

Sezione 2. Poetiche del plurilinguismo

Babelare: un'interpretazione delle invenzioni lessicali di Amelia Rosselli

MADDALENA VAGLIO TANET¹

Sommario: 1. Una poetessa trilingue; 2. “Cos’ha il mio cuore che batte sì soavemente”; 3. Parole inventate; 4. Vaghezza e plurivocità; 5. Un universo cangiante e dissidente. Conclusione

Abstract: In the first part of this paper I briefly present the life and work of multilingual poet Amelia Rosselli (1930-1996). I then focus on – often multilingual – lexical fusions and distortions in Rosselli’s texts, questioning Pasolini’s interpretation based on the notion of Freudian slip. After a detailed analysis of a poem and a range of textual examples, and with the aid of hermeneutical tools borrowed from the philosophy of language, I claim that Rosselli’s poetry aims on the one hand at mirroring reality, and on the other at making textual experience potentially infinite, thus engaging the reader in a never-ending interpretation.

Keywords : *Amelia Rosselli, plurilingualism, Wittgenstein, neologism.*

1. Una poetessa trilingue

Amelia Rosselli è, in un certo senso, un’autrice senza lingua madre. Poeta tra i più importanti del Novecento, è stata considerata a lungo una *outsider* nella tradizione letteraria italiana, a partire dal primo profilo critico tracciato da Pasolini nel 1963 in accompagnamento all’uscita di *Ventiquattro poesie* sulla rivista “Il menabò”². Secondo Pasolini (che a quell’altezza considerava, da marxista, il realismo come l’unica opzione veramente rivoluzionaria in letteratura) le poesie di Rosselli sono il frutto della sua esperienza cosmopolita e affondano le radici in una cultura letteraria europea tipicamente liberale e irrazionale che, pure deformando la lingua e proponendosi come avanguardia, esclude in realtà ogni possibilità di riforma o rivoluzione.

Il segno più evidente dell’eccezione rosselliana rispetto alla tradizione nazionale è il plurilinguismo di una poetessa che parla e scrive in tre lingue: italiano, inglese e francese. Rosselli non si limita a concepire e pubblicare in lingue diverse ma, come vedremo, le mescola nelle stesse raccolte e nei medesimi testi. Inoltre la sua formazione extra-italiana fa sì che nelle sue opere le lezioni di Dante e Rimbaud, Campana e i surrealisti, John Donne e Montale, Lautréamont e Sylvia Plath, Jacopone da Todi e Gerard Manley Hopkins, rivestano un’importanza simile. Ciò nonostante,

¹ Dottore di ricerca, Institute for Comparative Literature and Society, Columbia University

² P. P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, “Il menabò di letteratura”, 6, 17 settembre 1963, ora in F. Fusco, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007. Le poesie pubblicate confluiranno in *Variazioni belliche*.

per Rosselli, il cosmopolitismo non è né una conquista né una scelta. Si tratta, al contrario, di una conseguenza dolorosa della persecuzione politica che le ha ammazzato il padre e prostrato la madre. Il suo plurilinguismo poetico contiene dunque un nocciolo drammatico e violento, di esiliata. Così il “babelare commosso” che compare nella prima poesia di *Variazioni belliche* combina il belato della pecora, il balbettio dell’infante che impara a parlare e il peccato di Babele, il grande mito della diversità linguistica come punizione divina. In un’intervista molto citata la poetessa ribatte a Pasolini con queste parole: “È cosmopolita chi ha scelto di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti, eravamo dei rifugiati”.³

Nata a Parigi nel 1930, Amelia Rosselli muore a Roma nel 1996, suicida. Al momento della sua nascita il padre Carlo Rosselli, intellettuale antifascista e fondatore del movimento “Giustizia e Libertà”, e la madre Marion Cave, inglese e attivista laburista, si trovano a Parigi, in esilio. Nel 1937 Carlo viene assassinato con il fratello Nello da sicari *cagoulard* agli ordini di Mussolini e Ciano e diventa immediatamente un martire politico e un futuro padre ideale dell’Italia post-fascista. Le due vedove Rosselli, colpite dal lutto e in seguito minacciate dalla guerra nazista, insieme ai figli e alla nonna Amelia Pincherle, ebrea, si rifugiano in Svizzera, quindi in Inghilterra e infine negli Stati Uniti, dove la famiglia vivrà fino alla fine del conflitto grazie al supporto della Mazzini Society. Nel 1946 i Rosselli fanno ritorno in Europa. Poiché gli studi americani di Amelia non sono riconosciuti in Italia, lei e la madre si stabiliscono in Inghilterra, dove la ragazza ha modo di terminare la scuola e studiare musica, composizione e musicologia. Nei primi anni ‘50 tuttavia Amelia sceglie di trasferirsi a Roma e, con l’aiuto di Adriano Olivetti, comincia a lavorare come traduttrice. Roma resta da allora in poi la sua città, con poche eccezioni (periodi di cura in diverse cliniche – durante la sua vita le furono diagnosticate depressione, schizofrenia paranoide e il morbo di Parkinson –, un progetto di trasferimento in Inghilterra presto accantonato, viaggi).

Le prime prove letterarie di Rosselli sono trilingui e riflettono le sue vaste letture: *My Clothes to the Wind*⁴ (in prosa, 1952), *Cantilena* (poesie, 1953), *Sanatorio 1954* (dieci pezzi in prosa, in francese malgrado il titolo), *Prime prose italiane* (1954) poi confluite nel *Diario ottuso* (1968), *Adolescence* (esercizi poetici, a partire dal 1954), il testo bilingue italiano-francese *Le Chinois à Rome* (1955), *October Elizabethans* (poesie in stile elisabettiano, in inglese, 1956) e il *Diario in Tre Lingue 1955-1956*, un quadernetto di appunti d’ispirazione surrealista, radicalmente sperimentale, composto sotto il segno della contaminazione, dello scivolamento da una lingua all’altra, dell’auto-traduzione. Il poemetto *La Libellula* (1958) è la prima opera composta interamente in italiano. Le magnifiche raccolte *Variazioni belliche* (1964), *Serie ospedaliera* (1969) e *Documento* (1976) impongono definitivamente Rosselli nel panorama poetico italiano. In particolare le *Variazioni belliche* sono scritte in una lingua duttile, metamorfica, attraversata da echi del francese e dall’inglese. Tra il 1953 e il 1966 Rosselli lavora anche a una vasta raccolta di poesie inglesi, *Sleep*, in cui l’italiano s’intromette volentieri dando vita a una lingua iperletteraria, che imita Shakespeare e John Donne, e nel contempo personale, quasi inventata. Nel 1981, dopo lunghi anni di silenzio, esce il poema *Impromptu*, in italiano, l’ultima opera licenziata dalla poetessa.

Nelle pagine che seguono proporrò un’interpretazione delle innovazioni lessicali rosselliane, plurilingui e di altra origine. Rosselli è stata considerata da diversi critici una scrittrice oscura

3 Intervista citata da Francesca Caputo, *Cercare la parola che esprima gli altri*, in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Interlinea, Novara 2004, p. 9.

