tempo anche dopo l'analisi. Come ci fa notare la Rosselli nell'intervista di Spagnoletti, i rapporti che intratteneva con i suoi pazienti «non erano legalizzati dalla psichiatria ordinaria». È necessario mettere in luce a questo proposito la natura del suo legame con il pensiero junghiano. Se è vero infatti che Bernhard stimava moltissimo Jung, esisteva anche una qualche forma di presa di distanza.²⁵ Con Jung condivideva l'importanza fondamentale riconosciuta al processo di individuazione come momento di confronto tra l'individuo e i valori collettivi tanto che chiamava la psicologia analitica «psicologia del processo d'individuazione».²⁶ Allo stesso tempo però la sua spiritualità, il suo temperamento hassidico, lo allontanavano dal maestro. Nella *Mitobiografia*, il volume pubblicato postumo a cura di Helena Erba Tissot che raccoglie una serie di scritti sparsi e gli appunti da lui dettati ad amici e allievi, è possibile rintracciare l'originalità delle sue riflessioni e acquisizioni teoriche. Al centro della sua teoria dell'individuazione c'è il concetto di entelechia, «la vita secondo un disegno»:

Il mondo dei fenomeni e degli accadimenti è vita e manifestazione delle 'immagini'. Il suo ordine e il suo corso sono determinati dall'entelechia. [...] La trasformazione dell'uomo singolo è alla fine il confronto tra un'entelechia karmica (archetipi dei genitori, nascite anteriori, animale, pianta, pietra, ecc...) e un'entelechia individuale. Dietro al dualismo "entelechia individuale e entelechia karmica" è da porre un'unità entelechiale superiore (Tao).

(*Mitobiografia*, pp. 20-21)

Legato al discorso dell'entelechia è quello del libero arbitrio, del rapporto tra responsabilità umana e destino. Per Bernhard, infatti, seguire la vena principale della vita significa prendere coscienza dell'«amorosa necessità»:

'L'entelechia', la vita secondo un disegno, si manifesta nella coscienza facendo apparire l'interna 'necessità', a cui è soggetta ogni parte,

24 A. Rosselli, *Scrittore di nascosto*, in «L'Unità», 2 aprile 1969.

25 Cfr. *Lettere tra Ernst Bernhard e Carl Gustav Jung 1934-1959*, a cura di G. Sorge, La biblioteca di Vivarium, Milano 2001.

26 H. Erba-Tissot, *Introduzione a Mitobiografia*, cit., p. XXI

come 'volontà'. La sua 'volontà' consiste soltanto nell'inserire la materia caotica, perché soggetta solo al principio di causalità, nella propria opera ordinatrice, l' "ordine entelechiale". Questo disegno è la 'ragione' che conduce l'uomo, se egli la comprende, alla concordanza cosciente e razionale della sua volontà con il disegno (volontà) dell'entelechia.

(*Mitobiografia*, p. 53)

Non è l'Io che sceglie, ma il destino stesso, vissuto come Tao, ci viene incontro porgendoci ciò che è 'necessario' e l'Io deve soltanto comprendere tale cenno e seguirlo. [...] Non vi sono più compiti infiniti, non più possibilità, ci sono solo via via contenuti individuali che, seguendosi a catena, formano la 'vena principale della vita', seguire la quale è la meta del perfetto saggio. Quanta importanza dia a questo il taoismo lo mostra la citazione di Chuang-Tzu, dove anche il 'sommò' fine universale (collettivo) del saggio è respinto a favore della vena principale della vita del singolo: "La nostra vita è finita, il sapere infinito. Col finito cercare qualcosa d'infinito è pericoloso. Con ciò ci si mette soltanto in pericolo, quando s'impegna il proprio sé per raggiunger la conoscenza. Al far bene non segue immediatamente la fama, al far male non segue immediatamente il castigo. Chi però sa prender come sua direzione essenziale il proseguimento della vena principale della propria vita, colui è in grado di proteggere il proprio corpo, di rendere piena la propria vita, di far bene al prossimo e compiere il numero dei suoi anni".

(*Mitobiografia*, p. 56)

Un testo che Bernhard faceva leggere spesso ai suoi pazienti era *L'Abbandono alla Divina Provvidenza* del Padre De Caussade che era uscito per le edizioni Astrolabio nella collana «Psiche e Coscienza». Esiste un abbozzo di introduzione che Bernhard aveva pensato per questo volume dal titolo *La via dell'individuazione* che si può leggere nella *Mitobiografia*. Si tratta di un importante documento dal valore programmatico nel quale si manifesta la sua spiritualità. Il rapporto tra psicologia e religione nel pensiero di Bernhard è speculare, opposto a quello di Jung: la psicologia analitica «non gli serve per spiegare la religione su una base psicologica, perché è la psicologia ad essere interpretata in termini religiosi». ²⁷ La sua posizione però, come sostiene Carotenuto, non rivela il carattere mistico dei principi della psicologia junghiana, ma si colloca su un piano diverso da quello positivistico cioè su un piano religioso. Alla base della sua nozione di destino c'è un ragionamento paradossale dove l'uomo

27 F. Remotti, [rec. a Bernhard, *Mitobiografia*, cit.], in «Rivista di filosofia», 3, 1970, pp. 302-304.

deve decidere di sua volontà sapendo che è Dio che lo fa, ma Dio può farlo solo perché l'uomo decide volontariamente:²⁸

il vero fine della vita del singolo [...] una funzione elementare che contraddistingue l'essere umano: la tendenza all'individuazione. Essa determina in tal senso la vita individuale. La totalità della struttura psichica e, nel contempo, il suo centro dotato della tendenza all'individuazione, compaiono nelle diverse civiltà e nello sviluppo psichico del singolo in una immagine archetipica dotata di determinate caratteristiche, l'«imago» del divino nella psiche, che Jung ha chiamato il Sé e che corrisponde, ad esempio, all'atman e al purusa indiani, al Tao cinese, all'antropos gnostico, a Dio e Cristo in noi, ecc. «Il valente lo scopre e lo chiama Senso, il saggio lo scopre e lo chiama saggio. Il popolo ne usa giorno per giorno e non sa nulla di lui.» (Il Tao); così lo formula la saggezza arcaica cinese dell'I king. Rendere cosciente questa immagine del divino nel suo rapporto con l'individuo è il fine del processo d'individuazione. Lo sviluppo superiore dell'uomo tende dunque alla conquista di un'esperienza religiosa. Psicicamente questa è collegata a un cambiamento tipico della posizione dell'Io: in ciò che precedentemente l'Io sentiva e riteneva sua determinazione arbitraria è ora avvertita la presenza di una guida. Con ciò subentra un senso di libera dipendenza, di liberazione anche da malintese responsabilità assunte illegittimamente dall'Io.

(*Mitobiografia*, pp. 150-151)

Per completare il ritratto di un maestro che è stato definito «scomodo»²⁹ è necessario ricordare quanto fosse decisivo nella formulazione delle sue teorie lo studio e l'assimilazione delle religioni orientali, l'uso continuo del testo I-Ching di cui recitava a memoria il significato dei 64 esagrammi e che faceva leggere ed usare a scopo terapeutico ai suoi pazienti. A questo poi bisogna aggiungere la passione per l'astrologia e la chirolgia.

