

“Io sono grande e piccola insieme”: divenire Amelia Rosselli

di VALENTINA MAINI

Abstract

This essay suggests that parallels can be drawn between the work of Amelia Rosselli and Deleuze's Alice. It is structured in three sections that aim to illustrate the points of comparison between Rosselli's poetry and Deleuze's interpretation of Carroll's character. The first part focuses on the women described in the poems – each one seeming to embody a certain aspect of the author's personality – while the second shows the peculiarities of the places where these women live. There seems to exist a very peculiar relationship between the unsettled identity of Rosselli's women and the world they inhabit, and Deleuze's Alice provides a key to understanding these two unsettled components of Rosselli's poetry. Finally, the third part of the essay concentrates on the *lapsus* – a feature of Rosselli's poetic language. Understood as a linguistic strategy, the *lapsus* seems to become another trait in common between the two poles of the study.

Difficile non pensare a Deleuze, leggendo i testi di Amelia Rosselli. La poetessa apolide, nata a Parigi nel 1930 da padre italiano – l'esule antifascista Carlo Rosselli – e madre inglese, si inserisce pienamente in quel tipo di letteratura che, insieme a Guattari, il filosofo francese definirà «minore». Minore sin dalla nascita, e senza scelta, se pensiamo alla condizione biografica della poetessa, priva di cittadinanza, costretta a continui spostamenti che la condurranno infine all'approdo italiano. «Deterritorializzata» anche in senso linguistico, poi, se consideriamo il continuo oscillare tra i diversi idiomi-patria (italiano, inglese e francese) che mai padroneggerà perfettamente, come dimostra il *Diario in Tre Lingue* composto tra il '55 e il '56. Minore anche – e soprattutto – per la carica politica della sua poesia in cui la ferita privata si allarga, facendo sanguinare non più un solo essere umano, ma l'intera Storia. Se, tra i caratteri fondamentali della letteratura minore, Deleuze e Guattari elencavano «la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione» (Deleuze, Guattari 1996: 33) l'opera di Rosselli può così, in tutta certezza, inserirsi nel discorso che valeva per Kafka come per Artaud o Céline. L'autobiografia della poetessa diventa quindi la biografia di tutti, di un secolo esposto ai traumi che colpirono, sradicarono lei per prima.

Nelle righe che seguono cercheremo di sviluppare un parallelismo – non il primo, in

verità¹ – tra l’opera rosselliana e l’Alice di Deleuze, così come ci viene descritta in *Logica del senso*². Pur permettendoci brevi incursioni in altri territori poetici dell’autrice, ci riferiremo in particolare al poemetto *La libellula*, composto nel ’58³, opera centrale e allo stesso tempo «mobile» del percorso rosselliano.

Amelia, Alice

Alcuni elementi comuni creano il cortocircuito tra l’io poetico rosselliano – nelle diverse forme che esso assume – e l’Alice deleuziana. Cercheremo qui di individuare i punti di contatto fondamentali che spieghino al meglio le somiglianze tra le due figure.

Nella sezione «Sul puro divenire» Deleuze mette l’accento sul crescere di Alice: come si legge nel testo, ella diventa più grande di prima, ma allo stesso tempo più piccola di adesso. Vi è qui un’apparente contraddizione di grandezze, una misurazione a prima vista impossibile. Come afferma Deleuze, l’essere contemporaneamente più grandi e più piccoli è la caratteristica non tanto di «ciò che è», ma piuttosto di «ciò che diventa», schivando in questo modo il presente: questo divenire (di) Alice è dunque «l’affermazione dei due sensi nello stesso tempo» (Deleuze 2011: 9) in quanto Alice non cresce senza rimpicciolire e non rimpicciolisce senza crescere, facendo così coincidere – o meglio ricongiungendo in una simultaneità – due direzioni opposte e provocando in questo modo la caduta delle distinzioni ufficialmente accettate tra prima e dopo, passato e futuro.

Ora, la poesia rosselliana è pervasa da questa «simultaneità del divenire» (*ibid.*) che non fa che imbrogliare il lettore, privandolo di mappe logiche, orientative. Come l’Alice deleuziana, anche il soggetto poetico non fa che «diventare», privandosi di una sola identità. Esso rifugge le definizioni, negando qualsiasi pretesa conoscenza di sé: un’identità, questa, che si «non definisce» in una fuga continua da ciò che è e che non è.

A questo proposito, il poemetto *La libellula* è terreno particolarmente fertile alla nostra analisi. Attribuendo al componimento i caratteri di volatilità e circolarità – che ben si sposano con il volo fragile, inconsistente, rotatorio dell’insetto attorno a un centro irraggiungibile – l’autrice sembra voler porre l’accento sul movimento caratteristico della propria «promenade poétique» che già negli esercizi poetici adolescenziali del ’54 –

¹ Il numero 996 della rivista *Europe: revue littéraire mensuelle*, dedicato a Deleuze, accosta i due nomi, ospitando al suo interno diversi saggi su Amelia Rosselli. Anche Daniela La Penna in «*La promessa d’un semplice linguaggio: lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*», include diverse volte la poesia rosselliana, a più riprese definita «deterritorializzata», nella famiglia di scritture minori descritte dal filosofo francese.

² Per coerenza e omogeneità, ove possibile, tutte le citazioni dei testi francesi verranno riportate in traduzione italiana.

³ In *I santi padri di Amelia Rosselli: «Variazioni belliche» e l’avanguardia* Antonio Loreto (2014), tra gli altri, mette in guardia il lettore dalla «rosselliana tendenza alla mendacità delle datazioni (e in generale alla scarsa affidabilità dei resoconti)» (pp. 101-102).