4 Tutte le opere di Amelia Rosselli sono citate dall’edizione critica *L’opera poetica*, a c. di S. Giovannuzzi, Meridiani Mondadori, Milano 2012, d’ora in avanti OP. Userò inoltre le seguenti abbreviazioni: VB: *Variazioni belliche*, SO: *Serie ospedaliera*, L: *La libellula*, D: *Documento*, I: *Impromptu*, ASP: *Appunti Sparsi e Persi*, SM: *Spazi metrici*. L’abbreviazione sarà seguita direttamente dal numero di pagina nell’edizione critica, es. VB 7.

ai limiti dell'indecifrabile, addirittura una medium attraverso cui "passa" un linguaggio compromesso con la follia e la nevrosi, mirabilmente quanto irrimediabilmente deformato dall'incontro con un materiale psichico ed esistenziale doloroso.⁵ Fu Pasolini, di nuovo, a inaugurare questa linea interpretativa parlando di lapsus e di una poesia che metterebbe in scena l'agitarsi dell'inconscio.⁶

Dal canto mio, proverò a dimostrare, grazie ai concetti di vaghezza e ambiguità tratti dalla filosofia del linguaggio (Wittgenstein in particolare), come i neologismi e le deformazioni rivestano una precisa e consapevole funzione poetica. A mio modo di vedere le poesie di Rosselli sono concepite come veri e propri dispositivi polisemici, capaci di supportare un intreccio di significati simultanei (composti da immagini, frammenti di storie, lampi descrittivi, lacerti di dialogo, meditazioni ellittiche e concentrate, ragionamenti intermittenti) che per funzionare pienamente devono essere attualizzati e svilupparsi nella lettura, e dunque nell'interpretazione. Da un lato la polisemia risponde al tentativo di ridurre la complessità, intensità e eterogeneità dell'esperienza nel testo, e rendere così anche l'esperienza del testo potenzialmente inesauribile. Dall'altro, lo straniamento ottenuto attraverso quelle che Rosselli chiamava "fusioni" lessicali serve a rendere visibile il linguaggio, a mostrare come esso significa, la sua inventività e mobilità, ma anche i suoi limiti. Allo stesso modo, gli analfabetismi, la mescolanza di registri, la stratificazione storica e sociale delle parole e dei costrutti, rendono manifesta la non-neutralità del linguaggio e il suo continuo comprometersi con l'ingiustizia e la violenza, situando le poesie nella Storia e in una dimensione etica e politica.

2. "Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente"

Sarà utile cominciare l'analisi con un esempio. Quella che segue è probabilmente la poesia di Amelia Rosselli in cui la lingua è maggiormente manipolata e dobbiamo quindi tenerla a mente come limite massimo di inventività verbale. Proviene dalla sezione *Poesie di Variazioni belliche* ed è scritta in versi liberi:

5 Ad esempio P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Meridiani Mondadori, Milano 1978, pp. 993-97, oppure A. BALDACCI, *Amelia danza Kafka*, in "Trasparenze", 17-19, 2003 (numero monografico dedicato a Amelia Rosselli, a c. di E. Tandello e G. Devoto), pp. 119-130.

6 Secondo la prospettiva freudiana, sono lapsus quegli errori provocati dall'emersione di un contenuto psichico inconscio che perturba la comunicazione. Pasolini mette in relazione le deformazioni linguistiche rosselliane con gli atti mancati e dunque con l'insurrezione, velleitaria, di un represso psichico-ideologico contro il linguaggio ordinario, inteso come lingua d'ordine e strumento della normatività borghese. L'approccio di Pasolini ha lasciato la sua impronta su quasi tutta la riflessione critica successiva ed è stata più volte commentato dalla stessa Rosselli, che si preoccupò soprattutto di affermare la piena consapevolezza delle sue scelte stilistiche, compromessa o perlomeno resa ambigua dalla nozione stessa di *lapsus*. A Pasolini tuttavia non importa stabilire se l'origine del lapsus sia consapevole o inconsapevole, tanto che da un certo momento in avanti parla esplicitamente di "finti lapsus" e aggiunge: "Voglio dire che certamente la Rosselli sa di fare esperimenti linguistici scoperti, in un laboratorio pubblico" (Notizia, p. 223). Altrimenti detto, secondo Pasolini questo uso poetico del linguaggio corrisponde a una sorta di estetica dell'inconscio ed esige di essere interpretato attraverso categorie psicanalitiche. La lingua, dice infatti Pasolini, è come agita da qualcosa – un contenuto psichico, un'esperienza – di incomunicabile razionalmente, ma che erompe attraverso le parole trattate alla pari di un materiale grezzo. A mio parere Pasolini usa la nozione di lapsus "con distacco", non adottando veramente la prospettiva di una critica psicanalitica (sono i testi di Rosselli, secondo lui, a presupporsi). Al contrario, Pasolini obietta alla psicanalisi di essere una dottrina inguaribilmente conservatrice e ideologicamente miope che, pur prendendo atto della crisi della borghesia, si propone di curarla senza sopprimere la divisione in classi, dunque senza sradicare le cause sociali e politiche dell'infelicità – limitandosi, in qualche modo, a esprimerla.

Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente
 ed egli fa disperato, ei
 più duri sondaggi? tu Quelle
 scolanze che vi imprissi pr'ia ch'eo
 si turmintussi sì
 fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei
 conigli correnti peri nervu ei per
 brimosi canali dei la mia linfa (o vital)
 non stoppano, allora sì, c'io, my
 iavvicyno allae mortae! In tutta schiellezze mia anima
 tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu, -
 trova queia Parola Soave, tu ritorna
 alla compresa favella che fa sì che l'amore resta.⁷

Le effrazioni sembrano orientate a echeggiare una fantastica lingua delle origini, che ricorda la lingua di Jacopone, delle laude, e forse ancor prima, dei più antichi documenti in volgare, come il Placito Capuano del decimo secolo e il Ritmo Bellunese dell'undicesimo. Rosselli coglie con finezza quello che a orecchie contemporanee suona come un particolare connubio di letterarietà e dialettalità ed è tipico della prima poesia in volgare. Ci sono latinismi, meridionalismi, provenzalismi. Dopo l'attacco decisamente stilnovistico il testo sembra trasformarsi in un frammento lacunoso, come se alcune lettere fossero cadute o fossero state trascritte male, e oscilla tra l'iperletterario, la parodia, il mistilinguismo ("stoppano" dall'inglese) e l'imitazione di una lingua, tipica del *grammelot* teatrale basato sull'evocatività fonica, le onomatopée e l'andamento melodico.