L'ultima questione sulla quale sarebbe necessario soffermarsi, per capire la possibile influenza di Bernhard su Amelia Rosselli, è la sua visione dell'ebraismo. La sua mitobiografia nasce come storia del «mitologema» che è alla base del suo processo d'individuazione. Questo mitologema è, per Bernhard, ebreo di stampo hassidico, appunto il mito dell'ebreo errante. Influenzato da Buber riconosce in Cristo il rabbi ebraico. Nei

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

28 Carotenuto, in polemica con la critica rivolta da Remotti a Bernhard, spiega come l'antinomia che è alla base della teoria di Bernhard su destino e responsabilità umana sia tipica del ragionamento mistico e cita Rudolf Otto che parla del modo d'espressione del mistero attraverso i tre stadi: «lo stadio del semplicemente sorprendente, quello del paradossale e quello dell'antinomistico» (Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, cit., pp. 206-207).

29 Si tratta della definizione adottata nel titolo del numero della rivista di psicologia analitica interamente dedicato a Ernst Bernhard: Aa.Vv., *Maestri scomodi, Ernst Bernhard, Buber e Jung*, in «Rivista di psicologia analitica», 54, 1996.

suoi sogni e nelle immaginazioni attive pensa ad una nuova idea ebraica dopo la crisi di ebraismo e cristianesimo. La conciliazione di Cristo e Pilato, la revoca della crocifissione da parte degli Ebrei significherebbe la «realizzazione del regno di Dio su questa terra».³⁰ Dice infatti Bernhard che le parole di Gesù sono state fraintese, il paradiso è stato concepito come realtà altra, estranea a questo mondo. Questo ha portato anche alla rimozione dello strato istintivo delle pulsioni e, politicamente dei bisogni delle classi inferiori. Con il «nuovo innesto» della interiorità cristiana sul «vecchio ulivo ebraico», in attesa di un regno di Dio che sia veramente su questa terra, sarà possibile invece uscire dalla crisi, entrare cioè nella «nuova fase ebraico-cristiana» (*Mitobiografia*, pp. 232-235). Il nuovo messaggio religioso di Bernhard è, nella definizione di Roberto Madera, un messaggio «sincretista»³¹ e questo per la sua capacità di allargare l'orizzonte a tradizioni e culture diverse (taoismo, buddismo) con la volontà di una sintesi originale e quindi biografica.

Carlo e Nello Rosselli avevano avuto un rapporto molto diverso con la religione ebraica: Nello era rimasto fedele alle tradizioni, scegliendo il matrimonio ebraico e facendo circoncidere i figli maschi nonostante non fosse un ebreo ortodosso; Carlo invece era ateo anche se condivideva alcuni valori dell'ebraismo, come quello della giustizia, come testimonia un passo tratto dall'introduzione a *Socialismo Liberale*, citato da Laura Barile in un recente articolo:³²

È il liberalismo che si fa socialista, o è il socialismo che si fa liberale? Le due cose assieme. Sono visioni altissime ma unilaterali della vita che tendono a compenetrarsi e a completarsi. Il razionalismo greco e il messianismo di Israele. L'uno domina l'amore per la libertà, il rispetto delle autonomie, una concezione armoniosa e distaccata della vita. L'altro (*scil.* il messianismo) una giustizia tutta terrena, il mito della eguaglianza, un tormento spirituale che vieta ogni indulgenza.

Amelia Rosselli parla del tema della giustizia ebraica, indicandolo come motivo ispiratore del poemetto *La Libellula*, nelle *Note* pubblicate nella riedizione del 1985. Si tratta di un passo particolarmente significativo dove l'influenza di Bernhard è evidente nell'intreccio tra orientalismo (riferimento al rullo cinese), alchimia, ebraismo o più in generale tema mistico che sarà il principio ordinatore, il centro attorno al quale irradiare la trama, il racconto di *Variazioni Belliche*.

30 R. Madera, *La spiritualità di Ernst Bernhard nel contesto della psicologia analitica*, *ivi*, p. 133.

31 *Ivi*, p. 150.

32 L. Barile, "Un babelare commosso". *Il dispatrio di Amelia Rosselli*, in Aa.Vv., *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di F. Sinopoli e S. Tatti, Cosmo Iannone editore, Isernia 2005, p. 169.

2.2 Autoanalisi o caso clinico?

Amelia Rosselli parla del suo percorso terapeutico prendendone le distanze, una scelta per certi aspetti paradossale, dato che l'autoanalisi viene condotta di solito in prima persona.³³ Il tono adottato infatti è quello scientifico, obiettivo, dello psicanalista piuttosto che quello emozionale, vissuto del paziente. È come se si volesse guardare con distacco la propria vicenda personale, descrivendola come se si trattasse di un caso clinico:

Al principio della cura vennero distinti quattro o cinque problemi da risolversi nel corso dell'analisi: inoltre si prevedeva, come risultato, di poter arrivare a fondere due stati tipici e opposti: l'attività intensissima, seguita poi da periodi di rinuncia totale, stati mistici, di illuminazione, più una conseguenza di un falso fondo nevrotico che non un'esperienza positiva.

L'adozione del punto di vista di Bernhard è già evidente nell'*incipit* quando si espongono i problemi individuati e la soluzione prospettata al termine dell'analisi riportandone le parole come se fossero le proprie, (si osservi il giudizio espresso a proposito degli stati mistici come «conseguenza di un falso fondo nevrotico»). La pratica terapeutica adottata da Bernhard emerge già nella descrizione del primo problema da affrontare: quello della razza. Esiste un conflitto tra le eredità razziali rappresentate dai genitori («uno italiano-ebreo e l'altro inglese») (*Autoanalisi*, § 2) e la vita condotta, il tentativo di trovare un proprio percorso autonomo, la propria individualità. Era stata la chirologia a fissare l'attenzione del medico berlinese sulla distinzione tra il destino collettivo rappresentato dalla mano destra e il destino individuale scritto invece sulla sinistra. Più avanti infatti si parla della morte del padre e di «trasmissioni di tensioni psicologiche che ricorrono da una generazione all'altra per destino, oltre che attraverso imitazione e identificazione» (*Autoanalisi*, § 7). Secondo Bernhard esiste un confronto-scontro tra l'«entelechia individuale» e quella «karmica» nella vita di ognuno. «L'entelechia karmica» è quella che corrisponde al passato, alle nascite precedenti, dall'inizio primordiale fino alle immagini archetipiche dei genitori proiettate sui genitori reali: un'eredità da trasformare e reinterpretare per realizzare l'entelechia individuale (*Mitobiografia*, pp. 26-27).

Il secondo problema esposto, dal quale derivano poi i due successivi, è quello del sentimento di inferiorità. La rivalità con i fratelli, soprattutto con il maggiore John, da sempre il preferito della madre, ha portato allo sviluppo di questo complesso. Le conseguenze del sentimento descritto sono individuate nell'«incompleta formazione e realizzazione del-

