

«Quadrati a profondità timbrica»:
la dimensione orale come chiave interpretativa degli *Spazi metrici* di
Amelia Rosselli

Federico Lo Iacono
(Università di Torino)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – In the Italian landscape, Amelia Rosselli stands out among the key poetic figures of 20th-century both for her intricate poetic experimentalism and for her ability to blend words and voice into a fluid language. This study seeks to explore new avenues for examining the formal aspects of Rosselli's work – particularly her use of meter, music, and prosody. Central to this investigation is a re-examination of her seminal essay, *Spazi metrici*, informed by data derived from a corpus of eight original recordings of Rosselli herself. These recordings are analyzed prosodically using the methodology of the *Voices of Italian Poets* project. The interdisciplinary approach taken here enables a correlation between the prosodic and textual dimensions of *Spazi metrici*, while also capturing the distinct features of Rosselli's experimental *modus legendi*. Through this analysis, a comprehensive system is outlined, revealing a holistic poetic space where multiple dimensions of language converge. This integrated view highlights the underlying regularity and complexity of Rosselli's poetic architecture, offering new insights into her work.
Keywords – Amelia Rosselli; *Spazi metrici*; voice; experimental phonetics; prosody.

Abstract – Tra le figure poetiche del Novecento italiano, Amelia Rosselli spicca non solo per il suo complesso sperimentalismo, ma anche per la sensibilità con cui è riuscita a fondere in una lingua magmatica la parola e la voce. L'obiettivo centrale del presente contributo è proprio quello di delineare alcune nuove direzioni di indagine sugli aspetti formali – metrici, musicali e prosodici – della poesia rosselliana. Per farlo, il suo più importante saggio autoeseguitico, *Spazi metrici*, viene riletto alla luce dei dati estratti da un *corpus* di otto registrazioni originali dell'autrice, analizzate foneticamente con la metodologia del progetto *Voices of Italian Poets*. Forte della sua natura multidisciplinare, l'approccio adottato permette di correlare gli aspetti prosodici e quelli testuali dello *Spazio metrico*. Inoltre, consente di catturare le caratteristiche più peculiari dello sperimentale *modus legendi* di Rosselli. Col supporto delle analisi sperimentali, vengono descritte le coordinate di un sistema che si presenta al lettore come spazio totale: unione di molti domini diversi della lingua che devono essere necessariamente valutati insieme per poterne far emergere la regolarità intrinseca.

Parole chiave – Amelia Rosselli; *Spazi metrici*; voce; fonetica sperimentale; prosodia.

Lo Iacono, Federico, «*Quadrati a profondità timbrica*»: la dimensione orale come chiave interpretativa degli «*Spazi metrici*» di Amelia Rosselli, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 49-92.

federico.loiacono@unito.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21403>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Federico Lo Iacono

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Una premessa metodologica

«Il desiderio della viva voce abita ogni poesia, in esilio nella scrittura. Il poeta è voce, κλέος ἀνδρῶν [...]; il linguaggio viene da un altro luogo: dalle Muse, in Omero. Di qui l'idea di έπος, parola inaugurale dell'essere e del mondo: non il λόγος razionale, ma ciò che manifesta una φωνή, voce attiva, presenza piena, rivelazione degli Dèi»¹. Esiliata nella scrittura: questa sarebbe per Zumthor – autore della precedente citazione – la condizione della voce, della φωνή, nella poesia scritta. Un'energia che aspira a reificarsi, «a farsi, un giorno, sentire»². Per quanto questo rapporto tra φωνή e λόγος possa coinvolgere, in misure diverse di tensione, ogni tipo di componimento poetico, è possibile anche riconoscere autori e autrici che hanno provato a liberare – con strumenti e tecniche diverse – la loro voce dall'esilio del testo, arrivando a sovvertire quella legge per cui, sempre citando Zumthor, «una poesia composta per iscritto ma eseguita oralmente cambia con ciò di natura e di funzione, come cambia, all'inverso, una poesia orale che venga messa per iscritto e diffusa in questa forma»³. In questo, il caso di Amelia Rosselli è paradigmatico, poiché in ambito europeo si è rivelata una delle autrici contemporanee più raffinate nel curare la controparte sonora delle proprie tecniche di composizione testuale. Propo- nendosi, infatti, come una poetessa dalla voce dissonante e sperimentale – forte di solide conoscenze musicologiche – ha perseguito una vera e propria crasi tra λόγος e φωνή nella sua poesia e, a più riprese, ha indicato le modalità con cui la sua complessa metrica avrebbe dovuto essere riprodotta vocalmente.

Proprio alla luce di questa peculiarità, attraverso l'applicazione di strumenti di analisi che uniscono fonetica sperimentale, metricologia e musicologia, tenterò nei prossimi paragrafi di descrivere il rapporto tra le modalità di lettura della poetessa e le sue intenzioni teoriche, valutando quanto e se nel leggere Rosselli sia rimasta fedele ai principi teorizzati nei suoi scritti, su tutti *Spazi metrici*⁴, pubblicato come appendice al primo libro di poesia, *Variazioni belliche*⁵. Per rispondere a un obiettivo simile ho fatto ricorso alla metodologia sperimentale del progetto di ricerca Voices of Italian Poets (VIP)⁶, che si è rivelata adattissima a uno studio olistico della poesia rosselliana, permettendo di considerare contemporaneamente le dimensioni prosodica, testuale e ritmico-intonativa. Tale approccio, nato in seno al Laboratorio di Fonetica

¹ P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 198.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, 49.