Il "soavemente" iniziale entra subito in contrasto con la disperazione del cuore: come può un cuore che batte soavemente essere al contempo "disperato" e procedere per difficoltosi tentativi ("duri sondaggi")? La disperazione è chiaramente mal d'amore, perciò forse soave. Il cuore, personificato secondo un uso poetico assai codificato, si tormenta ("turmintussi" sta per *tormentasse* e mima un dialetto meridionale) e dimentica gli insegnamenti ("scolanze", forse anche memore di *mescolanze* e ulteriormente complicato dall'oscillazione del genere nel successivo "dispariti", quest'ultimo fedele all'etimo latino *disparere* e probabilmente influenzato dall'inglese *disappear*) che il tu/anima aveva impartito ("imprissi" per *imprimesti*). "Fieramente" ha un sapore dantesco (compare a più riprese nella *Commedia*⁸) ed equivale a *crudelmente, aspramente*.

7 VB 18.

8 Mi limito a citare il Farinata di *Inf.* X, 46-48: "poi disse: «*Fieramente* furo avversi / a me e a miei primi e a mia parte, / sì che per due fiata li dispersi»" e il tremendo attacco di *Inf.* XXXIII, 1-3, dove è narrata la storia di Ugolino: "La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto". Le ipotesi di reminiscenze dantesche sono giustificate anche dalla presenza di Dante nella biblioteca rosselliana conservata a Viterbo (Fondo Amelia Rosselli, Università della Tuscia, Biblioteca della Facoltà di Lingue) e dalle dichiarazioni dell'autrice, ad es.: "Ho divorato tutto Dante e il Trecento fiorentino appena possibile", in *Paesaggio con figure*, conversazione radiofonica condotta da Gabriella Caramore, con Amelia Rosselli, Emanuela Tandello, Alfonso Berardinelli, Arnaldo Colasanti e Andrea Zanzotto, andata in onda il 25 ottobre 1992, trascritta in *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1963-1995)*, a cura di S. De March e M. Venturini, Le Lettere, Firenze 2010, p. 277. Ma ancora prima, come ricorda in diverse interviste, era stata la nonna Amelia a farle leggere Dante per tener vivo l'italiano ai tempi dell'emigrazione in America.

Congiunzioni, articoli, pronomi e aggettivi possessivi tendono a fondersi, mimando il tumulto interiore del soggetto e spingendo lo stesso lettore a procedere in fretta (ad es. “sei muiei” per *se i miei*; “ei per” al posto di *e per i*, con anticipazione dell’articolo). Fanno la loro comparsa dei metaforici conigli, bestie rapide e paurose, “correnti” (con uso insolito del participio presente che potrebbe ricalcare il ben più comune progressivo inglese in *-ing*, del tipo *running*⁹) per i nervi e per il sangue, cioè per i “brimosi” canali/cunicoli (*bramosi* innanzitutto, ma ci torneremo a breve) in cui l’energia vitale scorre accelerata. “My” è stato considerato inglesismo¹⁰, ma è soprattutto storpiatura ortografica di *mi* pronome riflessivo, probabilmente, questo sì, suscitato dall’inglesismo “stoppano” che lo precede nel verso, e ridondante nel successivo “iavvicyno”. “Schiellezze”, con irregolare desinenza plurale, sembra provenire da *schiettezza* e forse *scelleratezza* che però pare meno giustificato e rende ulteriormente ambigua l’intera frase (potremmo eventualmente intendere così: alla scelleratezza l’anima deve porre rimedio). L’io “imbraccia” l’anima come un’arma, invece di *abbracciarla* (che è comunque evocato). La “Parola Soave” riprende, con un moto circolare tipicamente rosselliano, il “soavemente” del primo verso e inaugura l’acquietarsi del ritmo e della lingua, ora di nuovo stilnovistici. Credo che non sia improprio sentire l’eco, nel “resta” finale, dell’inglese *to rest* (*riposare*), tra l’altro rafforzato dall’uso medievale del verbo *restare* (si pensi ancora a Dante e al canto della rovina amorosa, *Inf. V*, 31: “la bufera infernal, che mai non *resta*”): l’amore rimane e nel contempo si placa, si acquieta dopo il travaglio che aveva addirittura rischiato di portare il soggetto “*allae mortae*” (con desinenza maccheronica). Il verso conclusivo, inoltre, sancisce la natura metapoetica del testo, poiché l’anima e insieme ad essa la lingua tornano davvero a una “compresa favella”, capace di parlar d’amore nel modo che sarà sviluppato da Petrarca e passerà poi a modulare tutta la lirica europea.

Lo Stilnovo si presentava infatti come meditazione filosofica sull’essenza dell’amore e sui suoi effetti psicologici, fisiologici e morali, cantata in versi piani, ritmicamente dolci e dal lessico raffinato in opposizione all’artificiosità e alle forme contorte di Guittone e dei poeti siciliani. Il componimento di Rosselli rappresenta invece, con ironia, l’avventura del verbo poetico che è risucchiato dai tormenti d’amore e costretto a un’espressione involuta ed esclamativa (le tre esclamazioni del testo occupano quasi 8 versi su 13). Se il poeta stilnovista trascriveva fedelmente ciò che Amore gli ispirava (secondo la celebre descrizione di *Pg. XXIV*, 52-54: “I’ mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / Ch’e’ ditta dentro vo significando”), l’Amore che detta il testo rosselliano deve versare in uno stato di confusione e subbuglio, tanto che i propositi e l’ammaestramento del cuore (le “scolanze”) e dunque del linguaggio poetico non

9 La forma ricorre nei testi di Rosselli, si pensi per esempio al primo verso della prima poesia di VB: “Roberto, chiama la mamma, *trastullantesi* [in inglese: *amusing herself, dawdling*] nel canapè”. Nella stessa poesia anche “strappanti” (v. 4). Il coniglio ha un posto privilegiato nel bestiario della poetessa e porta con sé echi letterari, dalla coniglia di Saba al Bianconiglio di Carroll.

10 Ad esempio da Jennifer Scappettone, curatrice e traduttrice dell’antologia *Locomotrix: Selected Poetry and Prose of Amelia Rosselli*, Chicago University Press, Chicago 2012, p. 23. Il lavoro di Scappettone, che si è cimentata con la difficilissima impresa di rendere Rosselli in inglese, è fine e ammirevole, e ha il grande merito di offrire un’ampia scelta di testi al pubblico anglofono. Tuttavia le sue traduzioni tendono a avvicinare la poesia di Rosselli alle avanguardie storiche. Nonostante l’influsso di queste sulla poetessa sia innegabile, ritengo che la poesia rosselliana abbia radici più profonde in poeti come Rimbaud e Campana, o addirittura precedenti come Leopardi, Manley Hopkins e Shakespeare (cfr. almeno D. LA PENNA, *Tracce di un dialogo poetico. Amelia Rosselli e Arthur Rimbaud*, “Trasparenze” 9, 2001, pp. 23-33; S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, “Trasparenze” 2003, pp. 133-154; E. TANDELLO, *Alle fonti del lapsus: pun portmanteau, wordscape. Appunti sull’inglese letterario di Amelia Rosselli*, “Trasparenze” 2003, pp. 173-192).

riescono ad arginare il dramma passionale.