'61 descrive come destinata a non finire. *La libellula* sancisce altresì un momento fondamentale per Rosselli donna e poeta: prima di tutto la scelta dell'italiano come patria (Roma) e idioma definitivo di espressione. Parleremo a questo proposito di una lingua-padre, non solo in senso biografico, ma anche letterario: italiani sono infatti molti «santi padri» – così li chiamerò Rosselli nel poemetto – letterari (Alighieri, Campana, Leopardi, Montale, Saba, Scipione, Pavese) da cui cercherà di liberarsi, in nome di una nuova tradizione metrica e letteraria che proprio lei si preoccuperà di forgiare. Parallelamente a questo moto interno alla pagina, prettamente letterario, procede il cammino di emancipazione di Amelia all'interno della società, emancipazione che inizia proprio in quegli anni, con l'iscrizione al Pci e la partecipazione alle attività di sezione di partito. Il testo si colloca perciò, *ab origine*, in una zona di passaggio, momento vulnerabile per la donna e il poeta.

Ora, nel poemetto, sia la voce poetica che le diverse figure che appaiono e scompaiono senza ordine (probabilmente immagini riflesse dello stesso io femminile) sono trasportate – e spostate – in un susseguirsi di onde senza fine. L'io-libellula, in particolare, è attanagliato da dubbi continui che sembrano contaminare qualsiasi pretesa conoscenza di sé e del mondo circostante. Così, questa confusa libellula afferma al verso 258 «non so, non vedo, non sono», situandosi in uno spazio identitario nebbioso, addirittura negato. D'altronde, la poesia rosselliana è caratterizzata da un profluvio di «non so», di dubbi riguardo a sé stessi e all'Altro cui si è dinnanzi: basti guardare l'ottava e la nona lassa in particolare, costruite su una ripetizione ossessiva di «(io) non so (se)» (19 occorrenze) e «tu non sai se» (3 occorrenze) e dell'universale «non si sa se» – risultato del fitto dialogo tra queste due identità esitanti – dubbi che poi ritorneranno lungo tutto il dispiegarsi del poemetto.

L'incertezza, la mobilità identitaria dell'insetto – soggetto statico e in continuo movimento – si riflette in una serie di unioni inconciliabili, coppie oppostive che sembrano a tratti il vero e proprio motore dell'atto creativo, ricordando il paradosso deleuziano dell'affermazione dei due sensi contemporaneamente. La libellula di Rosselli è infatti allo stesso tempo vecchia e giovane, come ricorda anche Erminia Passannanti, mettendo in evidenza i «riferimenti incongrui [...] rispetto all'età che il soggetto dichiara, o ricorda di avere» e il conseguente «contrasto tra gioventù e vecchiaia» (Passannanti 2006: 11) difficilmente conciliabile, a rigor di logica, in un unico soggetto. Così, ai versi 256-257, «l'infante che ti cerca» viene forse a coincidere con «la vecchia che / ti tiene in balia», dove l'ambiguo «balia» può evocare una negativa schiavitù o, al contrario, premurosa cura, se lo leggiamo con accentazione diversa («bàlia») stabilendo un nuovo collegamento tra vecchiaia e infanzia, tra colei che cura e colei che è curata. Altre immagini d'infanzia sottendono questa doppiezza: esse sono infatti spesso associate alla morte («l'infante è morta», v. 258) o al pericolo e alla negatività («sento l'innocenza trasformarsi in / malattia», vv. 356-357; «dissipa tu se tu puoi / la mia fanciullaggine», vv. 489-499; «i miei vent'anni / mi minacciano», vv. 602-603). Impossibile poi non

constatare una somiglianza – o meglio, una coincidenza – tra l’Alice deleuziana che cresce e decresce muovendosi simultaneamente verso due direzioni opposte – e il soggetto rosselliano che dichiara, ai versi 411-413: «Io sono grande e piccola / insieme: le vostre furie mi toccano e non mi / toccano». L’incognita identitaria è qui di impossibile risoluzione, come senza risposta sono destinati a restare i quesiti riguardanti il senso, inteso come direzione, ma anche come significato. Impossibile *toccare* questa Alice. Siamo qui di fronte a un’identità imprevedibile, non penetrabile, un’Alice «sempre troppo grande o troppo piccola» (Celati 2007: 98), come l’Amelia del poemetto che non fa che fuggire e allo stesso tempo inseguire quel «tu», altrettanto incerto, che desidera e da cui è allo stesso tempo inseguita.

Due soggetti, Alice e «Amelia»⁴, allo stesso modo disambientati, per citare il titolo del libro di Gianni Celati che, nel '77, ha fatto di Alice l’emblema del Movimento, così come del movimento in senso lato, di tutto ciò che si sottrae alla cattura:

Alice vola, Alice è nell’aria. Non è un simbolo, è una figura di movimento. [...] La bambina ci fa riconoscere un altro gioco possibile, un altro modo di circolare. In mezzo ai grandi sistemi la bambina circola a lato, come un non sistema. A lato dei giochi dei maschi. [...] sempre a lato dei protagonisti [...] è a lato dei loro discorsi e non entra nei loro discorsi. [...] Alice è sempre da un’altra parte. (Celati 2007: 13)

Un’Alice apolide – senza luogo né cittadinanza, marginale – un’Alice «minore» che gira intorno a se stessa.

Tutto il testo di Rosselli è per così dire sradicato, in procinto di crescere e decrescere allo stesso tempo: i «non sensi» infatti si moltiplicano, generando altre coppie oppostive che vengono qui riunificate, trattate come «la stessa cosa». E così il soggetto «rim[a] anticamente con una modernità / che non sospettav[a]» (vv. 105-106), mangia con gli occhi («gli occhi troppo aperti per miracolosamente / mangiare», vv. 153-154), augura un duro riposo «senza riposo» («riposa / duramente fino alla fine – e che candidi siano / i tuoi giorni senza riposo», vv. 225-227), associa salvezza e peccato («che vogliono la mia salvezza / che vogliono il mio peccato», vv. 342-343).