⁴ A. Rosselli, *Spazi metrici*, allegato a *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, in F. Caputo (a cura di), *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 63-67. In questo saggio, d'ora in poi, si ricorre alla sigla USP per *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*.

⁵ EAD., *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964.

⁶ V. Colonna, *Voices of Italian Poets. Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2022. Al link https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_platform.html (ultima consultazione: 28 ottobre 2024) è disponibile l'archivio digitale di lettura di poesia ad alta voce, che ospita ormai più di mille letture di testi poetici contemporanei.

Sperimentale ‘Arturo Genre’ dell’Università di Torino, è stato adottato in questa occasione per analizzare otto letture poetiche che Rosselli ha realizzato – per radio, televisioni, festival letterari e case editrici – dal 1985 al 1990: *Rosa ripulita* (abbreviata in RO); *Se sinistramente* (SE); *Note che sorgono abissali dalle frange* (NO); *Seguito dalle mosche, credendomi* (SM) (provenienti dal libro *Serie ospedaliera*⁷); *Figlia di un amore che ti divorò fui* (FI); *La severa vita dei giustiziati rinnoverava* (LS); *Pietre tese nel bosco* (PI) (provenienti dal libro *Documento*⁸); e, integralmente, il poemetto *Impromptu*⁹ (IM)¹⁰. Le poesie interpretate appartengono quindi a due raccolte successive a *Variazioni belliche* e sono state scelte programmaticamente come campione rappresentativo per tentare di dimostrare quanto e se Rosselli abbia rispettato le norme del suo spazio metrico anche dopo la prima raccolta pubblicata, che – pur non essendo apparsa nella veste tipografica desiderata da Rosselli – è nota per essere costruita intorno al nuovo ordine¹¹.

2. *La faticosa conquista dello spazio metrico*¹²

Come ha rilevato Carbognin, *Spazi metrici* – il più importante saggio autoesegetico di Amelia Rosselli – è innanzitutto la narrazione di una conquista: nelle poche pagine che lo compongono, infatti, la poetessa descrive passo dopo passo l’impegno verso il faticoso raggiungimento di un «sistema metrico innovativo in grado di sostituirsi alla banalità del solito verso libero (*Introduzione a Spazi metrici*), culminata nella *formulazione* del dispositivo utilizzato per l’elaborazione delle liriche della sezione *Variazioni (1960-61)*»¹³. Inoltre, per quanto – con tentativi anche recenti¹⁴ – si sia cercato di dimostrare come l’esperimento creativo di *Spazi metrici* si fosse esaurito proprio con la composizione della seconda sezione *Variazioni belliche*, Rosselli parrebbe piuttosto non essersi

⁷ A. Rosselli, *Serie ospedaliera*, Milano, il Saggiatore, 1969.

⁸ EAD., *Documento*, Milano, Garzanti, 1976.

⁹ EAD., *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1981. Poi ripubblicato come EAD., *Impromptu*, Roma, Carlo Mancosu editore, 1993. In quest’ultima con lettura del poeta incisa su cassetta.

¹⁰ Cinque di queste (*Figlia di un amore che ti divorò fui*, *Pietre tese nel bosco*, *La severa vita dei giustiziati rinnoverava*, *Rosa ripulita* e *Se sinistramente*) provengono dalle Teche Rai e sono state lette da Rosselli in trasmissioni radiotelevisive, come la rubrica *Poeti al microfono* – condotta da Fabio Doplicher e Mario Mattia Giorgetti – e la nota trasmissione Rai, *L’Aquilone*, durante lo spazio dedicato a ‘Poeti in gara’. *Note che sorgono abissali dalle frange* e *Seguito dalle mosche, credendomi* – lette in occasione del *Premio città di Recanati 1990* – sono, invece, reperibili su YouTube al link: <https://www.youtube.com/watch?v=ImPDo2okIQo> (ultima consultazione: 28 ottobre 2024). L’interpretazione di *Impromptu*, infine, è stata registrata e pubblicata come CD nel 1989, in occasione di una ristampa del poemetto da parte della casa editrice genovese San Marco dei Giustiniani, nella collana «Quaderni di poesia»; è disponibile anche online al link: <https://www.youtube.com/watch?v=r1Ef21bSgvo> (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

¹¹ Cfr., tra gli altri, S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016 e ID., *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Roma, Carocci Editore, 2023.

¹² Questo lavoro è senza alcun dubbio debitore degli acuti commenti e dell’attenta revisione ricevuta durante il processo di *peer review*. I suggerimenti, accolti tutti attivamente, hanno infatti contribuito a riconoscere i punti deboli del lavoro e, di conseguenza, a rafforzarlo nelle parti più cruciali, cambiandone il volto complessivo.

¹³ F. Carbognin, *Notizie sui testi: Variazioni Belliche*, in S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. L’opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1269-1310.

¹⁴ S. Giovannuzzi, *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, cit., pp. 7-53.

mai veramente liberata di questo dispositivo, come proverò ad argomentare attraverso alcune analisi sperimentali e come lei stessa in realtà ha scritto: «[i]o personalmente non mi sono mai sentita d'uscire dalla mia stessa sistematica metrica, e spero che per gli studiosi di metrica moderna, questo mio scritto possa essere di fondamentale aiuto nel futuro»¹⁵.