Non ne risentono solo le parole, l'accordo tra nomi e aggettivi e l'ortografia, ma anche la punteggiatura e la sintassi. La punteggiatura è talvolta usata a scopo ritmico (un ritmo libero, sincopato, emotivo) e non grammaticale, come al v. 2 dove la virgola divide il complemento oggetto dal verbo, o al v. 9 dove separa soggetto e verbo, e di nuovo ai vv. 11-12, dove addirittura un trattino si aggiunge alla virgola e all'enjambement nel separare il soggetto dal verbo. La sintassi è particolarmente intricata in un punto, ai vv. 3-6, dove il "tu", che parrebbe soggetto e non è ancora specificato, ma si rivelerà quasi certamente essere l'anima, è separato dal verbo "v'imprissi" (*v'imprimesti*, allude a *impartire: v'impartisti*) – per la precisione è anticipato rispetto al suo posto naturale nella relativa incassata. Ce lo conferma la maiuscola di "Quelle" che, di contro alla minuscola di "tu", dovrebbe stare al primo posto nella frase dopo il punto interrogativo. Non solo: la sintassi è complicata da un'ulteriore dislocazione, questa volta a destra. Una parafrasi di servizio, che ricomponga l'ordine sintattico, suonerebbe così: tutti quegli insegnamenti, che tu (anima) avevi impartito prima che esso (il cuore) si tormentasse così aspramente, sono dimenticati¹¹.

Ci sono poesie le cui densità e oscurità esigono di rimanere tali, di essere colte come puro lamento o come pure costruzioni grafico-sonore, ma non è il caso della poesia di Amelia Rosselli che, come già anticipato, è concepita per ingaggiare il lettore nell'interpretazione e si realizza fino in fondo nel momento in cui innesca l'interrogarsi sui molti significati supportati dal testo. Il fatto che i significati siano spesso contrastanti, che si rendano vicendevolmente plurivoci e che quindi l'interpretazione non possa *restare*, non equivale a un rigetto o a una resistenza¹². Al contrario, l'interpretazione non smette mai di essere necessaria e, coinvolgendo il lettore in una continua ricontestualizzazione delle sue ipotesi su parole, nessi e associazioni, mira a un'esperienza potenzialmente infinita della poesia.

3. Parole inventate

Concentriamoci ora, come ci eravamo proposti, sul lessico. Nella poesia abbiamo incontrato termini desueti o (finto) arcaizzanti di registro alto, come "scolanze", "sondaggi"¹³ e "favella";

11 Jennifer Scappettone invece interpreta il "tu" come un *tutte* troncato. A parte questo dettaglio, che a mio parere è travisato, la sua traduzione in inglese della poesia è pregevole. Cfr. *Locomotrix*, cit., pp. 23-25.

12 Alcuni critici propendono invece per un'oscurità più radicalmente indissipabile del verso rosselliano, come il già citato Alessandro Baldacci oppure, in un articolo del 1993 ricchissimo di idee e spunti interpretativi, Lucia Re: "Questa indecidibilità [del senso] è alla fine ciò che costituisce la follia della e nella letteratura; secondo Shoshana Felman: «La follia, in ultima istanza, è una resistenza attiva all'interpretazione». Ma i testi della Rosselli resistono attivamente all'interpretazione non solo perché, come l'oscurità irrazionale, non ci lasciano raggiungere una sintesi tematica. In quanto artifici radicali essi dischiudono e chiudono in modo intermittente la possibilità di una tale sintesi", in *Variazioni su Amelia Rosselli*, "il verri", 3, 1993, p. 144. Due decenni dopo Cesare Catà scrive qualcosa di simile: "il verbo poetico di Amelia Rosselli, per essenza – cosa che Pasolini notò puntualmente –, appare refrattario a qualsiasi chiarificazione" (*Il lapsus della critica novecentesca. Il caso letterario: "Amelia Rosselli"*, "Italianistica", XXXVIII, 1, 2009, p. 149). Il resto dell'articolo di Catà problematizza questo assunto e arriva a considerare la poesia di Rosselli come uno strenuo tentativo di farsi capire, che però si trova a fare i conti con l'inadeguatezza del linguaggio (e la non-tenuta del soggetto) rispetto al contenuto della comunicazione. Questo contenuto eccedente e psichicamente insopportabile provoca le deformazioni e torsioni della lingua rosselliana, "tragicamente liquefatta" (p. 160).

13 In particolare i vocaboli con desinenza *-anza* e *-aggio* sono (pseudo) provenzalismi e francesismi, la cui straripante presenza, anche in rima, caratterizza la poesia dei siculo-toscani, specialmente Guittone ma anche il

l'inglesismo "stoppano"; deformazioni tra l'arcaico e il dialettale/analfabeta, come "imprissi" e "turmintussi"; e parole più difficili da interpretare, come "brimosi" e "schiellezze". È proprio il tipo di parole che Pasolini chiama lapsus. Nel caso di "brimosi" è la stessa Rosselli a indirizzarci e lo fa attraverso un cruciale paratesto, il *Glossarietto esplicativo* di alcuni dei passaggi più impervi di *Variazioni belliche*, che inviò proprio a Pasolini nel 1962. Rosselli commenta prima la poesia in generale, poi si sofferma sul termine che c'interessa:

(l'intera poesia s'inventa forme miste (fuse) pseudoarcaiche (specie di lingua inventata da studenti di filologia). L'ultima riga torna però alla *compresa favella che fa sì che l'amore resta*. Direi che nelle righe precedenti siano riassunti stilismi "novi", provenzalismi, latinismi amorosi, con per es. anche le "u" meridionali o sarde) *brimosi* (allude a brina; bruma; brama).¹⁴

La poetessa sottolinea l'aspetto di *divertissement* stilistico del suo testo e, riguardo al lessico, usa parole interessanti: le sue, scrive, sono "forme miste (fuse)" e queste fusioni, come "brimosi", "alludono" a una serie di altre parole, dal significante simile. Tra esse "brama", che elenca per ultima, è in realtà l'elemento preponderante, sia per il contesto in cui si trova (si parla di linfa, di vita, e in generale di passione amorosa), che per la sua presenza nella poesia immediatamente successiva, VB 19 e in altre della raccolta¹⁵. Inoltre in inglese esiste il verbo *to brim*, traboccare, spesso usato in espressioni figurate come *to brim with ideas* oppure *to brim with excitement*¹⁶. Questo significato si adatta perfettamente ai toni e ai temi della poesia, dove l'immagine dei "brimosi canali", traboccanti di linfa vitale e di paura (i conigli), raffigura con inaspettata concretezza l'aumento della pressione sanguigna e l'accelerazione del cuore che accompagnano la mania e le sofferenze amorose.