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

33 Ringrazio Silvia Rosselli per il rilievo.

la persona» (*Autoanalisi*, § 4) e nella scelta di chiudersi in quella che la Rosselli chiama «torre d'avorio» sia nell'arte che nei rapporti umani. La persona ovvero «il sistema d'adattamento o la maniera con cui abbiamo contatto col mondo»,³⁴ non è sufficientemente sviluppata: ne deriva un'incapacità di opporre alle opinioni altrui un criterio di giudizio, che comporta un'identificazione nei genitori o in coloro che in qualche modo ne sono diventati i sostituti. Questo perché «c'è un'incomprensione della propria personalità o tipo» (*Autoanalisi*, § 4). Si tenta di compensare questa incertezza perenne attraverso un'attività intellettuale che è eccessiva come accade nel caso del saggio di teoria musicale: *La serie degli armonici* (*Autoanalisi*, § 6), lavoro troppo astruso e complesso, che potrà essere terminato solo dopo la presa di coscienza risultato del percorso terapeutico. Esiste poi un'identificazione abnorme «all'animus nella sua forma delle facoltà spirituali e pensanti» (*Autoanalisi*, § 5). *L'animus*, la personificazione di una natura maschile nell'inconscio della donna,³⁵ ha il sopravvento. Qui si apre la questione della femminilità, affrontata nell'altra versione del documento (sigla d'archivio S.3a), non pubblicata in questa sede, considerata erroneamente come copia identica nella catalogazione di Francesca Caputo. Si tratta di due passi brevi ma significativi, innanzi tutto «il problema della femminilità non del tutto sviluppata» è considerato come una sottospecie del «più vasto sentimento d'inferiorità». Nel paragrafo cinque poi, laddove la Rosselli parla del ruolo dell'animus, sottolinea come non venga preso affatto «in considerazione quello che è invece il processo di maturazione tipico della donna: graduale, vegetale, collegato alla terra». Questo nodo irrisolto tornerà anche nelle immaginazioni attive e sarà decisivo nel mandala.³⁶

34 Cfr. la definizione di «persona» nel glossario incluso in Jung, *Riflessioni, ricordi, sogni*, cit.: «La persona [...] è il sistema d'adattamento o la maniera con cui abbiamo contatto col mondo. Così quasi ogni professione ha la sua caratteristica persona».

35 Cfr. la definizione di «Anima» e «Animus» nel glossario incluso *ivi*: «L'uomo ha sempre portato in sé l'immagine della donna, non l'immagine di una determinata donna, ma di un determinato tipo di donna. Questa immagine è, in fondo, un insieme ereditario inconscio d'origine molto remota, innestato nel sistema organico, un "archetipo", sintesi di tutte le esperienze ancestrali intorno all'animo femminile e di tutte le impressioni fornite dalla donna; un sistema di adattamento psichico ereditario... Ciò vale anche per la donna: anch'essa ha un'immagine innata dell'uomo».

36 La riflessione sulla femminilità, il femminismo e se esista una scrittura femminile emergono in particolare in due interventi: l'intervista concessa alla rivista «DWF» e le dichiarazioni rilasciate durante la trasmissione a cura di Elio Pagliarani *Laboratorio di poesia*: «da un punto di vista stilistico io penso che la lingua, essendo sovrastrutturale nella storia degli ultimi secoli, riveli poco della donna, salvo che se quella particolare donna, come la Dickinson o altri, scelga temi tipicamente fascinosi e femminili, o casalinghi. Io potrei benissimo portare i miei libri in italiano senza firma e nessuno si accorgerebbe che è una donna che scrive, o pochissimi, ci vuole un'astuzia diabolica per notarlo. Io ho avuto problemi femministi rispetto alla seconda parte del mio libro "Variazioni belleiche". Allora, negli anni '61-'63, si parlava molto del corpo femminile che doveva entrare nell'arte, ma anche il corpo maschile deve entrare nell'arte, nella parola, nella poesia, nella filosofia, non c'è dif-

Nella seconda parte del documento la Rosselli spiega le strategie adottate da Bernhard durante l'analisi. Per prima cosa «viene capovolto l'ordine delle funzioni nel loro uso predominante per l'uso generale» (*Autoanalisi*, § 4). Inizialmente infatti la funzione del sentimento risultava «non distinta da quella del pensiero, e fusa in modo negativo» (*Autoanalisi*, § 7). La funzione della sensazione, del senso di realtà, «era anch'essa indirettamente minorata dal trauma infantile», ma «con l'integrazione di motivi e complessi da primi nascosti nell'inconscio, e con la nascita conseguente di interessi e ricordi rimossi (i[...] e[...] la politica gli anni trascorsi in America) essa viene a rafforzarsi» (*Autoanalisi*, § 9). Inoltre «vengono insegnati modi di trovare sollievo all'ansia: ostilità verso se stessi ed altri viene ridotta al minimo e l'energia incanalata verso un rafforzamento del io cosciente e della propria difesa emotiva» (*Autoanalisi*, § 7). L'ultima strada percorsa per favorire l'adattamento sociale, risolvere lo scontro con il mondo esterno, è quella della scoperta di una «religiosità autentica, ricollegata ad antiche tradizioni anche non cristiane» (*Autoanalisi*, § 9). Bernhard era solito far leggere ai suoi pazienti testi sul taoismo e buddismo e in particolar modo li incoraggiava all'uso dell'*I-Ching*. Secondo la sua teoria è necessario interrogare il libro d'oracoli «per il bisogno di interrogare un'istanza sopra-personale che sa più di noi, e alla quale ci rivolgiamo in una situazione cui non siamo capaci di far fronte con la sola facoltà di penetrazione della nostra persona. Una reale necessità di porre la domanda e una attitudine fiduciosa verso ciò che ci è risposto ne sono la premessa» (*Mitobiografia*, p. 162). In questo pensiero agisce ancora una volta la sua visione “entelechiale” della vita dell'individuo per cui l'*I-Ching* e l'astrologia sono i necessari strumenti per conoscere la via da seguire. Il segno dell'*I-Ching* ottenuto dal lancio delle monetine, infatti «va inteso nel senso che esso rappresenta il fondamento della nostra anima nel suo strato più profondo, la generale condizione umana, che costituisce la base della piccola punta del nostro io consapevole; esso mostra la via “dell'uomo” in noi» (*Mitobiografia*, p. 163). Il fatto che la Rosselli sia stata incoraggiata a conoscere religioni non cristiane è di particolare rilevanza perché ci dice che in quegli anni 1952-53 aveva intrapreso un certo tipo di letture che poi come vedremo avranno delle ripercussioni sulla sua produzione poetica degli anni successivi da *Primi Scritti* a *Variazioni belliche*.

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

ferenza. Non credo che su un piano linguistico si riveli la femminilità» (*Laboratorio di poesia*, trasmissione a cura di E. Pagliarani, aprile 1988, ora parzialmente trascritta in «Galleria», 1-2, 1997); «[*La Libellula*] è in parte un poemetto politico, femminista oltre che poetico. In Italia nel 1958 di femminismo se ne parlava ben poco, ma io sono anche inglese e in Inghilterra il femminismo è sentito fin dalla fine del diciannovesimo secolo. Dunque mi era meno difficile assimilare certe tematiche in anticipo rispetto alle italiane. Aggiungo che il mio rapporto con gli uomini italiani era difficile, proprio per questo aver vissuto in paesi cosiddetti 'avanzati'» (Camboni, *Incontro* cit.).