Il termine *conquista* mi trova concorde, innanzitutto, in relazione al tessuto narrativo con cui Rosselli rendiconta i progressi nella definizione del suo *nuovo ordine* metrico, messo a punto nel 1962, ma embrionalmente presente – per sua stessa ammissione¹⁶ – anche in scritti datati anteriormente, per quanto pubblicati rispettivamente nel 1980 e nel 1985: *Diario in tre lingue*¹⁷ e *La libellula*¹⁸. Inoltre, mi sembra rispettoso anche del lungo percorso di formazione e di (ri-)progettazione che ha impegnato la poetessa per tutta la sua travagliata giovinezza fino, appunto, alla condensazione finale in questo saggio «divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo»¹⁹. Si tratta, quindi, di uno scritto denso di una complessità che permea più livelli²⁰, un lavoro in cui confluiscono quasi tutte le conoscenze della poetessa – dalla musicologia, alla metrica, passando per la matematica e le esperienze con la psicologia, fino agli interessi per le arti figurative e le religioni orientali – e che per questo diventa un «punto di snodo tra progetti diversi che si succedono nel tempo»²¹ in cui non è scontato orientarsi, considerate l'oscurità della materia e la fumosità della forma. Sta proprio in questo il carattere unico del saggio rosselliano: «nella dipendenza da un sistema culturale complesso e stratificato»²². *Spazi metrici* non è dunque soltanto una teoria del verso, bensì un complesso scritto programmatico in cui viene mostrato faticosamente – e forse in modo inconcludente – quanto la conquista di un *nuovo ordine* metrico sia coincisa con il raggiungimento di un nuovo modo di pensare globalmente i rapporti tra spazio e tempo; tra pensiero e forme; tra mente e voce.

Una farraginosità latente e un'insanabile instabilità terminologica – rilevabili nella sovrapposizione di fondamentali parole del formulario rosselliano come «quadrato», «quadro», «cubo», «spazio cubico» e «verso cubo»; o ancora di «verso», «rigo» e «riga»²³ – hanno accompagnato quasi tutti i commenti che Rosselli stessa ha fatto su *Spazi metrici* dopo la sua pubblicazione, non solo nelle interviste a voce e a stampa, ma anche nella nota *Introduzione a Spazi metrici* del 1993. Tuttavia, nonostante «quello di *Spazi metrici* sia un tecnicismo ingolfato e pieno

¹⁵ A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, 1993, in USP, pp. 59-61.

¹⁶ Ivi, p. 60. Sul tema delle relazioni tra *Spazi metrici* e altri scritti rosselliani cfr. M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi». *Il sistema metrico di Amelia Rosselli*, Tesi di dottorato inedita, Università degli studi di Torino, 2006.

¹⁷ A. Rosselli, *Primi scritti (1952-1963)*, Milano, Guanda, 1980.

¹⁸ EAD., *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1985.

¹⁹ EAD., *Introduzione a Spazi metrici*, in USP, p. 60.

²⁰ D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013, p. 61.

²¹ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 76.

²² M. Manera, *Il sistema metrico di Amelia Rosselli*, in M. Pregliasco (a cura di), *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 127-145.

²³ Per approfondimenti sulle sovrapposizioni terminologiche rosselliane cfr. – tra gli altri – i già citati S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia* e M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi».

di falle»²⁴ e nonostante si possa dimostrare un discreto scarto tra il «protocollo pseudo-scientifico»²⁵ del saggio e le liriche, in realtà è possibile non solo far emergere gli obiettivi programmatici di Rosselli circa la propria metrica, ma è anche possibile rintracciare un ordine geometrico dai contorni piuttosto nitidi. Prendendo in prestito – pur riformulandola – un’efficace sentenza della poetessa stessa²⁶, si può dire che Rosselli sia stata mossa da un triplice rifiuto nella composizione del saggio. Innanzitutto, ha sentito la necessità di liberarsi dal verso libero, che considerava uno strumento inadatto a fotografare oggettivamente il mondo, a catturarlo e a riportarlo graficamente nella pagina mantenendone la stessa energia dinamica e un valore oggettivo. Si legge, infatti, in *Spazi metrici*:

Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi. In effetti nell’interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi. L’idea non era più nel poema intero, a guisa di un momento di realtà nella mia mente, o partecipazione della mia mente ad una realtà, ma si straziava in scalinate lente, e rintracciabile era soltanto in fine, o da nessuna parte. L’aspetto grafico del poema influenzava l’impressione logica più che non il mezzo o veicolo del mio pensiero cioè la parola o la frase o il periodo. Quanto alla metrica poi, essendo libera essa variava gentilmente a seconda dell’associazione o del mio piacere. Insofferente di disegni prestabiliti, prorompente da essi, si adattava ad un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo.²⁷

O ancora, successivamente, nella già citata *Introduzione*:

Da giovanissima leggendo ogni sorta di poesie, qualvolta in inglese (classici e no), qualvolta in francese o in italiano, e leggendo molta prosa (Faulkner per esempio, o la poesia prosastica di Eliot), mi sono chiesta come uscire dalla banalità del solito verso libero, che allora mi pareva sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto.²⁸

Secondariamente, la poetessa – pur avendo l’intenzione di ricreare una metrica chiusa, equilibrata e universale – ha anche cercato di andare oltre alle «sterili forme neoclassiche»²⁹, evitando così il recupero di una tecnica dalle radici antiche, che «non era accettabile nel tipo di

²⁴ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 50.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Rosselli parlava infatti di «doppio rifiuto», cfr. A. Rosselli, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, sbobinatura della lezione tenuta il 28 aprile 1988 al Laboratorio di poesia «Primavera 88», diretto da Elio Pagliarani, ripubblicata con il titolo *Laboratorio di poesia* anche in M. Venturini, S. De March (a cura di), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 227-243.