In un fondamentale articolo del 2003, Manuela Manera ha passato in rassegna le "devianze intralinguistiche" nei testi italiani di Rosselli.¹⁷ La prospettiva analitica adottata da Manera, che però in quella sede non tira le fila dell'indagine e si limita quasi soltanto a un elenco ragionato di casi, segue la traccia del *Glossarietto* e mi sembra la base giusta da cui partire per allargare lo spettro degli esempi. Seguendo il suo metodo, ho tratto da diverse raccolte e opere (*Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera*, *Documento*, *La Libellula*, *Sleep*, *Appunti sparsi e persi* e *Impromptu*) un campione di innovazione lessicale. Ho cercato di rispettare, in proporzione, la quantità di esempi che si

Dante pre-stilnovista e tutte quelle opere che si pongono in diretto rapporto con testi francesi, come il *Fiore* attribuito a Dante, rifacimento del *Roman de la rose*.

14 Cito dalla redazione più recente dei due glossarietti inviati a Pasolini nel '62 (uno per *Poesie* e l'altro per *Variazioni*). Questa redazione risale agli anni '90 ed è conservata in due copie, un dattiloscritto e una fotocopia, presso il Fondo Rosselli presso il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia; si può leggere in OP 1273-76. D'ora in poi *Glossarietto esplicativo* = GE.

15 È composta da appena due versi: "e se la luna intensa si ripiglia le sue corna / e se il mare è musco e se il sole è brama, cade".

16 Il sostantivo *brim* significa orlo.

17 M. MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, "Trasparenze" 2003, pp. 227-252. Si veda anche l'articolo di D. LA PENNA, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, "Stilistica e metrica italiana", 2, 2002, pp. 235-72, che raccoglie da tutte le opere principali una casistica molto ampia di innovazioni linguistiche. La Penna pone giustamente in evidenza la disparità di registro delle innovazioni rosselliane, che tendono ora a un registro letterario e alto, ora a un registro parlato/popolare/"analfabeta". Sempre di La Penna, con speciale attenzione ai procedimenti plurilingui, *La mente interlinguistica. Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, t. II: *Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, 6-9 luglio 2000, a cura di V. Orioles e F. Brugnolo, Il Calamo, Roma 2002.

trovano nelle singole raccolte, e di fornire un minimo di contesto versale. Un'analisi completa dovrebbe di volta in volta coinvolgere le intere poesie e almeno quelle circostanti, ma ho privilegiato la collezione di un certo numero di casi significativi. Mi sono concentrata sui singoli lemmi e non sulle irregolarità sintagmatiche, che pure sono a volte presenti nei passaggi citati:

VB 7, vv. 7-8: posponi la tua convinta orazione per / un babelare commosso

Belare + *Babele*, con influenza dell'inglese *to babble* (e di *balbettare*), a sua volta onomatopico rispetto alla ripetizione della sillaba *ba* da parte dei bambini piccoli. Assai significativamente, questa è la prima innovazione di VB – nella sua prima parte: *Poesie* (1959).

VB 7, vv. 19-20: Rompi- / collo accavalco i tuoi ponti

Accalcarsi/accalcato + *accavallare* + *scavalcare*; è in relazione fonica con altre parole della poesia, ad es. *accaldata*.

VB 10, vv. 5-6: Sorride l'estate in un dolce frugore di molli / verdi foglie

Onomatopea + *frugare* + *fragore*, ricorda anche *fruscio* e *turgore* e forse *frutta* / *fruit*, attraverso l'associazione con *estate* e *dolce*, aggettivo usato propriamente per il gusto e poi per estensione, per suoni, stati d'animo, etc. *Frugore* pensare inoltre a due dei più celebri esempi in inglese di parole-macedonia: *frabjous* (*fair* + *fabulous* + *joyous*) e *frumious* (*fuming* + *furious*), contenuti in "Jabberwocky", poemetto *nonsense* sull'uccisione di una strana bestia, il Jabberwock, composto da Lewis Carroll e pubblicato in *Through the Looking Glass* (1871).

VB 35, vv. 12-14: tu non sistemi le valanghe i gridi e / le piccole sgragnature in quell'unico / sicuro scialle

Digrignare + *sgranare/sgranatura* + *grana* + *ragno/ragnatela* + *impuntura*. Invenzione "aspra e chioccia". In GE Rosselli la chiosa così: "onomatopea e fusione di *sgraffiature*, *sgranare*; allude anche a *sgrammaticato*, *sgranocchiare*, *sgraziato*, *gragnolare* (*cader la gragnuola* = popol. per *grandine*)".

VB 41, vv. 3-4: se nella notte sorgeva il dubbio dello / etmisfero cangiante e sproporzionato

È il primo neologismo di *Variazioni* (1960-1961). Secondo GE: "da *emisfero* e *atmosfera*". Segue una parentesi dal significato incerto: "(riducendo spazio a livello umano)". Importante l'ulteriore commento: "Secondo me una fusione troppo astratta e dubbia. In una seconda edizione avrei forse preferito eliminare questa «fusione-associativa», ma si ripete anche qua e là in altre poesie".

VB 46, v. 17: La congenitale tendenza al bene si risvegliava

Calco dall'inglese *congenital*, ma anche *congenito* + *genitale*. In GE Rosselli aggiunge: "fusione dei tre in senso grottesco-allusivo". Forse anche: *congeniale*.

VB 72, vv. 15-16: una corsa alla forca che imperterviava contro / ogni generosità

Imperversava + impervio + imperterrito (GE), cui possiamo aggiungere *perverso, protervo, sviava*. Nella stessa poesia compaiono il latinismo *pulchritudine* (due occorrenze), il desueto *danaro*, il solecismo *contagocchie*. Compare inoltre, oltre alla forma usuale *emisferi*, il neologismo *etmisfere*, che riprende la fusione già citata (*etmisfero*) e la volge al femminile, enfatizzando etimologicamente *sfera* (termine tra l'altro "chiamato" dal contesto: "Studiava piani e etmisfere / senza controllo", vv. 4-5). Infine la "petrosità" di *imperterviava*, la presenza insistente del verbo *gridare* (quattro occorrenze), lo *scialle* e l'*inferno*, mettono questa poesia in strettissima relazione con VB 35, dove avevamo trovato *sgragnatiture*.

VB 174, v. 1: per misavventura credesti di vendere me

Dal francese *mésaventure* e dall'inglese *misadventure*; Rosselli usa la parola *misavventura* anche in un'intervista¹⁸, quindi potremmo supporre che si tratti di una vera e propria svista, favorita dal fatto che due delle tre lingue parlate dalla poetessa sono solidali ed è l'italiano a "fare eccezione".

L 196, vv. 32-33: la luce è un premio di Dio, ed egli preferì vendersela / che vedersela sporcata dalle tue oblivionate mani

Invenzione denominale, da *oblivion* (inglese) e forse *oblivione* (dantesco, cfr. Pg. XXXIII, 98: "e se dal fummo foco s'argomento, / cotesta oblivion chiaro conchiude / colpa ne la tua voglia altrove attenta"), con influsso di *obliare* (sempre dantesco) e del più comune francese *oublier*. Il verbo latino è *obliviscor*, il sostantivo *oblivio*. La scelta potrebbe quindi anche essere consapevolmente latineggiante.