Addirittura, sussistono dubbi riguardo al sesso di questa «lei» che, in alcuni luoghi del poemetto, assume attributi maschili, talvolta animali («nessuno sa chi ci ha messo le briglie in bocca», v. 358)⁵. Questo «corpo doppio» è allo stesso tempo in grado di

⁴ Naturalmente non s’intende l’Amelia biografica, ma le sue figure all’interno del testo, i soggetti che essa rappresenta sulla pagina.

⁵ Ricordiamo di nuovo il Kafka di Deleuze e Guattari, che non crea metafore o simbolismi, ma metamorfosi: «e non si tratta di una rassomiglianza fra il comportamento di un animale e quello dell’uomo, e tantomeno di un gioco di parole. Non c’è più né uomo né animale, perché l’uno deterritorializza l’altro in una congiunzione di flusso» (Deleuze, Guattari 1996: 40). Allo stesso tempo, la donna, l’uomo e il cavallo rosselliani si deterritorializzano a vicenda in un fluire, o in un volare, che alterna questi diversi stati senza negarli. D’altronde, ricorda anche la voce di Celati, «divenire animale è una disambientazione assoluta» (Celati 2007: 63).

ricercare, penetrare virilmente («questa mia virile testa», v. 184; «l'ho sverginate io», v. 346; «meccanica / eiaculatoria», v. 431-432) e di essere – come costitutivo della donna – ricercato, penetrato («dissipa / tu il pudore della mia verginità» vv. 478-479; «pronta sarò riceverti», v. 141; «se sapessi che tu entri nel cuore con facilità», v. 261). *La libellula* si fa testimonianza di un soggetto in procinto di diventare doppiamente umano – androgino – al tempo stesso penetrante e penetrato, sporgente come l'uomo e cavo come l'utero. Similmente, dice Rosselli ai versi 191-192, «spianai un terreno per / riceverlo, ma scappai prima che i tamburi suonassero»: l'azione creativa dello «spianare» è simmetrica a quella del ricevere tale terreno spianato, ricezione che non avverrà mai per questo soggetto in via di fuga. Così la duplicità sessuale – la cancellazione dei confini tra donna e uomo – sfocia in un altro assurdo, l'immagine dell'io cacciatore, ricercatore, agente (uomo) che slitta in quella dell'io meta, preda, ricevente (donna). Queste due figure non si succedono, non si eliminano l'un l'altra né si contraddicono, ma coesistono, vivono nello stesso spazio identitario senza presupporre un'alternativa, senza richiedere una scelta, la risposta alla domanda di Alice riguardante il senso. La sola risposta, in questo caso ancora, non è che un assurdo, «ciò che è senza significazione, ciò che non può essere né vero né falso» (Deleuze 2011: 21). Sì e no, donna e uomo, bambina, anziana e animale, soggetto e oggetto del poetare.

In questo continuo cambio di prospettiva, l'io doppio e sradicato trova dunque la sua patria, una terra dei padri che viene a coincidere con ciò che «non sta», nella metamorfosi perenne, come leggiamo nella sesta poesia della seconda parte di *Variazioni belliche* (1960-61):

Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione
fallace. Giaciuta in America fra i ricchi campi dei possidenti
e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro.
Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa
nell'Ovest ove niente per ora cresce.

Come il titolo della raccolta suggerisce, non un «io» ma una serie di variazioni di sé, di varianti, nascite, spostamenti, vite «fallaci», che non aggiungono esperienze componendo un'identità ricca, sfaccettata, organizzata attorno a un nucleo stabile e perenne, ma piuttosto sottraggono, distruggono, spostano di continuo il centro e così la forma di sé, fino a disintegrarla («niente per ora cresce»). L'identità si trasforma nel luogo del conflitto, nel campo di battaglia da cui il soggetto non uscirà mai vincitore, ma al contrario annientato, come sottolinea Baldacci che parla a ragione di una vera e propria «morte dell'integrità dell'io» (Baldacci 2006: 137).

Ora, questa morte non è per forza da interpretare come un decesso definitivo, ma piuttosto come una «continua morte» del sé o anche come una continua liberazione «di sé, dal sé»: la morte continua dei soggetti rosselliani che sempre combattono e sempre perdono, corrisponde anche a una loro continua rinascita, una loro continua liberazione.

Riecheggia anche qui un testo della coppia Deleuze, Guattari a proposito della letteratura minore di Kafka e di tutti quegli scrittori che cercano linee di fuga, vie d'uscita: il problema non è essere liberi, «ma di trovare una via d'uscita, oppure un'entrata, o un lato, un corridoio, un'adiacenza» (Deleuze, Guattari 1996: 15). Le donne-Alice di Rosselli non sono imprigionate né libere, ma abitano lo spazio che sta tra l'uno e l'altro stato. Sempre sulla soglia, questi soggetti non fanno che liberarsi, tentare l'uscita o l'entrata da/in una nuova condizione, in un nuovo sé: esse non appartengono a nient'altro che alla transizione, il passaggio da una zona all'altra, da un dentro a un fuori e viceversa.

Attraverso

Non a caso, alle immagini di un'identità fluida si aggiungono una serie di spazi-limite che abbondano nelle sue poesie: in questa sezione ci concentreremo non più sui protagonisti, ma sui luoghi.

Se ci limitiamo di nuovo al volatile poemetto, troviamo diversi «luoghi-soglia», spazi dell'attraversamento. Se è vero che il componimento si regge su un'alternanza tra spazi chiusi, opprimenti, «abitati da una persona sottomessa ad un ordine non identificato» (Passannanti 2005: 2) e spazi troppo aperti, speculari ai precedenti e ugualmente soffocanti – visto il disorientamento che essi causano nel soggetto – ecco che sono gli spazi liminari a sintetizzare questa opposizione tra «troppo chiuso» e «troppo aperto».