²⁷ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 67.

²⁸ EAD., *Introduzione a Spazi metrici*, in USP, p. 59.

²⁹ *Ibidem*.

contenuto»³⁰ maneggiato da Rosselli, rappresentato da tutti i «ritmi possibili immaginabili che riempi[ono] minuziosamente»³¹ la contemporaneità fluida. «Del resto», come commenta lei stessa nella prefazione a *Sonetti e stornelli* di Cetta Petrollo, «il neoclassicismo così strettamente praticato non serve oggi a rinnovare l'arte, ma potrebbe, nei tempi lunghi, portare a classicismi moderni: molto ardui da viverli, soffrirli, rivelarsi tecnicamente»³². Oltre a queste due prime questioni logico-filosofiche – condivise per altro non solo da Rosselli, come dimostrano gli esperimenti ritmici dapprima di Pavese e poi degli esponenti del Gruppo 63³³ – mi pare se ne possa riconoscere anche un'altra, di natura linguistica. Un terzo rifiuto, appunto: il rifiuto della distruzione della lingua e della forma, attraverso il quale si manifesta la sua profonda unicità poetica. Rosselli, infatti, per quanto possa essere – a ragione – definita una poetessa votata allo sperimentalismo e apparentemente vicina anche a un certo sentire avanguardista³⁴, non ha mai condiviso l'idea di distruggere la forma linguistica per mostrarne la polverosità banale. Anzi, la ricerca rosselliana si è sempre mostrata animata dalla necessità di scoprire e di creare, più che di distruggere; di sintetizzare conoscenze per raggiungere nuove associazioni, più che di disintegrare suono e parola; di elaborare un nuovo sistema organico, più che di abbozzare formulazioni limitate. Un esempio di questa disposizione alla sintesi di linguaggi, ad esempio, è rilevabile in un cruciale passo dell'*Introduzione* del 1993:

Che le mie ricerche in campo 'folk', ossia etnomusicologico, abbiano influito nella ricerca d'un versificare più stretto, più severo, e di formulazioni geometriche, è ovvio; pur scrivendo già dai diciassette anni prose e poesie in diverse lingue, come tentando nuove forme valide in qualsiasi lingua, non riuscii, dopo molti studi di matematica, fisica, e analisi logica, a formulare questo nuovo geometrismo, sino ai ventotto anni, e cioè all'aprirsi dei primi versi del poemetto *La libellula* (1958). Tanto complesso mi pareva il problema che avevo perfino correlazionato la questione metrica a problemi di fotografia spaziale, vivendo la poesia senza scriverla, e 'filmando' mentalmente ed emozionalmente ogni realtà attorno. Come se il versificare potesse equivalere al sentire e pensare uno spazio visivo-emozionale attorno, quasi pensassi in forme approssimativamente cubiche, il sentire seguendo la vista in senso anche energetico.³⁵

Rimanendo su un piano formale, ciò che Rosselli cerca di attuare è uno stravolgimento dell'impianto metrico, dovuto alla perdita di oggettività non solo della metrica tradizionale, ma

³⁰ EAD., *Laboratorio di poesia*, cit., pp. 227-243.

³¹ EAD., *Spazi metrici*, in USP, p. 65.

³² C. Petrollo, *Sonetti e stornelli*, introduzione di A. Rosselli, Torino, Tam Tam, 1985.

³³ A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014.

³⁴ Per maggiori informazioni sui rapporti tra Amelia Rosselli e la neoavanguardia italiana cfr. A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli*, cit. pp. 21-100; G.M. Annovi, *Un'avanguardia eccentrica*, in «Nuovi Argomenti», 74, numero dedicato ad Amelia Rosselli, aprile-giugno 2016, Mondadori, Milano, pp. 56-65.

³⁵ A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, in USP, p. 60.

anche della versificazione stessa. Se, infatti, ripensiamo a Tynjanov³⁶ e Lotman³⁷, i quali riconoscevano all'unità versale – e alla sua ripetizione ridondante – lo *status* di principio costruttivo della poesia stessa, la metrica di Rosselli ci appare assai rivoluzionaria. Per quanto, infatti, «nell'impatto grafico, i testi della Rosselli [...] sembr[er]no costituire forme versali»³⁸ ascoltandola leggere «ci rendiamo conto che tali forme versali non costituiscono, come abitualmente accade, unità elementari di tipo ritmico, intonazionale e semantico»³⁹. Per questo, i versi rosselliani non possono essere né riconosciuti come unità di senso, né come unità ritmico-intonative dinamizzanti. Infatti, come sosterrò anche più avanti, nella poesia di Rosselli i versi sembrano piuttosto degli epifenomeni generati dalla collisione tra le unità di *pensiero-respiro* e il margine destro del quadrato testuale. Quella elaborata è una metrica spazio-temporale a geometrie variabili in cui i nuovi elementi minimi sono tutti di natura logico-intonativa e si dispongono gerarchicamente in una scala che – mutuando una terminologia rosselliana – è composta da *lettera-rumore*, *sillaba-monade*, *parola-idea*, *unità di pensiero-respiro*, *enunciato-flusso* fino a raggiungere il compimento ultimo in cui appaiono tutti dispiegati, la *poesia-blocco*⁴⁰. Nello *spazio metrico* rosselliano è forte, dunque, la convergenza tra la dimensione logica, quella linguistica e quella sonora, tanto che possiamo considerare l'idea stessa come un'unità metrica e in quanto tale misurabile visivamente. Di conseguenza, l'ordine metrico esiste come principio di strutturazione non solo della forma – come avviene tradizionalmente in poesia – ma anche del pensiero e della loro relazione con la voce, che permette alla materia poetica di proiettarsi nel tempo, facendosi per la poetessa stessa corpo e melodia:

Ripresi in mano le mie cinque classificazioni: lettera, sillaba, parola, frase, e periodo. Le inquadravi in un tempo-spazio assoluto. I miei versi poetici non poterono più scampare dall'universalità dello spazio unico: le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti, e sensazioni. Trasponendo la complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma non scandita, tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica, la mia ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la mia regolarità, quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non in piedi o in misure lunghe o corte, ma in durate microscopiche appena appena annotabili, volendo, a matita su carta grafica millesimale. L'unità base del verso non era né la lettera, disgregatrice ed insignificante, né la sillaba, ritmica e mordace ma pur sempre senza idealità, ma piuttosto la parola intera,

³⁶ J. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, San Pietroburgo, Rossijskij institut istorii iskusstv, 1924, trad. it. di G. Giudici e L. Kortikova, *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

³⁷ J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Mosca, Iskusstvo, 1970, trad. it. di E. Bazzarelli, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990.

³⁸ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, p. 53.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Per una descrizione più dettagliata di questa gerarchia metrico-logico-intonativa si rimanda a F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*»: *analisi fonetica dello spazio metrico rosselliano attraverso la metodologia di Voices of Italian Poets*, Tesi di Laurea magistrale inedita, Università di Bologna, a.a. 2021-2022.

di qualsiasi genere indifferentemente, le parole essendo considerate tutte di egual valore e peso, tutte da manipolarsi come idee concrete ed astratte.⁴¹

Rosselli, infatti, nel desiderare una perfetta crasi tra linguaggio naturale e lingua della poesia «ha voluto attingere alle categorie di un terzo linguaggio, quello musicale»⁴². La dimensione musicale, il «sonoro in cui noi leghiamo le nostre parole»⁴³, è parte integrante di un sistema che non si propone soltanto come metrico, ma come olistico. È per questo che gli elementi che abitano il nuovo *spazio metrico* hanno una triplice natura grafico-linguistica, logica e musicale-intonativa. Interessata a dar vita a un sistema logico-metrico che riuscisse a catturare il fluire naturale del pensiero e del discorso, Rosselli individua due elementi che saranno centrali nella sua teoria. Da una parte, il *rullo cinese*, un «continuo e lento srotolarsi dell'idea e del suono»⁴⁴:

Premettevo che il discorso intero indicasse il pensiero stesso, e cioè che la frase (con tutti i suoi coloriti funzionali) fosse una idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, e che il periodo fosse l'esposizione logica di una idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e 'in divenire' e spesso anche inconscia. Volendo allargare la mia classificazione, inserivo l'ideogramma cinese tra la frase, e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale. Più tardi presi ad osservare il mutare di questo delirio o rullo nel mio pensiero a seconda della situazione che il mio cervello affrontava ad ogni cantonata della vita, ad ogni spostamento spaziale o temporale della mia quotidiana pratica esperienza. Notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, strane coagulazioni e cambi di tempi, strani intervalli di riposo o assenza di azione; nuove fusioni sonore e ideali secondo il cambiare del tempo pratico, degli spazi grafici e degli spazi circondantimi continuamente e materialmente.⁴⁵

Dall'altra, la fluidità grafica della *scriptio continua*, visto che la materia magmatica avrebbe dovuto riempire lo spazio grafico-geometrico senza soluzioni di continuità:

Il quadro infatti era da ricoprirsì totalmente e la frase era da enunciarsi d'un fiato e senza silenzi e interruzioni; rispecchiando la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura. Pensavo infatti che la dinamica del pensiero e del sonoro si esaurisse generalmente in fin di frase o periodo o pensiero, e che l'emissione vocale e la scrittura seguissero dunque senza interruzioni questo suo nascere e rinascere. Nello scrivere a mano invece che a macchina non potevo, come m'accorsi immediatamente, stabilire spazi perfetti e lunghezze di versi almeno in formula eguali perfettamente, aventi l'idea o parola o nesso ortografico come unità funzionali e grafiche, salvo che volendo scrivere sulla carta a quadretti dei quaderni scolastici. Scrivendo a mano normalmente, potevo soltanto tentare di carpire istintivamente lo spazio-tempo prestabilito nella formulazione del primo verso, e forse più tardi e artificiosamente, ridurre il tentativo ad una sua forma

⁴¹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 65-66.

⁴² F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 55.

⁴³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 66.

⁴⁴ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 55.