L 199, vv. 28: sonnellante / addio

Sonnolento + sonnellino (quasi ci fosse un verbo *sonnellare*) + *sonante*, che risuona come uno *stornello*; l'interferenza tra campi semantici del sonno e del suono è confortata dalla presenza, nella lassa immediatamente precedente di: *ingegno assopito, distenditi solo, amare ozie; il pesce canta, melodia, ritmicamente, fischiare, riso da pipistrello, farneticare senza augelli*.

SO 222, 3-4: io scalinavo ancora / per le giostre colorate con astuzia

Formazione denominale, da *scalino* (come *scala* > *scalavo*).

SO 224, v. 6: [il sesso violento] per la pace e per l'anima purulava

Formazione deaggettivale dal forte sapore espressionista, su modello del verbo francese *puruler*.

SO 256, v.12: "Esse [le parole] mi macilentano"

18 *Paesaggio con figure*, in DE MARCH/VENTURINI cit., p. 269.

Formazione deaggettivale da *macilento* (in inglese *macilent* è raro).

D 323, vv. 1-3: Innesso nel vivere / la tua colpa (un / pedinaggio)

Pedinare + *pedina* + *pedaggio*. La desinenza francesizzante può anche essere intesa come finto arcaismo (come i provenzalismi frequenti nella lirica dei Siculo-Toscani, ben nota alla poetessa).

D 485, vv. 4-6: faticare per poi ricordare / di non essere più sorella ai vostri mostri / se non in un infinito pietriscolo d'alvare

Pietra + *pulviscolo* + *pietrisco*; *alveo* + *alveare*?

S 902, vv. 10-14: Bring your heavy load of dry herbs bring / in your pain and keep it frozen to your own / essence, it might shind itself into / white light, if you but / dig into it.

Shind è un calco dall'italiano *scindere*. In inglese esiste il sostantivo *shindy*, che però significa *baccano* e non si adatta al contesto. Poiché si parla di luce, a un lettore inglese *shind* farà piuttosto venire in mente il comune *to shine* = *brillare*.

ASP 735, vv. 5-6: In me mistero d'esplosione / io luna esploitata

Fusione plurilingue di *esplosa*, derivato dal precedente esplosione, con l'inglese *exploited* e il francese *exploité* (in entrambi i casi con significato di *utilizzata*, *sfruttata*, *abusata*). Tutte e tre le lingue rosselliane sono coinvolte.

I 673, vv. 1-5: Il borghese non sono io / che tralappio d'un giorno all' / altro coprendomi d'un sudore / tutto concimato, deciso, coinciso / da me, non altri

Tralascio + *accalappio* + *trappola* + *cappio*. Jennifer Scappettone suggerisce la possibile influenza di una traduzione omofona dell'inglese *trollop* (donna promiscua, da *trull* = prostituta). Sembrerebbe ad ogni modo una creazione ossimorica, e lo conferma una conversazione tra Ulderico Pesce e Simonetta Scandivasci: “quando le chiesi il significato di *tralappio*, mi disse che si trattava di un verbo che aveva inventato per spiegare l'atteggiamento borghese europeo, sempre volto a tralasciare e, nel contempo, a prendere”. I versi sono complicati poi dalla negazione iniziale, poiché l'io nega di essere *il borghese*, ma poi agisce come quest'ultimo (se teniamo conto della spiegazione di Pesce). Viene perlomeno il dubbio di essere di fronte a una negazione che afferma, una confessione mascherata. Ad ogni modo, l'attacco (ambivalente) in cui l'io si dichiara non-borghese suona come una risposta a distanza alla lettura che Pasolini diede del suo stile, anche in ragione dell'invocazione nella seconda lassa (I 675): “E tu frassine / oh lungo fratello d'una volta / chiamato Pierpaolo”.¹⁹

È ora possibile rintracciare alcune linee privilegiate di alterazione lessicale: 1. l'interferenza

19 Cfr. SCAPPETTONE 2012, p. 307 e *Amelia Rosselli*, conversazione con Ulderico Pesce a c. di S. Scandivasci, “Nuovi Argomenti” 74, aprile-giugno 2016, p.117.

plurilingue, 2. la creazione di parole-macedonia favorita da associazioni foniche e decisamente influenzata dalle opere di Lewis Carroll e James Joyce²⁰, 3. le formazioni deaggettivali e denominali che vanno ad arricchire l'equipaggiamento di verbi a disposizione del poeta. Quest'ultimo tipo di alterazione ha una forte valenza espressionista e il suo modello fondamentale mi pare ancora una volta Dante. Inoltre, seppur non esplicitamente plurilingue, potrebbe rivelare un trattamento dell'italiano modulato sulle proprietà dell'inglese: i frequenti neologismi derivativi dimostrano una "disinvoltura" da lingua semi-isolante, non pienamente flessiva come l'italiano, e la grande disponibilità dell'inglese in questo senso può essere servita come impostazione di base nel lavorare sulla lingua e creare parole nuove.

Le chiose appena delineate non pretendono tuttavia di essere esaustive, dal momento che si tratta di spiegazioni puntuali: riguardano la parola e solo di sbieco il resto dei versi in cui compare che, come si è visto in "Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente", arricchiscono la sua forza allusiva e ne sono a loro volta investiti. A questo proposito le riserve della poetessa riguardo a una delle sue invenzioni, "etmisfero", sono rivelatrici: Rosselli la considera "troppo astratta e dubbia", ma il problema a mio parere è che la fusione è qui più che altro un assemblaggio di due termini e ha scarsa forza evocativa, non risuona nella mente e non coinvolge il resto della poesia. Ci aiuta a comprendere, però, cosa viceversa ci sia di suggestivo e di potentemente espressivo in quelle più riuscite.

4. Vaghezza e plurivocità

È il momento di riflettere ulteriormente proprio sulle fusioni. La formazione di queste strane creature verbali avviene, in linea di massima, così: diverse parole o parti di parole sono compresse in una sola, che prima non esisteva e che ha a sua volta la capacità di evocare parole diverse – le sue componenti, ma non solo; si presentano alla mente del lettore anche altre parole, eventualmente ma non necessariamente quelle individuate dall'autrice nel *Glossarietto*. Stefano Agosti, che ha scritto su Amelia Rosselli un saggio importante, direbbe che questo tipo di vocaboli sono il frutto di associazione e suscitano associazioni.²¹ Ad ogni modo, mi pare indubitabile che le fusioni di Rosselli *significchino*. Solo che, essendo parole inventate, non possono avere un significato stabile e un posto pronto e codificato nel sistema della lingua, tanto più che si trovano spesso al confine tra lingue diverse. La loro peculiarità è la polisemia, anzi la creazione di una molteplicità di senso priva di opzioni nettamente delineate, che si sviluppa sia sul versante del significante (per "brimosi" ad esempio: *brama*, *brina*, *bruma*, *brivido*, *brimming*...) che sul versante del significato (nulla ci vieta di pensare a *desiderio*, *struggimento* etc., o a *gelo*, a *straripare* e a *nebbia*).