Ne *La libellula* appare, per esempio, una finestra: invece che evocare un senso di libertà, di ampio respiro, essa non fa che sottolineare la passività del soggetto che guarda le proprie parole scappare da questa apertura («quel che / desideravo dire se n'è andato per la finestra», vv. 53-54) senza riuscire a catturare il proprio desiderio di dire. In *Poesie*, la cui redazione è assai vicina alla stesura del poemetto (1959), la voce poetica associa, attraverso una parentesi, «ginestre» e «finestre» come se una fosse la spiegazione dell'altra: tenendo conto del chiaro riferimento alla tradizione leopardiana, associamo così l'idea di apertura sull'esterno, evocata dalle finestre, al paesaggio desolato del Vesuvio che assimila il soggetto rosselliano all' «odorata ginestra / contenta dei deserti» che la circondano. Particolarmente criptica è l'apertura di una delle ultime poesie della raccolta:

la mia fresca urina spargo
 tuoi piedi e il sole danza! danza! danza! – fuori
 la finestra mai vorrà
 chiudersi per chi non ha il ventre piatto. Sorridente l'analisi
 si congiungerà – ma io danzo! danzo! – incolume perché
 'l sole danza, perché vita è muliebre sulle piantagioni
 incolte se lo sai. Un ebete ebano si muoveva molto
 cupido nella sua

fermezza: giro! giro! come tre grazie attorno al suo punto
d'oblio!

L'immagine della finestra affianca una maniera particolare di marcare il territorio, quasi animalesca («la mia fresca urina spargo»), ai piedi del «tu». La finestra, nodo – attraverso l'enjambement – tra il filo del secondo verso («fuori [dal]la finestra») e quello del quarto, di cui diventa il soggetto («la finestra mai vorrà chiudersi»), è messa in relazione con la luce del sole, in un gioco di immagini paradossale: il sole non è immobile, ma danza, mentre la finestra s'attiva anch'essa, potendo chiudersi a piacere come se si trattasse di un essere vivente; d'altronde anche il «ventre piatto» sembra mimare la forma della finestra confermandone l'umanizzazione. Allo stesso modo l'«analisi» – metodo di scomposizione – nel testo rosselliano «si congiungerà», in un continuo scambio di funzioni; così, dopo il sole, è il soggetto che danza «incolume» proprio grazie al balletto del pianeta che l'accompagna in questo mondo fluido e, a tratti, mortifero («muliebre» ricorda «funebre» e le «piantagioni» sono «incolte») dove anche l'ebano forse si muove («ebano si muoveva») o forse no («ebete [...] nella sua / fermezza»). Anche le terrazze sono umanizzate e attive («gioconde») e aprono su un mondo indefinito, ventoso e violento che vogliono comunque raggiungere solcando la frontiera crudele che impedisce il salto.

Altre soglie presenti nel poemetto sono il «limite» associato all'azione del gridare («io grido / fuori d'ogni limite», vv. 173-174) e all'aria che ne è priva («l'aria che non ha limite», v. 607), ma anche il «fiume» forse inserito «tra la montagna / e il mare» (vv. 239-240) e in seguito descritto come un «fiume accostato» tra la costa e il deserto (v. 241). Aggiungiamo a questa breve lista il banco di Esterina che resta dietro di esso e che sembra trasformarsi, qualche verso dopo, nella «porta che non s'apre» (vv. 598-599), ma anche «la sponda» (v. 257), «la lunga linea dell'avvenire» (v. 310), «il ponte da falegname» (v. 394) e il mare simile a una prigioniera («il mare nella / sua prigionia tranquilla», vv. 233-234).

Ora, questi luoghi liminari sono sempre avvicinati a immagini imprecise che esplicitano la miopia del soggetto: la «sponda» è seguita, come abbiamo già anticipato, dalla tripla negazione «non so, non vedo, non sono», ripresa in prossimità della «lunga linea dell'avvenire», impossibile da vedere perché «non v'è nessuna luce» (v. 311); in maniera analoga, al ponte sono associati l'infinita confusione provocata dall'aver «perso le vie» (v. 396).

Questi limbi dentro-fuori sintetizzano dunque uno dei tanti contrasti centrali nel poemetto, quello che oppone – e allo stesso tempo identifica – l'atto di uscire e quello di rientrare: così il muro del solitario si fa «rovente» (v. 475), immagine di un vulcano interiore pronto a esplodere, a sfogare i propri «strappanti intenti / cannibaleschi» (vv. 475-476) mentre il «collo scoppia di / pena» (vv. 77-78). La figura dell'Ortensia, ai versi 430-443, è forse quella che meglio riassume questi movimenti di uscita/apertura e ritorno/chiusura:

Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine
 eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica
 eiaculatoria. Trovate i gesti mostruosi di Ortensia:
 la sua solitudine è popolata di spettri e gli
 spettri la popolano di solitudine. E il suo amore
 rumina e non può uscire dalla casa. E la sua
 luce vibra pertanto fra le mura, con la luce,
 con gli spettri, con l'amore che non esce di
 casa. Con lo spettro solo dell'amore, con lo
 rispecchiamento dell'amore, con il disincanto,
 l'incanto e la frenesia. Cercate Ortiensia: cercate
 la sua vibrante umiltà che non si sa dar pace,
 e che non trova l'addio a nessuno, e che dice
 addio sempre e a nessuno.