⁴⁵ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 64.

approssimata, riportata tramite stampa meccanica. Scrivendo a mano poi, si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase. Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce.⁴⁶

È lecito domandarsi come Rosselli intendesse delimitare questo flusso-legato, come volesse renderlo geometrico, come volesse farlo vivere nelle liriche: a venirci in aiuto, in questo caso, è l'unità versale, la quale – svuotata della sua classica funzione ritmizzante – risulta essere un'unità meramente grafico-visiva, una vera e propria misura della e nella dimensione spazio-temporale. Questa misura spazio-temporale uguale per tutti i versi è una delle conseguenze della «predeterminazione calcolata»⁴⁷, cioè di quella fissazione grafica e programmata dello spazio-tempo che conferisce al nuovo ordine metrico «oggettività, unicità e di conseguenza assolutezza, perché non era più una forma arbitraria, suscettibile ai mutamenti soggettivi di pensiero, di stati emotivi»⁴⁸. Per la modalità compositiva di Rosselli l'aspetto grafico è dunque estremamente rilevante, tanto che potremmo definire il suo poetare un caso eccezionale di poesia visuale. Non solo, quindi, è riconoscibile nella musica poetica rosselliana un'influenza delle tecniche compositive della musica atonale, come si vedrà più avanti, ma è anche ravvisabile uno stretto rapporto con l'esperienza artistica di pittori a lei contemporanei, tra i quali ad esempio Piero Dorazio, figura centrale nella definizione etico-estetica dello spazio cubico. È soltanto attraverso l'ascolto accompagnato alla visione che il lettore si può accorgere che i testi di Rosselli hanno una forma poetica diversa rispetto alle liriche in verso libero ed è soltanto graficamente che si può intuire che la sua sia una metrica chiusa, in cui flussi ritmici e mentali portano il lettore-ascoltatore «nel centro di un'opera totale, in un sistema creativo in cui musica, pittura e scrittura sono le componenti basilari di un'inesauribile corrente dinamica della lingua»⁴⁹. Nel corso dell'incontro *Musica e Pittura. Dibattito su Dorazio* (1965), la poetessa discutendo con pittori e compositori tocca un nodo centrale del suo *nuovo ordine* metrico, cioè la sua tensione verso l'assoluto e verso l'oggettivo, verso uno spazio astratto «in cui non ci sia più una mano individuale»⁵⁰ che regoli la forma, rischiando di renderla arbitraria. Il materiale poetico, seguendo questo principio, avrebbe dovuto essere inquadrato in uno spazio-tempo assoluto e il rullo avrebbe dovuto essere plasmato da righe approssimativamente di eguale misura all'interno dei componimenti, ma di misure sempre diverse tra lirica e lirica⁵¹. Una delle caratteristiche peculiari dello *spazio metrico* rosselliano è, infatti, quella di essere mutevole al cambiare dei

⁴⁶ Ivi, p. 66-67.

⁴⁷ EAD., *Pastiche per Ferruccio*, in USP, pp. 287-288.

⁴⁸ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 55.

⁴⁹ A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007, p. 43.

⁵⁰ V. Gelmetti, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, «Marcatré», III, 16-17-18, 1965 pp. 225-230: 227.

⁵¹ Sul tema delle lunghezze dei versi e sulla loro sostanziale equivalenza all'interno delle raccolte poetiche rosselliane cfr. F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008.

contenuti che lo riempiono⁵², poiché ha «come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico, quest'ultimo steso però non in maniera meccanica o del tutto visuale, ma presupposto nello scandire, e agente nello scrivere e nel pensare»⁵³. Una volta individuato questo spazio, tuttavia, il materiale poetico avrebbe dovuto disporsi in modo tale da ricoprirlo «di esperienze, di realtà, sensazioni, oggetti»⁵⁴ del mondo circostante: così facendo il quadrato poetico avrebbe iniziato ad acquistare quella nuova dimensione che poi la lettura ad alta voce avrebbe reificato, proiettando lo spazio anche nel tempo. Il quadrato diventa quindi cubo: solido regolare in cui ogni elemento ha lo stesso peso. Non a caso, infatti, *Spazi metrici* è attraversato, dal principio fino alla sua conclusione, da riflessioni di taglio profondamente musicologico, attraverso le quali Rosselli indaga il rapporto profondo tra parola e suono e la necessità di pensarli congiunti, nell'atto di scrittura e nell'atto di enunciazione:

Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema. [...] Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni, o anche colori, visto che a esse spesso addebitiamo le qualità 'timbriche'; e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e 'forme' mentali. Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) e i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea nella mente. La vocale e la consonante, poi, sono valori non necessariamente fonetici ma anche semplicemente grafici, o compositivi dell'idea scritta, o parola. Anche il timbro non si ode quando pensiamo, o leggiamo mentalmente, e le durate (sillabe) sono elastiche e imprecise, a seconda dello scandire del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero. Anzi, nel leggere senza vocalizzare, a volte tutti gli elementi sonori scompaiono, e la frase anche poetica è solo senso logico o associativo, percepito con l'aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente).⁵⁵

Come potrebbero svelare le stesse parole di Rosselli – «io penso che sia il lavoro fatto in musica che in pittura e forse anche in letteratura, puntano a una visione inaspettatamente platonica dell'universo»⁵⁶ – la poetessa fu probabilmente influenzata dalla filosofia platonica nella

⁵² Una disamina più completa e approfondita delle geometrie variabili dello spazio metrico rosselliano è offerta in F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*», già citato.

⁵³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 66.

⁵⁴ Ivi, p. 65.