L'impossibilità di una traduzione e, ancor più, l'apertura di un'ipotetica parafrasi pongono

20 Cfr. il già citato, persuasivo articolo di E. TANDELLO, *Alle fonti del lapsus: pun portmanteau, wordscape. Appunti sull'inglese letterario di Amelia Rosselli*, "Trasparenze", 2003.

21 S. AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano 1995. Il saggio, uscito presto, quando Rosselli era ancora in vita, rimane imprescindibile. Secondo Agosti la poesia rosselliana si segnala per la priorità o egemonia della competenza associativa (paradigmatica, metaforica, *in absentia*) sulla competenza sintagmatica (metonimica, contestuale, *in praesentia*), e i *lapsus* (Agosti adotta il termine scelto da Pasolini) sono manifestazioni del processo associativo nello spazio di una singola unità lessicale.

le fusioni di Amelia Rosselli al confine tra parola vera e propria, gesto e immagine.²² C'è un contenuto espressivo, seppur vago e altamente dipendente dal contesto del verso, e c'è un involucro morfologico, fonetico e sintattico che *fa sembrare* l'agglomerato verbale una parola italiana (o inglese, o francese, a seconda della lingua principale del testo). Manca però un referente preciso. Inoltre, se è pur vero che l'associazione interessa anche il significato e quindi i sinonimi dei termini evocati, è sempre il significante il punto di partenza. D'altra parte anche nel linguaggio comune i neologismi si formano per derivazione e composizione di parole esistenti e le voci straniere sono adattate in calchi. Quando poi la parola nuova fa parte di una poesia, deve conformarsi anche ai criteri ritmici e sonori propri di quello specifico agglomerato verbale. Nel caso della poesia rosselliana, soprattutto in *La libellula* e nella seconda sezione di *Variazioni belliche*, ma ancora in misura minore nelle altre sue opere, c'è in più la fondamentale questione metrico-musicale che non ho qui lo spazio per approfondire. L'idea di una compressione della materia linguistica, che moltiplica le relazioni fono-semantiche tra gli elementi, è strettamente connessa proprio al metro, coinvolge le intere poesie e le raccolte e trova nelle invenzioni lessicali la sua realizzazione entro i confini nella singola parola.²³

Tuttavia la comprensione delle fusioni di Rosselli e della sua concezione del linguaggio poetico resta incompleta se al principio della *compressione* non affianchiamo i principi della *vaghezza* o *indeterminatezza* e dell'*ambiguità* o, meglio, *plurivocità*. Nella filosofia del linguaggio generalmente la vaghezza si distingue dall'ambiguità per la sua apertura, che non contempla due o più sensi alternativi ma riguarda l'estensione stessa del significato di una parola. Ambigua è una parola come "riso", che può indicare l'attività del ridere oppure il cereale²⁴, o ancora una frase come: "Una vecchia legge la regola", le cui parti possono rivestire diversi ruoli grammaticali ("vecchia" può fungere da aggettivo o da soggetto, "legge" può essere predicato o sostantivo, "la" articolo o pronome, etc). Vaghi sono invece un concetto, una parola o una proposizione dal significato indeterminato o non ancora abbastanza determinato. La vaghezza, in particolare, è una proprietà fondamentale del linguaggio; a rigore è da ritenere vaga anche una frase come "John è alto", poiché il concetto è relativo (una persona considerata alta tra i Pigmei o nel X secolo non sarà alta tra i Masai o al giorno d'oggi) e non esiste una linea di demarcazione precisa, assoluta e condivisa che separi alto e basso.

Secondo il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* il significato (*Bedeutung*) delle parole è plastico, "filamentoso"²⁵ e suscettibile di espandersi in direzioni inaspettate: "Il significato: una fisionomia"²⁶. Per comprendere il significato di una parola occorre comprenderne l'atmosfera

22 Questa e altre riflessioni, da qui alla fine del paragrafo e in particolare sui concetti di vaghezza e ambiguità, hanno beneficiato di molte conversazioni con Tullio Viola, a cui sono debitrice.

23 Rosselli ne parla nel breve saggio *Spazi metrici*: "[...] lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se comprimesse l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili" (SM 188). Cfr. ancora AGOSTI 1995. Secondo Rosselli la funzione poetica di liberazione della soggettività svolta dal verso libero è del tutto esaurita. Basandosi sui suoi studi musicali d'avanguardia (che coinvolgono la *Neue Musik* e l'etnomusicologia, l'acustica e la fisica del suono), Rosselli elabora quindi una forma metrica originale che chiama di volta in volta forma-cubo, quadrato a profondità timbrica, spazio metrico, spazio metrico.

24 Ci gioca ad esempio il titolo del celebre film di Giuseppe De Santis, *Riso amaro* (1949), storia ambientata in una risaia, che finisce in tragedia.

25 Cfr. Tullio DE MAURO, *Prefazione* a J. AMATI MEHLER, S. ARGENTIERI, J. CANESTRI, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. XXXVI.

26 L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953), Einaudi, Torino 1967, I, 568.

(*Atmosphäre, Dunstkreis*²⁷), cioè l'insieme dinamico delle sue connessioni, dei suoi possibili contesti (lo sfondo su cui una fisionomia si staglia) e delle sue associazioni. Tant'è che sull'esperanto, lingua artificiale, Wittgenstein scrive: "Esperanto. Il senso di ribrezzo, quando pronunciamo una *parola inventata* con derivazioni inventate. La parola è fredda, non ha associazioni e gioca però al «linguaggio»"²⁸. Le fusioni di Amelia Rosselli invece, proprio perché contengono/evocano diverse parole *vere* e si trovano dentro versi composti in una o più lingue naturali, possiedono un alone associativo, per così dire, amplificato, e coinvolgono "vistosamente" il lettore nell'esperienza di senso della poesia. Possiamo considerarle degli epicentri di associazioni senza un significato determinato, più associazione che significato. Allo stesso tempo, poiché si tratta di parole che non esistono, o che non esistevano prima di quell'occorrenza, la lingua ne risulta straniata: ciò che succede, in buona parte inconsapevolmente, nel nostro uso ordinario del linguaggio, come la presenza nel significato di ogni parola delle associazioni e dei contesti possibili che essa porta con sé ("rosso", ad esempio, ci farà pensare al sangue, alla guerra, all'amore, magari al comunismo, ai papaveri, a "rosso di sera bel tempo si spera", etc., più tutta una serie di associazioni private), viene mostrato, reso evidente, ma sotto una luce diversa. La deviazione finisce così per illuminare il funzionamento del linguaggio e l'irriducibile e tumultuoso potenziale immaginativo di ogni sua componente.