Immediatamente legata al santo padre Rimbaud (movimento di ritorno verso la tradizione), ella è associata, ai versi 430-432, alla «meccanica» (movimento) «eiaculatoria» (verso il fuori); ecco allora che la sua luce vibra tra le mura proprio a causa dell'impossibile uscita che si oppone alla volontà di liberazione. Se la solitudine di questa nuova Ortensia è definita «eiaculatoria» sono due i movimenti, due gli spazi che si trovano accostati, non più separati da una logica rigorosa: parliamo infatti contemporaneamente di una ritirata intima in uno spazio interno, vuoto («solitudine»), ma anche di una meccanica virile che vuole spingere il soggetto fuori, nel mondo, tra gli altri. Lo stesso vale a proposito della triade «solitudine» - «popolare» - «spettri», ripetuta due volte in ordine contrario («la sua solitudine è popolata di spettri, e gli / spettri la popolano di solitudine»), formando un cerchio ripetuto di chiusura – apertura – chiusura (solitudine/spettri – popolata/popolano – spettri/solitudine). Poco dopo, ai versi 390-391, anche il ballo – affaticato e condizionale – non sarà con l'Altro, ma con la Misanthropia, sua completa negazione.

D'altronde, anche all'inizio del poemetto, la cucina – spazio in cui il soggetto potrebbe restare tranquillo in un universo tipicamente femminile – si rivela in qualche modo rivoluzionaria (preparazione della «stancata bestia nascosta», v. 28) mentre la tenda non protegge ma «perfora» (v. 39) virilmente, in un gioco di scambi con l'«indagine» che, secondo l'autrice, fallisce nel suo bizzarro compito di «nascondere» («nemmeno la cauta indagine fa sì che / noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti», vv. 21-22): il luogo dove solitamente si entra (la tenda) al contrario «perfora», dunque entra, diventando così la parte attiva; inversamente, ciò che dovrebbe svelare, rivelare (l'indagine) avrebbe il compito, secondo l'assurda logica rosselliana, di coprire, nascondere, chiudere.

In un certo senso, queste continue contraddizioni non sono altro che riflessi della prima grande incoerenza che l'autrice nasconde nel dialogo semisegreto tra titolo (*La libellula*) e sottotitolo (*Panegirico della libertà*) del poemetto. Come spiegherà, infatti, la

libertà evocata dalla libellula (nel nome e nell'immagine volante) e ribadita nel sottotitolo contraddice il significato segreto che Rosselli attribuisce a «panegirico»: non encomio, ma «giro del pane», ovvero tutto ciò che costringe gli esseri umani, ostacolando la loro libertà. Per quanto sia meglio diffidare delle parole dei poeti su sé stessi e sul proprio lavoro, decidiamo qui di credere alla consapevolezza dell'autrice, poiché il suo gioco non fa che confermare i segni che già abbiamo rintracciato nel testo: troviamo così, nella dichiarazione di Rosselli, solo un'ulteriore prova del carattere fondante dell'assurdo per il suo poetare. Come libertà e necessità coesistono nel titolo, coppie di opposti si trovano a convivere negli spazi dipinti dal poeta e nelle azioni dei soggetti in questi spazi. Non solo dunque gli esseri umani sono «in forma di Alice», come abbiamo visto nella prima parte di questo lavoro: è il mondo stesso che si fa Alice, corre, cambia, trasformando gli interni in esterni, ciò che è immobile in qualcosa di vivente, il mare e le finestre in prigionieri.

In questo senso, potremmo parlare di una vera e propria «assenza di ambiente possibile» (Celati 2007: 124-125) che solo Alice sa mostrarci. Si tratta di «un monde qui n'a ni ne fait lieu(x)» (Yvan 2003: 75) e che coincide con un'immensa soglia, un eterno spazio liminare: «le seuil n'est ni du dedans ni du dehors, et du dedans et du dehors» (*ibid*), essa appartiene alla vita e alla morte, all'utero e alla tomba. Ma anche, e sempre paradossalmente, soglia che non divide un dentro da un fuori, ma trasforma sempre il dentro in fuori e viceversa: in questo universo del passaggio – potremmo dire – si «entra fuori» e si «esce dentro», in una continua polverizzazione di porte e finestre che, in un mondo realista, logico, coerente, permetterebbero la fuga. A tal proposito, non possiamo che ricordare le parole spese da Foucault per descrivere le peripezie del folle:

Questa navigazione del pazzo è nello stesso tempo la separazione più rigorosa e l'assoluto Passaggio [...]; se egli non può e non deve avere altra prigione che la «soglia» stessa, lo si trattiene sul luogo di passaggio. È posto all'interno dell'esterno e viceversa [...]. Egli è prigioniero in mezzo alla più libera, alla più aperta delle strade: solidamente incatenato all'infinito crocevia. È il Passeggero per eccellenza, cioè il passeggero del Passaggio. (Foucault 1981: 24)

Soglia come elemento paradossale che non appartiene né al dentro né al fuori, ma abita la transizione tra i due luoghi. Mondo come gioco puro «senza regole, senza vincitori né vinti, senza responsabilità» (Deleuze 2011: 59) e che si contraddice da sé: allo stesso tempo non mappabile – perché privo di direzioni – e non prevedibile – perché privo del buon senso che orienta le lancette del tempo, costruisce scale di grandezza, percorsi legittimi. Non a caso Baldacci parla di una continua cancellazione di mondi possibili, che per noi diventa un paese delle orrende meraviglie sempre in via di costruzione e distruzione. Che sia conseguenza dello sguardo confuso di chi lo abita, o una sua caratteristica intrinseca non ci è dato sapere: quello che la poesia mostra è un mondo-soglia collocato a «altre altitudini» (v. 132), come la stessa autrice tiene a

precisare. Potremmo altrimenti definirlo come una «zone interterritoriale, suspens entre l'ici et le nulle part [...] pétrification du passage» (Yvan 2003: 78), eterno movimento di caduta.