⁵⁵ Ivi, *Spazi metrici*, in USP, p. 59.

⁵⁶ V. Gelmetti, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, in USP, p. 42.

scelta del cubo⁵⁷: il solido meno soggetto ad accogliere il mutamento, ma allo stesso tempo il più plasmabile, come lo definisce a più riprese lo stesso filosofo nel suo *Timeo*⁵⁸. È proprio nelle caratteristiche di questa forma geometrica – la quale si reifica per mezzo della voce – che si intravede la grande regolarità della metrica rosselliana. Così come il pensiero, il tempo e lo spazio possono dilatarsi e contrarsi in continuazione, anche gli elementi che compongono lo *spazio metrico* possono mutare in base alla qualità delle immagini mentali che abitano i testi, riempiendo lo spazio in modo sempre diverso. A titolo esemplificativo riporto due strategie opposte di organizzazione dello *spazio metrico*, per quanto appartenenti allo stesso componimento: si tratta, infatti, di due passi contigui nella lettura dei vv. 114-121 («sostenendone la tesi, sipping, | or drilling, sollevando insomma | il labbro la tazza al mento | che contiene ogni vostra | parola alle vostre memorabili | cause, ch'io ancora tengo | strette al mio arso cuore | che ora quasi dubitativo») di *Impromptu*, il complesso poemetto con cui Rosselli ruppe il silenzio successivo alla pubblicazione di *Documento*. Come possiamo vedere nella successiva figura di *Praat*⁵⁹ (Fig. 1), dal verso 114 al verso 116 Rosselli spezza i versi ricorrendo a unità interpausali piuttosto brevi, che spesso coincidono anche con una sola *parola-idea* (come i due verbi «*sipping*» e «*[or] drilling*»). Al contrario, dal v. 117 al v. 121 (Fig. 2) la poetessa legge attraverso una sola unità interpausale quella che risulta essere un'unica lunga unità di *pensiero-respiro*, mostrando una gestione delle pause e del materiale logico-intonativo molto diversa nell'arco di soli otto versi⁶⁰.

⁵⁷ Altri autori, tuttavia, hanno riconosciuto altre ascendenze nella scelta del cubo da parte di Rosselli. Carpita, ad esempio, sostiene che nel ricorrere a questa figura geometrica, Rosselli sia stata ispirata dalle rivoluzionarie teorie in campo musicologico di Henri Pousseur. Non è un caso, infatti, che sia gli *Spazi metrici* di Rosselli sia *La nuova sensibilità musicale* di Pousseur condividano una visione gestaltica dell'arte e postulino anche una «profonda conversione psichica» per poterla comprendere (cfr. H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, «Incontri musicali», 2, 1958, p. 3). Per una descrizione completa si rimanda a C. Carpita, «*Spazi metrici*» tra *post-webernismo*, *etnomusicologia*, *Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del "nuovo geometrismo" di Amelia Rosselli*, «MODERNA», XV, 2, 2013.

⁵⁸ F.M. Petrucci (a cura di), *Platone. Timeo*, introduzione di F. Ferrari, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2022.

⁵⁹ P. Boersma, D. Weenink, *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program], versione 6.4.13, giugno 2024.

⁶⁰ Nella metodologia di VIP sono attualmente presenti quattro livelli di annotazione prosodica, che corrispondono ai quattro *tier* visibili nelle immagini *Praat*. Il primo livello dall'alto è dedicato alle *Parole ritmiche* (PR), che sono i costituenti più piccoli della metodologia e sono riconosciuti come nuclei linguistici retti da un unico accento forte. Il secondo dominio è quello dedicato alle *Curve prosodiche* (CP): delimitati da due pause, questi elementi possono spesso coincidere anche con le unità intonative e la loro estensione viene indicata nei testi poetici con una /; quando una CP è divisa internamente in più unità intonative i confini di queste vengono segnalati con il segno %. Il dominio prosodico superiore alle CP è invece quello che viene chiamato *Enunciato poetico* (EN): questi corrispondono – al netto delle differenze legate alla particolarità del parlato poetico – al costituente prosodico noto in letteratura come Enunciato; nei testi poetici sono delimitati da //. Le *Parole ritmiche* (PR), infine, sono i costituenti più piccoli della metodologia e vengono riconosciuti come nuclei linguistici retti da un unico accento forte. Oltre a questi tre livelli, nel protocollo di VIP, vengono annotati anche i versi (rispettando le unità della pagina scritta) e le pause, che si dividono in pause brevissime <pb>, brevi <pb>, medie <pm>, lunghe <pl> e molto lunghe <pll> a seconda della loro durata. Per ulteriori approfondimenti sulla natura e sui confini di questi domini prosodici cfr. V. Colonna, «*Voices of Italian Poets*», *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*. Torino, Edizioni dell'Orso, 2022.