Nell'ultima parte dell'autoanalisi Amelia Rosselli descrive la fase conclusiva del suo processo d'individuazione: la psicoterapia viene interrotta per qualche mese e, quando poi viene ripresa, «le mete ancora da raggiungersi» (*Autoanalisi*, § 10) diventano più specifiche. È proprio in quel periodo che viene data maggior attenzione all'autoanalisi e all'introspezione e quindi si procede anche all'utilizzo delle fantasie attivamente seguite. Quello che emerge è che lo stato d'animo iniziale era «di scissione quasi totale», come se la Rosselli, avendo compreso «il significato di ognuna delle quattro funzioni isolando ciascuna dalle altre per comprenderne le separate finalità» (*Autoanalisi*, § 13), non riuscisse più a ricomporle in una nuova unità. Più avanti però qualcosa cambia: «sorgono nuovi allagamenti» le acque dell'inconscio invadono la coscienza³⁷ e di conseguenza «le fantasie si vivificarono e vennero trascritte da prima per mezzo della parola, poi per mezzo della pittura» (*Autoanalisi*, § 15). L'immagine dell'acqua compare infatti in un passo di *phantasy, beginning of December* (+), quando la Rosselli diventa «a god of the waters». Dopo la descrizione delle immaginazioni attive che sono trascritte, come abbiamo visto, nei due testi in inglese, la Rosselli parla del periodo finale durato «circa due mesi» nel quale vengono percorse «le due vie della disintegrazione e dell'ascesi» fino al raggiungimento del culmine il 13 dicembre, giorno in cui viene realizzato il mandala. Nella *Mitobiografia* Bernhard dedica una serie di appunti al tema della meditazione. Nelle pagine sui gradi della presa di coscienza, descrive il percorso per arrivare all'ascesi ovvero la liberazione da «quei desideri così difficili da realizzare e così poco duraturi» quando proprio quei desideri ritenuti primitivi sono trasportati su un piano più alto («insieme con la corporeità dell'uomo vengono sottomesse certe aspirazioni legate al principio del piacere»):

Una forma di ascesi, tradotta nello spirituale è la 'spersonalizzazione' o liberazione dall'io. – Nello yoga viene effettuato uno spostamento della coscienza che scioglie il principio di questa dall'Io e lo sperimenta come tale, per se stesso, libero da ogni legame 'materiale' nel senso più lato.

(*Mitobiografia*, pp. 35-41)³⁸

La disintegrazione e l'ascesi di cui parla la Rosselli sono due tappe del medesimo percorso che porta all'eclissi dell'Io in favore del

37 Ernst Bernhard tenne un ciclo di conferenze a Roma nel 1937, su invito della Società Psicoanalitica Italiana, pubblicate per la prima volta nel 1971 nel terzo volume della «Rivista di psicologia analitica» con il titolo *Introduzione allo studio del sogno*. In uno di questi interventi commenta il sogno di una sua paziente dove si parla proprio dell'acqua come simbolo dell'inconscio; Freud per primo ha interpretato questo simbolismo, quando paragona il passaggio dell'inconscio alla coscienza al prosciugamento dello Zuydersee (cfr. Aa.Vv., *Maestri scomodi* cit., pp. 21-23).

38 Sulla meditazione si veda anche Jung, *Commento al Segreto del fiore d'oro*, cit., pp. 30-63.

Sé. Nelle battute conclusive dell'autoanalisi si parla infatti del passaggio da «uno stato quasi del tutto egocentrico ad uno rivolto piuttosto all'inconscio collettivo che non a quello personale» (*Autoanalisi*, § 17). Così si chiude il cerchio: dalla presa di distanza, dall'entelechia karmica e dagli archetipi dei genitori al ritorno a quel disegno collettivo di cui l'Io fa parte. Come atteggiamento ci si avvicina al «vivere nel Tao»:

l'Io che riconosce e percorre consapevole la via si sottopone al Sé, che si presenta quale risoluzione della costellazione. È impersonale eppure è il frutto maturato dalla costellazione personale. È sopraordinato eppure della stessa natura, affine, individuale. [...] Universale e allo stesso tempo individuale.

(*Mitobiografia*, pp. 38-39)

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

3. *phantasy, end of november (y), phantasy, beginning of December (+): immaginazione attiva o primo esperimento di scrittura?*

La prima immaginazione attiva, *phantasy, end of november (y)* è dominata dalla figura del cavallo.³⁹ Il cavallo bianco e il suo cavaliere tranquillo («a white horse and its quite rider») che compaiono nel secondo rigo, dopo la scena iniziale dell'inseguimento («wild blue horses chase red horses, at perpetual gallop»), subiranno nell'articolarsi del testo una serie di trasformazioni di forma e colore fino a diventare parte di un mandala. Cavalcare un cavallo, secondo l'interpretazione freudiana, ripresa anche da Bernhard nell'analisi di un sogno di una paziente, è «un'immagine primitiva che indica il rapporto armonico tra l'individuo e il proprio istinto» e può anche essere il simbolo dell'unione sessuale.⁴⁰ Nell'I-Ching invece il cavallo rappresenta «il Creativo» Ch'ien,⁴¹ il principio maschile. Sia la fonte psicoanalitica che quella taoista, a mio avviso, hanno influenzato il testo nella sua articolazione e nella formazione di immagini che hanno valore simbolico. Solo scomponendone le parti sarà possibile individuare le due direttrici e i loro possibili intrecci.

L'immaginazione attiva segue una trama, uno sviluppo narrativo che porta ad una conclusione che coincide con il raggiungimento di un successo terapeutico nell'orizzonte della psicologia analitica, ovvero la fi-

39 L'immagine del cavallo e il verbo «to gallop» tornano anche in *Sleep*, cit.: «gallop-horsed» (p. 30) e «kill the cold horse / galloping its mane flying outwards» (p. 32). Inoltre anche nel mandala disegnato dalla Rosselli è possibile vedere, se pur in forma stilizzata, l'immagine di un cavallo.

40 Bernhard, *Introduzione allo studio del sogno*, cit., pp. 40-41.

41 «Il Creativo» è simboleggiato dal cavallo che corre rapido e instancabile in *I-Ching, il Libro dei Mutamenti*, Adelphi, Milano 1991, p. 303. D'ora in poi *I-Ching*.

ne del percorso di individuazione. Si possono isolare due nuclei tematici portanti tra loro collegati: la trasformazione del cavallo e del cavaliere e la formazione del mandala. Il colore del cavallo varia continuamente, dal bianco al nero, al grigio, al bianco e nero fino a diventare alla fine un cavallo giocattolo bianco di legno con la base verde e le rotelle rosse. Il cavaliere invece è oggetto di una serie di metamorfosi: diventa uno scheletro («the rider is now become a skeleton»), parte di esso rimane sulla sella mentre un uomo vivo scende dal cavallo, cammina nel centro di un cerchio di fuoco e si ferma nel mezzo («Part of the hollow skeleton remains in the saddle: a living man steps off, walks into the red center, which is of fire, and stands in the middle»), l'uomo diventa poi una donna fatta di acciaio, una statua grigia con le braccia incrociate sul petto («The man is trasformed into a woman made of steel, in statue pose, grey, with arms crossed on her chest»). Alla fine resta sulla scena la donna che solleva il cavallo che era caduto disarcionandola («She lifts it up») e in quel momento il cavallo nero irrequieto diventa il cavallo bianco giocattolo. Nel penultimo rigo si passa dalla terza alla prima persona, passaggio significativo in quanto la prima persona non è mai comparsa nel testo: «I stroke its white tail». Il gesto di accarezzare la coda fa scomparire il fuoco, la tensione si è sciolta, ormai non c'è più bisogno di tornare ad esso («The fire is gone, there is no need to return to it»).

È possibile leggere questa storia come lo snodarsi di un processo che ha portato all'integrazione dell'inconscio nella coscienza. L'accordo con l'inconscio è inizialmente ostacolato, il cavallo e il cavaliere subiscono una serie di peripezie (rapporto tra inconscio e io cosciente) che consistono come abbiamo detto in numerose metamorfosi.