«Un fraseggiare mobile»

Abbiamo visto che le figure poetiche di Rosselli non fanno altro che uscire e rientrare, allontanarsi e riavvicinarsi da diversi tipi di spazio: lo spazio fisico – interno e esterno – ma anche lo spazio identitario. Il loro è quindi un dondolo perenne, una transizione continua tra diverse dimensioni, grandezze di sé e del mondo circostante. Le figure umane faticano ad adattarsi agli spazi, così come gli spazi stentano ad accoglierle.

Ora, tutto questo vale non solo per i soggetti, i temi, le figure che popolano l'immaginario poetico dell'autrice, ma per la poesia stessa. Non solo il contenuto è dunque alterato, mosso, crepato da continui passaggi senza sosta: è il contenente stesso – dunque la forma poetica – a riflettere il continuo scivolare degli eventi. Vale per Rosselli ciò che Deleuze scrive a proposito di Carroll: «in Carroll infatti, tutto ciò che accade, accade nel linguaggio e passa attraverso il linguaggio» (Deleuze 2011: 27). Il linguaggio è, quindi, ciò che accade.

In questa ultima sezione del testo, non ci occuperemo più dell'immaginario schiuso nella poesia di Rosselli, ma della poesia stessa, nella forma che essa assume sulla pagina, come sperimentazione e ricerca. Se è vero infatti che le figure e gli spazi non fanno che mutare, passare attraverso stadi differenti, anche la scrittura è incapace di rintanarsi in una sola dimensione, di chiudersi in un'unica lingua: d'altronde, lo ricorda lo stesso Deleuze, «scrivere è una questione di divenire, sempre incompiuto, sempre in fieri [...]». La scrittura è inseparabile dal divenire: scrivendo si diventa-donna, si diventa-animale o vegetale, si diventa-molecola fino a diventare impercettibile» (Deleuze 1996: 13). Anche riguardo alla propria tecnica formale, infatti, Rosselli non ricerca certo la stabilità, l'inserzione in regole prestabilite dalla giusta grandezza. Il suo è invece un movimento laterale che si allontana – o prova ad allontanarsi – da diversi tipi di spazio prestabilito: quello della tradizione letteraria, cui dire addio in nome di una propria personalissima metrica, e quello dei dettami sociali inerenti alla poesia femminile, che invece parli e sia di tutti, che in qualche modo agisca, sia politica. Si tratta quindi di avvicinarsi ad una lingua propriamente femminile, allontanandosi allo stesso tempo dalla propria vita personale, in una tensione costante verso la parola collettiva. Ora, non è un caso che Rosselli sia la sola poetessa ad essere stata inclusa nell'antologia novecentesca di Pier Vincenzo Mengaldo: il suo sforzo di uscita dalle mura prestabilite in vista di un rifugio in edifici non ancora costruiti sembra concentrarsi maggiormente sull'edificazione di una nuova forma metrica che le sue conoscenze musicali, non solo poetiche, le permetteranno di modellare in maniera del tutto originale. Tuttavia, in questa sede, metteremo da

parte le innovazioni metriche per parlare invece di un'altra caratteristica formale della sua poesia che sembra inserirsi a pieno nel nostro discorso. Ci dedicheremo dunque allo studio di quell'elemento poetico su cui già Pasolini – in un certo senso scopritore della poco più che trentenne Amelia – faceva convergere l'attenzione del lettore nelle pagine de *Il menabò* (1963): il *lapsus* «ora finto, ora vero». Come l'accenno pasoliniano faceva già intuire, parlare di *lapsus* è limitante: pur non escludendo la possibilità di errori involontari – emersioni dell'inconscio, se accettiamo l'accezione freudiana del termine, o più semplicemente rivelazioni di un'imperfetta padronanza dell'italiano – il *lapsus* del poeta somiglia piuttosto a una fuga; fuga da una lingua eccessivamente murata, chiusa, immobile, che l'autrice tenterà letteralmente di movimentare. Uno «scivolone», quindi, se prendiamo il significato originario del termine latino, participio passato del deponente *labor* (cadere, sdruciolare, scivolare). Uno slittamento talvolta voluto: forse per dimostrare la propria intenzionalità, Rosselli compila infatti all'inizio degli anni '60 – per lo stesso Pier Paolo Pasolini – un *Glossarietto Esplicativo* dove riunisce, spiegandole dettagliatamente, alcune «irregolarità contenute in *Variazioni Belliche* e sottolinea di volta in volta non solo le funzioni ironiche, ma anche le ragioni fonetiche e musicali sottese a tali scelte rivelando così un'estrema consapevolezza della propria attività letteraria» (Zorat 2005: 2-3).

Voluto o no, questo *lapsus* contiene in sé, già nella propria etimologia, il riferimento al moto deviato che cambia inaspettatamente direzione invece di arrivare dove ci si aspetterebbe. Il *lapsus*, un vero e proprio «glissement permanent d'une langue à l'autre» (Fabre 2012: 198) – o, in maniera ancor più radicale, da un linguaggio all'altro, se consideriamo le competenze musicali della poetessa – si configura così come una delle chiavi per entrare nella meccanica rosselliana.

Tra gli esempi trovati ne *La libellula* e nella breve sezione *Poesie* è molto difficile distinguere l'errore dall'invenzione, il *lapsus* dal neologismo: proprio qui sta uno dei punti di maggiore interesse del poetare rosselliano che confonde il lettore, depistando ogni suo tentativo di correggere un termine inesistente o motivarlo con ipotetiche (psico)analisi interpretative. Ha ragione Marie Fabre quando mette in evidenza l'incapacità di Rosselli di «stare» in una lingua, facendone la sua unica dimora: l'autrice, sottolinea Fabre, si «stabilizza» infatti in un italiano «destabilizzato», dai confini labili, «travaillé par des contaminations et des retraductions d'une langue à l'autre», un italiano aperto, plurilingue (*ibid*).