Sempre in virtù della loro natura di innovazioni, deformazioni o neologismi che dir si voglia, il senso vago di parole come "brimosi" partecipa di quello delle parole evocate. Se in questo caso è inesatto parlare di ambiguità, possiamo però parlare di *plurivocità* e di una particolare forma di polisemia, una raggiera di possibilità semantiche che si irradia un centro vuoto. Nella sua prefazione al saggio *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicanalitica*, Tullio de Mauro indica l'indeterminatezza del significato e l'onniformità delle lingue (l'illimitatezza dei contenuti in esse assumibili) come le due caratteristiche necessarie a intenderne l'evoluzione diacronica e la pluralità (il plurilinguismo), bilanciate, pena il fallimento della comunicazione, dalla grammatica (deissi, modi, tempi, sintassi...), dall'espressività (gesti, toni...) e dalla possibilità di ricorrere al metalinguaggio. Afferma: "il germe di possibili vie differenti dello sviluppo d'una lingua sta in ogni parola, in ogni uso innovativo che se ne faccia e sempre se ne può fare e se ne fa"²⁹. È insomma l'aspetto opaco, inesatto e mai esaustivamente esplorato della lingua a rendere possibili creatività ed evoluzione.

5. Un universo cangiante e dissidente. Conclusione

Le invenzioni rosselliane tendono talvolta all'espressionismo e alla torsione drammatica, e alludono allora all'assenza di una parola già pronta per dire un'esperienza abnorme, talvolta al *divertissement*, allo sberleffo, alla performance dissacrante della tradizione volta a mostrarne la revocabilità. Ma, ancora prima e potremmo dire alla base, la poesia di Amelia Rosselli si contraddistingue per il desiderio di "mostrare il linguaggio": l'innovazione lessicale rivela come le nostre parole significano e mutano. Allo stesso modo, la sintassi diventa evidente proprio quando s'incepta o gira a vuoto; la mescolanza di registri, il plurilinguismo e la stratificazione storica impediscono alla lingua la neutralità; i solecismi

27 Wittgenstein ci riflette sopra nelle proposizioni 117, 165, 173, 213, 594, 596, 607 e 609. In *Ricerche filosofiche*, cit.

28 L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, 100.

29 T. DE MAURO, *Prefazione a La Babele dell'inconscio*, cit., p. XXXVII.

e i dialettalismi (la lingua “analfabeta”) ne denunciano, per contrasto, il possibile uso sopraffattorio e omologante³⁰; e laddove la comprensione vacilla, siamo costretti a interrogarci su come il linguaggio comunica. È una questione di poetica, certamente, ma anche un fatto etico, anzi politico³¹, perché la significazione è una pratica sociale, determinata da norme, abitudini e convenzioni. Rosselli mette dunque in scena il dramma della lingua e ci dimostra come la sua conquista, intessuta di “fantastiche imprese”³² ma anche di fatiche e fallimenti, e di soprusi con cui siamo irrimediabilmente compromessi, non possa mai veramente cessare.

Non solo. La lingua di Rosselli rispecchia la sua concezione del mondo, o se non l'altro l'esperienza del mondo che ci è dato fare. C'è una poesia di *Variazioni belliche* che, in questo senso, sembra quasi un manifesto e vale la pena citare per intero:

i rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti, tu povero
che corri armoniosamente tu intelligente che corri con
la dissidenza, voglia io unirvi
in un universo sì cangiante sì terribilmente dissidente
che solo la Gloria di Dio noi crediamo porti gloria
sa riunire. E se veracemente con tutta la fiaccola di dio oh ordine
che cadde consumato, si rinnovò e non fu per sempre e fu solo
una balugine, io perdo! io non resto! riposato sulle erbe
tranquille dei né paradisi né terra né inferno né normale
convivenza con te ho cercato l'immenso e la totale
disarmonia perfetta, ma basse corde risuonano anche se tu non
le premi anche se tu non sistemi le valanghe i gridi e
le piccole sgragnatiture in quell'unico
sicuro scialle.³³

La poesia si fonda sull'idea che micro e macro, piccolo e grande, lingua e realtà, in qualche modo si corrispondano. L'universo è caotico, ora insieme di rapporti armoniosi, ora regno della dissonanza e della disarmonia, e il linguaggio (sintassi, lessico, figure retoriche, interpunzione, tessitura fonica³⁴) ne rispecchia la natura. Ci sono formazioni ossimoriche come “disarmonia perfetta”, si sentono grida, rovinano di valanghe, compare un'invenzione lessicale petrosa, “sgragnatiture”, che avevamo già chiosato. Così come la trama dello scialle, smagliata o comunque resa imperfetta dalle “sgragnatiture”, anche la sintassi si aggroviglia fino all'opacità. A cosa si riferisce il “si rinnovò” del v. 7? Alla “Gloria di Dio”? All'universo stesso? E che cosa segue il

30 Si tratta di più propriamente di dialettalismi inventati, pseudo-dialettalismi, e in questo senso vanno accostati alle fusioni e alle formazioni plurilingui, che a loro volta vengono paragonati dalla poetessa a un dialetto, una lingua subalterna e trasgressiva opposta a quella istituzionale, che è il *medium* da un lato dell'ingiustizia sociale e dall'altro delle convenzioni logore della tradizione letteraria. Scrive Rosselli: “io non avendo origini dialettali, una regione italiana di appartenenza, in qualche modo mi soddisfacevo da me con queste invenzioni linguistiche”.

31 Cfr. N. MOE, *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, “Italice”, Vol. 69, No. 2, Summer 1992.

32 SM 189 (“La realtà è così pesante che la mano si stanca e nessuna forma la può contenere. La memoria corre allora alle più fantastiche imprese: spazi, versi, rime, tempi”).

33 VB 35.

34 La poesia è peraltro ricca di elementi che appartengono al lessico o al campo semantico della musica: dissonanza, armonia e disarmonia, basse corde e risuonare.

“se” dell’ipotetica? Le due esclamative (“io perdo! io non resto!”) sono connesse al rinnovarsi verace o al fatto che il rinnovamento, o l’ordine, “non fu per sempre”? Il tu, d’altra parte, riposa sulle erbe di qualche luogo (?) che non è “paradisi né terra né inferno né normale / convenienza” e sembra dunque non esistere, o piuttosto il discorso si svolge dimentico delle sue premesse, in maniera non lineare, e finisce altrove, come un fiotto deviato da un’ansa improvvisa. Anche la presenza di Dio è ambivalente. L’io si propone di unire i contrari, ma poco dopo è rivelato che solo la “Gloria di Dio” è in grado di farlo. Tuttavia la pacificazione non avviene: l’ordine che sembrerebbe imposto da Dio presto “cadde consumato” e la fiaccola di Dio si rivela “solo una balugine”.

Le invenzioni lessicali che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti mimano e esprimono, nello spazio della singola parola, proprio la natura di questo universo fluido, un universo “sì cangiante sì terribilmente dissidente.