Il tema della trasmutazione⁴² è centrale anche nell'altro testo, *phantasy, beginning of December (+)*: lo dimostra l'uso ripetuto in entrambi i casi di verbi come *to become, to change into, to transform into*. Il significato di questo tema può essere cercato nel parallelo tracciato da Jung tra psicologia e alchimia. L'alchimia infatti descrive un processo di trasmutazione chimica, così come avviene una trasformazione nel processo d'individuazione: l'elemento comune è «la natura di *opus*, cioè di lavoro teso alla fabbricazione di una realtà nuova o superiore, la si chiami "presa di coscienza" nel linguaggio psicologico moderno, o la si chiami nel linguaggio alchimistico, *lapis o aurum potabile*».⁴³ Questo con-

42 La trasformazione è anche il principio fondamentale della filosofia dell'*I-Ching* (che significa infatti 'il libro dei mutamenti'); si veda ad esempio un passo tratto da uno dei commenti: «Nel / Cielo si manifestano fenomeni, sulla terra si for- / mano figure; in ciò si rivelano mutamento e / trasformazione» (*I-Ching*, p. 308).

43 L. Aurigemma, *Premessa a C. G. Jung, Psicologia e alchimia*, vol. XII delle *Opere*, cit., 1992, pp. VIII-IX.

fronto ci può essere utile nell'interpretazione di un passaggio del testo: l'apparizione del fuoco, che nella trasmutazione alchemica ha un valore fondamentale. Le fasi dell'*opus* sono rilette da Jung in chiave psicologica. All'inizio Mercurio, la prima materia, si trova nel caos, nella massa confusa: è la *nigredo* ovvero l'oscurità dell'inconscio. Successivamente nasce l'*albedo*, la sostanza bianca, senza macchia, che è stata cioè purgata dal fuoco. Nel *Commento al segreto del fiore d'oro*, un antico testo di alchimia cinese, Jung spiega il significato di questo processo e in particolare del fuoco:

L'inizio in cui tutto è ancora Uno, e che perciò appare anche come la meta più alta, riposa sul fondo del mare, nell'oscurità dell'inconscio. Nella vescica germinale, coscienza e vita (o "essere" e "vita", cioè *hsing-ming*) costituiscono ancora "un'unità", "inseparabilmente fuse come la scintilla del fuoco nel crogiuolo di purificazione". "All'interno della vescica germinale c'è il fuoco del sovrano." "Tutti i saggi hanno cominciato la loro opera dalla vescica germinale." Si osservi l'analogia col fuoco. Conosco una serie di mandala europei nei quali si vede qualcosa di simile a un germoglio vegetale, avvolto da membrane e fluttuante nell'acqua; dal fondo penetra in lui un fuoco che ne provoca la crescita e insieme dà origine a un grande fiore d'oro che sboccia dalla vescica germinale. Questo simbolismo si riferisce a una specie di processo alchemico di decantazione e di sublimazione; le tenebre generano la luce; "dal piombo della regione dell'acqua" nasce l'oro prezioso; l'inconscio diventa conscio nella forma di un processo di vita e di sviluppo. [...] In tal modo si attua la fusione tra coscienza e vita.⁴⁴

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

Il cerchio di fuoco, «the red circle», che circonda la parte del cavaliere che è scesa dalla sella potrebbe allora essere interpretato in termini junghiani come il tentativo dell'inconscio di affiorare nella coscienza alla ricerca della totalità. Più avanti infatti si assiste alla quadratura del cerchio:

The fire recedes, forms a thin
red circle; within the circle, and surrounding the man, is
a square, cut through later by diagonals, ever more complexedly.

L'obiettivo fondamentale dell'*opus alchemycus* è la produzione del *Lapis* che viene rappresentato da figure quaternarie o circolari e corrisponde ai simboli del mandala (cerchio, quadratura del cerchio) che stanno

44 Jung, *Commento al segreto del fiore d'oro*, cit., p. 34.

a significare «totalità» e «ordine» ed esprimono perciò, dice Jung, la personalità modificata dall'integrazione dell'inconscio.⁴⁵

Questo potrebbe spiegare perché dopo il fuoco (passaggio dalla prima materia alla *rubedo* ovvero il divenire cosciente di uno stato conflittuale inconscio che viene sempre di più inserito nella coscienza) compare un mandala. «The golden mandala», il mandala d'oro (il richiamo al *lapis* o *aurum philosophorum* è evidente), cambia forma, «loses the inner form of squares and diagonals», e diventa una serie di cerchi uno dentro l'altro. In realtà la forma del mandala non è fissata, ma «flexible», si avvolge nell'aria, ondeggia a destra e a sinistra («the mandala has no fixed shape, but loops out into the air, swaying right and left, flexible»). La figura descritta sembra evocare quella disegnata dalla Rosselli che ha l'aspetto di un fiore infuocato, che ondeggia, disegna un centro, ma non ha una forma definita.

La descrizione del mandala però non chiude la fantasia. L'uomo è trasformato in una donna d'acciaio che da quel momento prende il suo posto. Questo potrebbe alludere ad un conflitto irrisolto tra maschile e femminile. Spingono in questa direzione sia alcuni brani dell'autoanalisi, che la fonte taoista, l'*I-Ching* a cui ho accennato.

Abbiamo visto nel commento a *1953 per Bernhard* come il problema della femminilità venga ricondotto al più vasto senso di inferiorità, complesso, dice la Rosselli «commune a una gran parte delle donne» (*Autoanalisi*, § 3). Questa incapacità di vivere la femminilità serenamente comporta poi un eccesso di identificazione nell'*animus*, la parte maschile, e la stessa attività intellettuale è a sua volta «eccessiva», motivata da un sentimento di compensazione e rivalsa.

Nella visione dell'*I-Ching* il principio maschile *Ch'ien* simboleggiato dal cavallo e dal drago è il principio dominante, la forza, il cielo, il padre. Il suo opposto è *K'un* «Il Ricettivo», il principio femminile, il devoto, la debolezza, la terra, la madre. Nell'antico testo taoista è rappresentato lo scontro tra maschile e femminile, tra i due segni esiste infatti «un chiaro rapporto gerarchico» che può sfociare in conflitto:

Di per sé il Ricettivo è naturalmente importante quanto il Creativo, ma la sua qualità di dedizione definisce la posizione di questa forza primordiale di fronte al Creativo: essa deve stare sotto la guida e lo stimolo del Creativo; allora la sua azione è salutare. Diventa malefica solo se esce da questa posizione e vuole affiancarglisi alla pari. Ne risultano, allora, conflitto e lotta contro il Creativo, che sono sciagura per ambo le parti.

(*I-Ching*, p. 61)

45 C. G. Jung, *Alchimia e psicologia*, in *Opere*, cit., vol. XIII (*Studi sull'alchimia*), p. 375.

In una sentenza del libro d'oracoli, la guerra tra i sessi è rappresentata come una battaglia tra draghi («Draghi combattono fuori le mura. / Il loro sangue è nero e giallo»): uno rappresenta «il Creativo», l'altro, il falso drago, simboleggia «la protervia della terra». L'equilibrio si rompe quando «il Ricettivo» vuole prendere il posto «che non gli compete e invece di servire, dominare, attirando l'ira del forte» (*I-Ching*, p. 64). I colori che simboleggiano «il Creativo» e «il Ricettivo», il celeste e il giallo, sono utilizzati anche nel mandala della Rosselli. In particolare il centro del mandala è giallo. Questo colore potrebbe essere interpretato in senso alchemico come giallo oro e quindi immagine del *lapis*, che tradotto in termini junghiani è il Sé, la nuova unità di coscienza e conscio insieme; ma il giallo è anche «il colore del mezzo e della misura», «della grazia discreta, invisibile» (*I-Ching*, p. 65) virtù tipica del principio femminile *K'un*.