Proporremo qui una breve lista di parole oscillanti tra il *lapsus* e la «semantica rivoluzione» (come recita il titolo di un interessante saggio di Gabriella Palli Baroni) seguendo le molteplici direzioni che esse aprono al lettore.

Al verso 131 del poemetto, troviamo la parola «monotonio» che sembra riprodurre il ritmo del corrispondente francese «monotone», avvicinandosi così al secondo idioma. Dello stesso tipo è la soluzione al verso 138 – dove il termine «denunciatorie» ricorda il «dénonciateur», trasformato in femminile. Sempre ondegianti tra italiano e francese

sono i termini «ozie» (v. 159), «sonaglie» (v. 260): queste femminilizzazioni così strane a un orecchio italiano sembrano influenzate rispettivamente dai due termini «oisiveté» e «sonnette», femminili in francese. Diverso è il caso della «leggierezza» al verso 154, probabilmente formata a partire dall'antico «leggiera» (presente 3 volte nel componimento) e «leggiero» (2 volte).

Riguardo a *Poesie*, uno dei termini più efficaci è di certo il «babelare»: questa parola non appare nel *Glossarietto* e sembra mescolare – in una sorta di ossimoro – il racconto biblico con il verso delle pecore; la loro associazione potrebbe, più o meno coscientemente, costituire una critica al linguaggio, sia esso troppo differenziato (Babele) o troppo uniformato e ripetitivo (il belare del gregge), in entrambi i casi ostacolo alla comunicazione: si crea così «una lingua (sia essa il francese, l'inglese o l'italiano) che esibisce le ferite dell'esilio e la sua instabile relazione con una Babele sotterranea» (La Penna 2013: 14). Certo, troviamo in questo singolo termine così «plurale» una forma del «balbettare» deleuziano, una sorta di costante e di sintesi di ciò che questa libellula non cesserà di fare per tutta la durata del poemetto: dire e ridire, citare e trasformare, muoversi e allo stesso tempo, come l'angelo benjaminiano, volgere uno sguardo al passato. Se nel *Glossarietto* l'autrice spiega il termine «vetra» come un arcaismo di chiusura, mancano invece riferimenti riguardo a «diagonato» – simile al francese «diagonal», ma con la desinenza del participio passato italiano – e «vestiare», forse ripreso da «vestiaire». Riguardo all'uso di «ciangelli», Rosselli riconosce consapevolmente l'influenza dell'inglese «to chancel» così come dell'italiano («cancello», «augelli», «cangiare», «cianciare»). Noi sottolineeremo anche la presenza del verbo francese «chanceler» e del personaggio del Paradiso dantesco Cianghella.

Nella dodicesima poesia della breve sezione assistiamo al coronamento di questa messa in discussione del linguaggio, qui del tutto privato del suo senso comune, del suo buon senso:

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
 sì turmintussi sì
 fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei
 conigli correnti peri nervu ei per
 brimosi canali dei la mia linfa (o vita!)
 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.

Una poesia, questa, che sembra riprodurre un percorso circolare che, partendo da un linguaggio ufficialmente accettato («Cos’ha il mio cuore che batte sì soavemente»), si trasforma gradualmente in linguaggio delirante, per tornare infine alla «compresa favella» così arricchita di un nuovo valore. Una meccanica circolare già incontrata – a livello tematico – nelle precedenti sezioni della nostra analisi e che serve a «sporcare» la lingua ufficiale con «grammatical impurities (such as barbarism, pun, solecism, lapsus, anacoluthon)» (Peterson 2010: 185). Più che indovinare se e quando di vero *lapsus* si tratta, è forse più interessante prendere atto dell’

energia dinamica, sottesa e interna al linguaggio della poesia rosselliana [...] generata da un moto di pensiero che sposta, spezza e unisce, nel momento compositivo, forme-idee diverse, ma associabili e accostabili sino alla deflagrazione di una parola, che porta in primo piano la drammaticità del contrasto, l’allargarsi smisurato di un pensiero o di un’immagine. (Palli Baroni 2007: 43)

In questo senso, diremo che una parola è insieme tante altre parole: che essa non muove verso un solo referente, ma verso vari oggetti – più o meno simili – o verso lo stesso oggetto trasformato però da lingue diverse. Qui una stessa parola si moltiplica, anch’essa è «grande e piccola insieme» poiché l’interferenza dei significati allo stesso tempo la accresce e la depotenzia, esaltandola o facendola sfumare, scivolare da altre parti. Una parola «variata», o meglio «messa in variazione», direbbe forse Deleuze: inseriremmo così Rosselli nella breve lista di scrittori amati dal filosofo francese (il già citato Kafka, insieme a Samuel Beckett, Gherasim Luca, Jean-Luc Godard) proprio per la loro capacità di introdurre nel linguaggio «una pragmatica interna» e così «trattare in egual modo elementi non linguistici, gesti, strumenti» in quello che egli definirà un vero e proprio «cromatismo allargato, [...] folle produzione di velocità e intervalli» (Deleuze, Guattari 2003: 160). Come questi, infatti, Amelia Rosselli ha il pregio di non essere solo e unicamente, soprattutto scrittrice: «straniera» anche nella sua stessa arte, dunque, la poesia, e perciò capace di divenire «balbuziente del linguaggio» (ivi: 162) di alterare la «compresa favella» fino a trasformarla un po’ in musica, un po’ in linguaggio barbaro, animale, quel linguaggio analfabeta da lei tanto cercato. L’operazione rosselliana ha anche, certo, una portata fortemente polemica che «permette, per esempio, di vedere nella devianza linguistica della tardivamente italoфона Rosselli un fenomeno interno a una più larga critica del linguaggio, capace di coinvolgere svariati istituti poetici (quello metrico per primo) e infine lo statuto stesso della poesia» (Loreto 2014: 14). Potremmo così dire che *lapsus* e metrica in Rosselli muovono verso uno stesso fine, così come simile è la loro carica contestataria: rifondare un nuovo linguaggio, sradicando l’alfabeto consegnato dai santi padri, mostrandone lo sterile automatismo. Se da un punto di vista linguistico si tratta di «operazioni di fusione, crasi, contrazioni e abbreviazioni, intercambi di generi (frequentemente per ragioni fonetiche), arcaismi o latinismi o regionalismi, deformazioni vocali o sillabiche, cambi di desinenza» (*ibid*), parleremo

invece, come il Platone citato da Deleuze, di un flusso di parole, «un discorso impazzito che non cesserebbe di scivolare su ciò cui rinvia, senza mai arrestarsi» (Deleuze 2011: 10). Lo scivolamento è appunto, di nuovo, l'equivalente linguistico dell'identità fluida, dello spazio-soglia: esso permette infatti di riunire più parole in una sola, come l'uomo, la donna e l'animale si fondevano nello stesso soggetto e come gli spazi-soglia appartenevano insieme alla casa e alla strada. Un linguaggio, quindi, che non trova il suo posto, ma sceglie di abitare gli angoli, le crepe, cercando «le sue forme negli interstizi delle tre lingue» (La Penna 2013: 13), negli spazi liminari tra un significato e l'altro, tra una forma e l'altra: esso sdrucchiola e, allo stesso tempo, inganna il senso provocando veri e propri «blockages and occlusions to sense» (Peterson 2010: 181), costringendo la logica in un vicolo cieco. Nel capitolo dedicato alle parole esoteriche, Deleuze cita infatti Butor: la sua visione della parola come crocevia, di libro custode di una moltitudine di storie si adatta perfettamente alle poesie che abbiamo qui analizzato. In Rosselli, infatti, ogni parola è un mare di parole, un punto di incontro di culture e oggetti: come se ciascun termine – per dirla con Bachtin – guardasse sé stesso con gli occhi degli altri significati (e lingue) che in esso convivono. Una sola parola è dunque maschio e femmina, italiana e francese, parola androgina che trasforma il parlare nel blaterare e nel belare come le bestie. Ogni termine è significato alla ricerca di un suono, suono che cerca di significare.

Amelia, Alice: partendo da un'iniziale sensazione di vicinanza tra le figure rosselliane e l'Alice di Deleuze, la nostra analisi ha cercato di dar ragione al forse azzardato accostamento, seguendo le tracce disseminate nel testo. Il nostro lavoro si è articolato in tre momenti, concentrandosi maggiormente sul poemetto del '58, terreno fertile alla nostra analisi.

In un primo momento, ci siamo dedicati ai soggetti che popolano la poesia di Rosselli, mettendo in evidenza le loro identità mobili, plurali o – per dirla con Deleuze – infinite. Esse – lo abbiamo visto nella seconda parte – trovano il proprio corrispondente nell'universo circostante che in qualche modo si fa specchio della loro problematicità interiore. Il concetto di soglia è emerso, a definire questi particolari luoghi-crocevia e, insieme, le identità liminari che scivolano di continuo su sé stesse senza arrestarsi mai. Sempre sullo «scivolare» abbiamo poi ragionato nella terza e ultima parte, dedicata alla poesia in quanto linguaggio sperimentale: abbiamo visto come il *lapsus*, così frequente nei testi rosselliani, possa diventare uno stratagemma per mettere in crisi la lingua ufficiale e, così, smuoverla, spostarla, «de-lirarla», come faceva l'Humpty Dumpty di Carroll. In questo modo, ogni parola è insieme tante parole, così come avveniva per le identità e gli spazi, sempre in cammino verso direzioni, sensi diversi.

Dall'identità al mondo, dal mondo alla lingua: tutto quanto si fa Alice.

BIBLIOGRAFIA

- Baldacci, A. (2006). *Fra tragico e assurdo: Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*. Roma: Cassino.
- Celati, G. (Ed.). (2007). *Alice disambientata*. Firenze: Le Lettere.
- Deleuze, G. (1996). *Critica e clinica*. Milano: Raffaello Cortina.
- Deleuze, G. (2011). *Logica del senso*. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, G., & Guattari, G. (1996). *Kafka: per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G., & Guattari, G. (2003). *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi.
- Fabre, M. (2012). « Écrire, c'est se demander comment le monde est fait ». *Europe : revue littéraire mensuelle*, 996, 197-201.
- Foucault, M. (1981). *Storia della follia nell'età classica*. Milano: BUR.
- La Penna, D. (2013). «La promessa d'un semplice linguaggio»: lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli. Roma: Carocci.
- Loreto, A. (2014). *I santi padri di Amelia Rosselli: «Variazioni belliche» e l'avanguardia*. Milano: Arcipelago Edizioni.
- Palli Baroni, G. (2007). "Lapsus o «semantica rivoluzione»?". In A. Cortellessa (Ed.), *La furia dei venti contrari*. Firenze: Le Lettere, 42-47.
- Peterson, T. E. (2010). *The Revolt of the Scribe in Modern Italian Literature*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Passannanti, E. (2006). "Logos, afasia e spazialità poetica nella poesia di Amelia Rosselli". *Poesia da fare*, 9, 9-23.
- Rosselli, A. (1997). *Le poesie*. A cura di E. Tandello. Milano: Garzanti.
- Yvan, F. (2003). « [Non-] Lieu de la Mélancolie ». *Savoirs et critique*, 3, 73-80.
- Zorat, A. (2005). "Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli". *RiLUnE*, 2, 1-11.