L'influenza che l'*I-Ching* ha avuto sull'immaginario rosselliano è evidente nel ricorrere di alcune sentenze del testo taoista nella sua produzione poetica da *Primi Scritti* a *Variazioni belliche*. Quello che interessa qui sottolineare è che sono proprio le sentenze che riguardano l'esagramma *K'un* a comparire spesso nei testi della Rosselli. Nel ritratto dell'artista da giovane tracciato nella *Libellula* la Rosselli dichiara all'interno di una serie di attacchi anaforici in prima persona: «Io sono una che lascia volentieri la gloria agli / altri».⁴⁶ Questa presa di posizione è poi ripetuta più avanti, usando l'imperativo, in tono sentenzioso: «Lascia il sapore della gloria ad altri». Nel commento ad un responso dell'*I-Ching* si ritrova la stessa espressione:

Se si è esenti da vanità si possono nascondere anche i propri pregi in modo che essi non attraggono anzi tempo l'attenzione pubblica. Così si può maturare in silenzio. Quando le condizioni lo richiedono è anche lecito manifestarsi pubblicamente, ma anche allora con riservatezza. Il saggio *lascierà volentieri la gloria ad altri.*
(*I-Ching*, pp. 64-65, corsivo mio)

La sentenza di cui ho riportato l'interpretazione è: «Linee celate, si è in grado di rimanere perseveranti. Se sei al servizio di un re non ricercare opere, ma il compimento!». L'espressione «seguire il servizio di un re» è presente più volte in alcuni componenti di *Variazioni belliche*. In un'occasione è la Rosselli stessa a segnalarmelo, in una nota del *Glossario esplicativo*:

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

46 Rosselli, *Le poesie*, cit., p. 146.

pag. 83: seguire / *il servizio d'un re* (frase tipica dall'*I King*; libro divinatorio pre-taoista cinese).⁴⁷

Il verso in oggetto, «Se per caso era necessario seguire il servizio d'un re»,⁴⁸ funziona come motivo ricorrente che sarà ripreso e variato (come accade sempre in *Variazioni belliche* per il meccanismo musicale “tema e variazione” che caratterizza la struttura formale della raccolta) in diversi componimenti:

Se per caso io *seguivo il servizio d'un re* mi era impossibile ingannarlo (p. 237)

Se per caso *ricercavo il servizio del Re* era per meglio appropinquarmi al suo tempio (p. 275)

Non era per caso ch'io *seguivo il servizio d'un re* (p. 276)⁴⁹

Nella mia interpretazione di *Variazioni belliche*⁵⁰ il re da seguire sarebbe il principio maschile, il Padre, cioè Dio. Il tema mistico domina infatti la raccolta, tanto che può essere considerato il centro organizzatore attorno al quale si strutturano i vari componimenti. Un'ulteriore conferma potrebbe arrivare dal significato che in alchimia ha l'*operare regi*, «rendere servizio al re» ovvero «non solo saggezza, ma anche salvezza». ⁵¹ Nell'interpretazione junghiana di questa formula alchemica “seguire il re” vuol dire ascoltare il grido dell'inconscio, permettere all'inconscio di parlare alla coscienza. Abbiamo forti ragioni per credere che Amelia Rosselli conoscesse *Psicologia e alchimia*, testo molto amato sia da Bazlen che da Bernhard. Ho già spiegato l'importanza che questi due amici e in un certo senso guide o maestri hanno avuto nella formazione artistica della poetessa. Sappiamo per certo che Bernhard faceva leggere ai suoi pazienti testi di Jung e di religioni orientali, primo tra tutti l'*I-Ching*. Inoltre è la Rosselli stessa a confermarci quanto fosse centrale nella sua esistenza quotidiana questo libro d'oracoli al punto che per ogni minima decisione era costretta a consultarlo.⁵²

47 A. Rosselli, *Glossarietto esplicativo per «Variazioni belliche»*, in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004, p. 71.

48 Rosselli, *Le poesie*, cit., p. 239.

49 *Ivi*, corsivi miei. Da notare il legame fondamentale tra «seguire il servizio del re» e la riflessione sul caso, che all'interno della mia interpretazione rappresenta la messa in discussione di quell'«abbandono alla Divina Provvidenza» di cui parla De Caussade.

50 Questa nuova proposta di interpretazione di *Variazioni belliche* è oggetto della mia tesi di dottorato.

51 Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 319.

52 «Perdevo il senso della scelta. I piedi rimanevano piantati a terra ed era difficile spostarmi. A volte uscivo per andare a fare la spesa e mi ritrovavo in stazione, su un treno. Ero assolutamente in-

Ho visitato il Fondo Rosselli di Viterbo che conserva i libri di Amelia Rosselli che al momento della sua morte si trovavano nella sua abitazione di Via del Corallo a Roma.⁵³ La biblioteca è significativamente ricca di testi sul pensiero e le religioni orientali (taoismo, buddismo) e del rapporto tra Jung e l'oriente, tutti con postillati autografi. Riporto di seguito i titoli:

- Ernst Fenolosa, *L'ideogramma cinese*, 1960
 Lafcadio Hearn, *Gleanings in Buddha-Fields. Studies of hand and Soul in the far East*, 1927
 Arthur Waley, *One hundred & seventy Chinese poems*, 1947
Venti quartine brevi cinesi del periodo T'Ang, a cura di M. Benedikter, 1954
The way of life, Lao Tzu Tao Te Ching, 1955
 Alan W. Watts, *The way of Zen*, 1957
Il libro tibetano dei morti, a cura di G. Tucci, 1985
 Ernst Bernhard, *Mitobiografia*, 1969
The Chinese Theory of Art, 1967
I-King, 1950
 Lily Abegg, *In Asia si pensa diversamente*, 1952⁵⁴

Amelia Rosselli
 e il processo
 di individuazione.
 Alcuni inediti

L'influenza di queste letture è già evidente negli esperimenti giovanili (1952-1963) di *Primi Scritti: Le Chinois à Rome* cita nella conclusione un responso dell'*I-Ching*, «vi sono delle situazioni d'eccezione nelle quali il rapporto tra guidatore e guida muta»,⁵⁵ ma è soprattutto *Diario in tre lingue* ad essere ricco di riferimenti a Jung, l'*I-Ching*, il taoismo.

Generalmente pratico la Ritirata. La Serietà.
 (p. 72)⁵⁶

nature of i King

moral
 natural
 subtle
 (p. 77)

capace di scegliere. Facevo uso de *I Ching*, il libro oracolare cinese. Avevo sempre quelle monetine in mano» (U. Pesce, *La donna che vola*, in «Quaderni del Circolo Rosselli», cit., p. 44).

53 Sulle mie scoperte al fondo Rosselli di Viterbo (testi postillati) uscirà prossimamente un nuovo articolo.

54 Gli ultimi due testi citati presentano un'introduzione di Jung e sono stati pubblicati dalla casa editrice Astrolabio nella collana diretta da Ernst Bernhard «Psiche e coscienza».

55 Rosselli, *Le poesie*, cit., p. 54.

56 «La Ritirata» è uno dei 64 esagrammi: cfr. *I-Ching*, cit., p. 169. I numeri di pagina indicati tra parentesi si riferiscono a Rosselli, *Le poesie*, cit.

(Iy King consulté)

nous sortons alors (lons) sans brides (i King) sans cheval (I King)
(p. 84)

un'ascesi severa non porta a nessun risultato⁵⁷
Tao 17
(p. 91)

legge di natura = Tao
legge morale = Te
(p. 92)

l'anima (noi-stessi) si propone dei fini, il corpo vi si adatta
pari-pari. (inconsiamente a volte consciamente)

quando proponimenti inconsci e volontà titanica coincidono,
risulta giusto tempo
(p. 95)

come usare I.K. mr 28.6
(p. 101)

atteggiamento di coscienza senza meta nè intenzioni: Mandala.
(p. 101)

(Tao not satisfact. stati Yoga? – rinuncia
realizzazione salvo per D.)
(p. 103)

Jung:
la vita dell'uomo è un continuo titubare tra spirituale e
concreto
ogni soluzione dell'uomo è sempre la penultima
certo che vi può essere anche arte non-religiosa!
(p. 104)

horoscope
scheme showing disposition of heavens
at certain moment of person's birth
(to cast a h.)
erect such a scheme
(p. 106)

57 «Poiché un'ascesi troppo rigida, come le condanne troppo severe, non conduce a nessun risultato» (*I-Ching* cit., p. 162).

Tao not satisfactory
(is a mechanism of living)

i King mécanique ondulatoire
meccanica ondulatoria
(p. 113)

sapere interpretare proprie visioni tematica surrealiste
(psicol. Jung)

Il punto di visione –

il punto di sintesi tra mondo estrov. e
mondo introv. sono io, il fluire.
(pp. 114-115)

Il Mite⁵⁸

Obey with Holiness

humility and gentleness toward your Self, and God

cleverness lack of simplicity

see how the flower rises devoid of expectation

(spostato il rapporto
aiuto-uomo
aiuto-dio)

[...]

Si è vinti

Non v'è né sù
né giù
ma solo il mezzo

(né ascési né disintegrazione)

non è ancora illuminato
(p. 117)

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

58 «Il Mite» è uno dei 64 esagrammi: cfr. *I-Ching* cit., p. 253.

Tao

potersi tenersi in tal modo sul piano orizzontale della
vita (impegnati)

we live on the superficie of the earth, not in its
substance, nor in the air

(p. 118)

they say Tao is nature

(p. 120)

Il rapporto di Amelia Rosselli con le fonti citate non è soltanto di adesione, ma anche di rottura e aperta polemica. Non è questa la sede per discutere i vari casi, qui ci interessava soltanto ricostruire le letture della poetessa durante e dopo l'analisi da Bernhard, negli anni cioè del suo esordio letterario.

La digressione sulle fonti che possono aver agito nell'immaginario rosselliano soprattutto nel periodo di sperimentazione giovanile è utile per tentare di capire se i testi in inglese qui presentati possano essere considerati il suo primo esperimento di scrittura creativa. Abbiamo detto infatti che la Rosselli intendeva pubblicarli. Le due *phantas[ies]* presentano alcune analogie strutturali:

- seguono una trama, uno sviluppo narrativo che porta ad uno scioglimento finale
- i nuclei tematici centrali sono la trasformazione e la rappresentazione di un mandala (la cui descrizione sembra coincidere con quello realizzato dalla poetessa).

Un ulteriore legame tra i due testi, che qui suggerisco solo come ipotesi, riguarda l'interpretazione dei segni indicati tra parentesi nei titoli (y) e (+). Io credo si tratti di simboli utilizzati per indicare le categorie del maschile e del femminile. Va in questa direzione anche il fatto che i due testi sono scritti in due colori diversi, inchiostro blu per *phantasy end of november* (y) e rosso per *phantasy, beginning of December* (+).

Nell'autoanalisi la Rosselli descrivendo una delle fantasie attivamente seguite parla di una battaglia di colori: «In un'altra fantasia visiva, dopo la morte di farfalle blu e nere, ed il superamento del drago, il color rosso si fondeva con quello blu, formando in uno dei casi una striscia ondulante color mauve» (*Autoanalisi*, § 15). La fusione tra i due colori potrebbe indicare la *conjunctio oppositorum*⁵⁹ del maschile e del femminile,

59 Il riferimento al «superamento del drago» fa collocare questo episodio nell'alveo dei simboli alchemici. Il passaggio dalla prima materia alla *rubedo* è a volte rappresentata come la battaglia contro il drago mercuriale, la materia prima che deve essere trasformata. (A. Roob, *Alchimia e mistica*, Taschen, Koehl 2003, pp. 356-370).

anche perché il risultato è il color *mauve*. Il *mauve* è un lavanda pastello, un colore che dall'ultimo decennio dell'Ottocento è diventato il simbolo dell'omosessualità in quanto si ottiene dalla fusione del rosa o rosso (che rappresenta le donne) e il blu (che rappresenta gli uomini). Il color lavanda compare nella conclusione di *phantasy, beginning of December* (+), la donna e la bambina della scena finale infatti sono «The lavender lady and child». Anche nell'autoanalisi si descriveva questa coppia vestite entrambe in «lavender».

Mettendo a confronto la struttura dei due testi, si nota come in *phantasy, beginning of December* (+) il racconto si svolga sin dalle prime righe in prima persona, mentre nell'altra fantasia domina la terza (la prima persona compare soltanto in un'unica battuta nella scena finale). Anche in questa seconda fantasia il motivo della trasformazione funziona come motore della vicenda, con la differenza che qui le metamorfosi sono numerose, si moltiplicano, in un meccanismo di *concatenatio* che si snoda fino alla conclusione. La fodera d'argento e le pieghe d'oro del suo cappotto («the silver lining and the gold in the folds of my coat») fanno crollare al suolo una casa alta («cause a tall house to crash down to the floor»), dalle cui rovine volano farfalle blu, «out of its ruins fly butterflies, blue» (quelle descritte nell'autoanalisi nel § 15), che combattono tra di loro e muoiono. Dai loro cadaveri sorge un'ape («A bee rises from their corpses») che diventa una mosca che è a sua volta schiacciata dallo zucchero e muore. Qui il motivo della trasformazione si lega a quello della morte e della rinascita in un ciclo perpetuo. Uno degli animali coinvolti nella catena è il serpente che ha un particolare valore archetipico, come spiega Jung in *Psicologia e alchimia*:

La rappresentazione della trasformazione e del rinnovamento per mezzo del serpente è un archetipo del quale esistono molte testimonianze. [...] Presso gli ofiti, il serpente era Cristo. Lo sviluppo probabilmente più significativo del simbolismo del serpente, sotto l'aspetto del rinnovamento della personalità, si trova nello yoga kundalini. L'esperienza che il pastore fa del serpente nello *Zarathustra* di Nietzsche, sarebbe dunque un *omen* fatale, un presagio di morte.⁶⁰

Una variante del simbolo del serpente che potrebbe spiegare l'alternarsi di creazione-distruzione al centro del testo, è l'*Ouroboros*, il serpente o drago che si morde la coda:

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

60 Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 145. Cfr. anche Roob, *Alchimia e mistica*, cit., pp. 400-429.

Gli alchimisti non fanno che ripetere che l'Opus surge da "una" cosa e riconduce nuovamente all'"uno", che dunque in un certo qual modo segna un circuito, come un drago che morda la propria coda. Perciò l'Opus è spesso chiamato *circulare* oppure *rota*. Il Mercurio sta all'inizio e alla fine dell'opera: è la prima materia, il *caput corvi*, la *nigredo*; come drago divora se stesso, e come drago muore per risorgere poi come Lapis. È il gioco di colori della *cauda pavonis* e la divisione nei quattro elementi. È l'essere iniziale ermafrodito, che poi si scinde nella classica coppia di fratello e sorella, e si riunisce nella *coniunctio* per ricomparire alla fine nella figura raggiante del *lumen novum* del Lapis. È metallo eppure liquido, materia eppure spirito, freddo eppure ardente, veleno eppure bevanda salubre, un "simbolo unificatore dei contrari".⁶¹

Il senso della trasmutazione degli elementi e quindi della metamorfosi è tornare all'Uno: «Come in principio era l'Uno, così anche in quest'Opera tutto proviene dall'Uno e all'Uno ritorna».⁶² Amelia Rosselli utilizza il simbolo dell'*Ouroboros* per descrivere il procedere ciclico del suo poemetto *La Libellula* in un passo delle *Note*:

Il poema è concepito anche in forma di drago che si mangia la coda; fine e principio dovrebbero infatti congiungersi se il poema viene letto scioltamente, intuitivamente. Nel saggio "Spazi metrici" incluso nel mio primo libro *Variazioni belliche* parlavo di "inserire l'ideogramma cinese tra la frase, la parola e tradurre il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale", il poema del 1958 è infatti un'esemplificazione sia linguisticamente, sia formalmente, di questo tipo di scrittura che poi superai e scartai negli anni seguenti. Il poema *La Libellula* è anche un rullo, ma davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della giustizia ebraica.⁶³

Il principio della metamorfosi ha un ruolo strutturale nella *Libellula*: i versi altrui sono ripresi e variati in uno sviluppo a spirale dove inizio e fine si toccano. L'inizio introduce il tema dell'artista alla ricerca della propria identità, nella parte centrale verranno trasformati i motivi presi da vari autori, che rappresentano la tradizione, e nel finale si completerà il ritratto della poetessa. A livello formale si manterrà uno stile omogeneo basato sul ritmo imposto dalle figure della ripetizione. «Il delirante corso di pensiero occidentale», *lo stream of thought* che la Rosselli impropria nella forma cubo sarà alla base della sua novità metrica e reto-

61 Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., pp. 284-285.

62 Citazione ripresa dal testo di Roob, *Alchimia e mistica*, cit., p. 435.

63 A. Rosselli, *Note a La Libellula*, Studio Editoriale, Milano 1985, p. 32.

rica (traduzione del meccanismo musicale della variazione attraverso l'uso delle figure della ripetizione).

L'opera alchemica è spesso rappresentata dalla ruota, immagine speculare a quella dell'*Ouroboros*. Il mandala che la Rosselli descrive in *phantasy, beginning of December (+)*, si sviluppa proprio a partire dal serpente che prima si avvolge al suo collo («loops itself tightly around my neck without strangling me») prendendo l'aspetto di una collana egiziana («taking on the symmetrical aspect of an Egyptian necklace») e poi la lega stretta come se fosse una mummia («Now I am tightly roped about by the snake, as if a mummy»). La mummia è collocata in una tomba che a sua volta si trasforma in un tronco di legno che scivola nel fiume. Questo tronco non affonda ma inizia a ruotare, diventa la ruota di un carro, un mandala con i raggi curvi sempre ruotanti:

[...] The mummy is placed in a tomb, which shuts over it. The tomb spins through the air, becomes a log of wood, which is sent sliding into the river. It does not sink but floats over the waters, and rotates from head to foot. It becomes the wheel of a cart, a mandala with curving spokes, ever rotating.

Il mandala subirà una serie ulteriore di metamorfosi nelle quali ricomparirà il serpente, «an enormous greenish snake, dangerous looking, with its sharp red tongue out, double forked». In questa occasione il processo di trasmutazione è messo in scena, il serpente si rovescia su se stesso e muore: «It rolls over and dies» (un'immagine che evoca il serpente *Ouroboros*, il serpente che divora se stesso, muore e risuscita).

Le parti conclusive delle due fantasie rappresentano delle situazioni di ritorno all'ordine, il raggiungimento di un equilibrio duraturo. In *phantasy, end of november (y)* dopo che la donna d'acciaio è stata disarcionata, il cavallo nero irrequieto diventa il cavallo bianco giocattolo. Adesso si può accarezzare la sua coda, un gesto che indica la pace raggiunta con l'inconscio. In quel momento infatti il fuoco scompare, i conflitti sono ormai inutili, l'integrazione dell'inconscio nella coscienza è riuscita. Credo anche che il cavallo giocattolo sia il simbolo dell'infanzia recuperata. Bernhard, come ho ricordato, era riuscito con l'analisi a far riemergere quei ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza che la Rosselli aveva rimosso dopo la scomparsa della madre. Nel caso di *phantasy, beginning of December (+)* invece la Rosselli ritrae se stessa come «god of the waters». Nella parte finale è la poetessa stessa ad essere oggetto di metamorfosi, dopo che spaventata dal cocodrillo, 'rotola' («rolls away») in acqua, emulando così il rotolare su se stesso o rovesciarsi del serpente («rolls over»):

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti

[...]

Though frightened I lie down near it, then
roll away from it into the water, where I stay a longish while, and
then come up again blowing into an electric bulb, which secondly
becomes a glass bottle, transparent, light blue. I am a god of the
waters and drink clear water out of the jug. I swallow a small red
fish together with the water, which then creeps down my body and out
again through my left foot back into the river. I myself am become the
bottle, and very many small fish sweep into it.

In questo passo compare un'immagine che colpisce per il suo evidente significato psicoanalitico: il pesce che scivolato giù nel corpo della Rosselli, esce dal piede sinistro. Nell'interpretazione di un sogno di una paziente, dove compaiono gli stessi simboli, Bernhard fa notare come l'acqua sia il simbolo dell'inconscio e il piede sinistro del rapporto con il mondo interno e quindi la femminilità:

Per quanto riguarda il valore simbolico della parte destra e della parte sinistra, Jung scorge nella parte destra la relazione dell'individuo con il mondo esterno, con il conscio e il maschile, e nella parte sinistra una relazione col mondo interno, con l'inconscio e il femminile.⁶⁴

L'immagine conclusiva di *phantasy, beginning of December (+)* corrisponde a quella descritta nell'autoanalisi: «una bottiglia sulla quale era dipinta la figura di una donna vestita di “lavender”, che tenendo per una mano la sua bambina anch'essa in “lavender”, e nell'altra mano un fascio di erbe» (*Autoanalisi*, § 15). Il significato della scena è spiegato dalla stessa Rosselli nel rigo finale: «The lavender lady and child it has painted on its sides seem to represent the fusion of thought and feeling». Uno dei problemi che erano stati individuati nell'analisi era proprio quello della mancata distinzione della funzione del sentimento da quella del pensiero che erano fuse «in modo negativo». Alla fine della terapia invece, si riesce a trovare il modo per arrivare «alla totalità nuova della psiche». Bisognava da una parte «uscire dal caos dell'allagamento [scena dell'acqua in *phantasy beginning of December (+)*] senza tornare all'atteggiamento pavoneggiante dell'intelligenza sprovvista di fantasia» (*Autoanalisi*, § 15) e dall'altra arrivare alla «fusione della seconda funzione, il pensiero, con la terza, il sentimento»: «the fusion of thought and feeling».

64 Cfr. il sogno interpretato da Bernhard in *Introduzione allo studio del sogno*, cit., p. 22.

Credo allora che le due *phantas[ies]* non siano (o lo siano solo in parte) semplici documenti di un processo di individuazione, materiali terapeutici, ma che abbiano anche un valore letterario. La struttura coerente, i rimandi tra i testi a costituire un tutto organico, la forza delle immagini, mi fanno pensare ad una volontà autoriale se pure “in formazione”.

Amelia Rosselli
e il processo
di individuazione.
Alcuni inediti