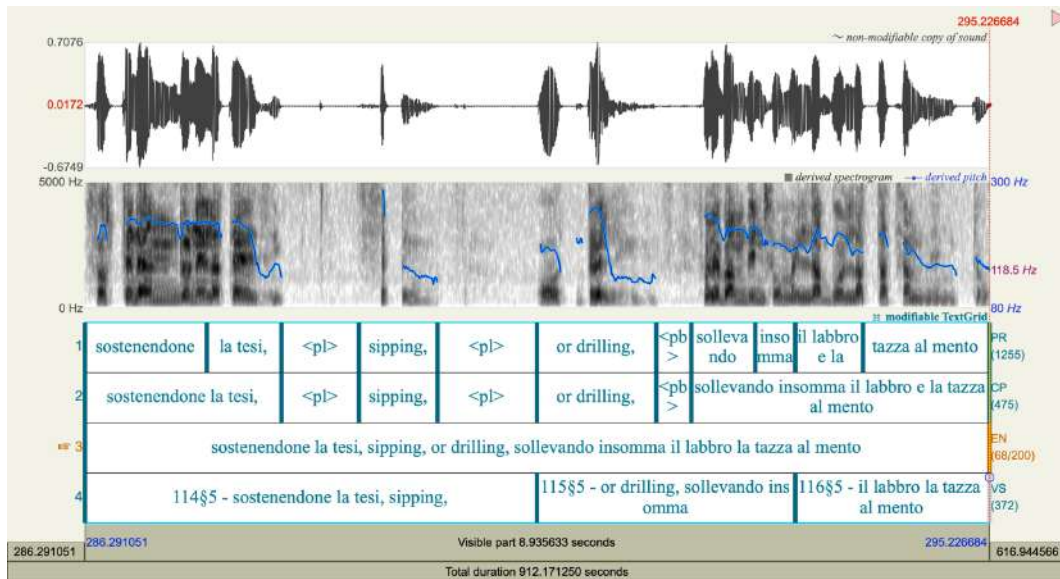


Figura 1 – Figura di Praat relativa ai vv. 114-116 di «Impromptu»

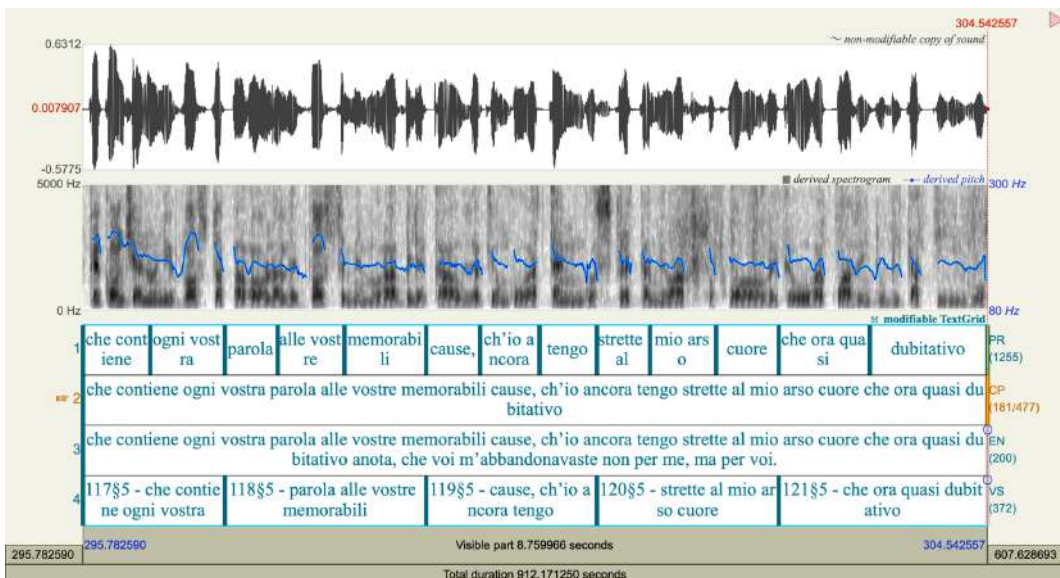


Figura 2 – Figura di Praat relativa ai vv. 117-121 di «Impromptu»

Tra lo *spazio metrico* e il fluire del pensiero v'è un reciproco condizionamento che emerge non solo nella determinazione delle dimensioni dei versi e delle liriche, ma anche nelle dimensioni dei costituenti metrici: unità di pensiero molto complesse corrisponderanno a unità di respiro altrettanto complesse, che poi avranno come conseguenza unità semantico-sintattiche

molto lunghe, riprodotte in gruppi intonativi estesi. Viceversa, immagini mentali più improvvise e rapide corrisponderanno a unità di respiro più corte, così come a unità sintattico-semantiche più semplici e frammentate. È quanto possiamo riconoscere osservando il comportamento prosodico di Rosselli in occasione della lettura di alcuni versi esemplari tratti da *Note che sorgono abissali dalle frange* e *Rosa ripulita*, poesie appartenenti rispettivamente a *Serie ospedaliera* e a *Documento*. Come si vede in Fig. 3, infatti, *Rosa ripulita* è un testo monostrofico molto breve ed equilibrato, diviso sia testualmente, sia prosodicamente in due metà speculari e geometriche: le unità di *pensiero-respiro* – che corrispondono precisamente ai versi grafici della poesia (vv. 1-4: «Rosa ripulita | solitudine dimenticabile | contadino meticoloso | migliore del mondo») – in questo caso vengono riempite regolarmente da coppie binomiali di *parole-idee* e lo spazio metrico appare ordinato e compatto. Nel caso di *Se sinistramente*, invece, immagini semanticamente più complesse trovano corrispettivi prosodici altrettanto articolati, come dimostra la lunga unità interpausale con cui Rosselli legge quasi tre versi interi (vv. 32-35: «da mia bislacca | vita in un mercato che ha | anch'esso il suo destinato | amore di copulazione») (Fig. 4).

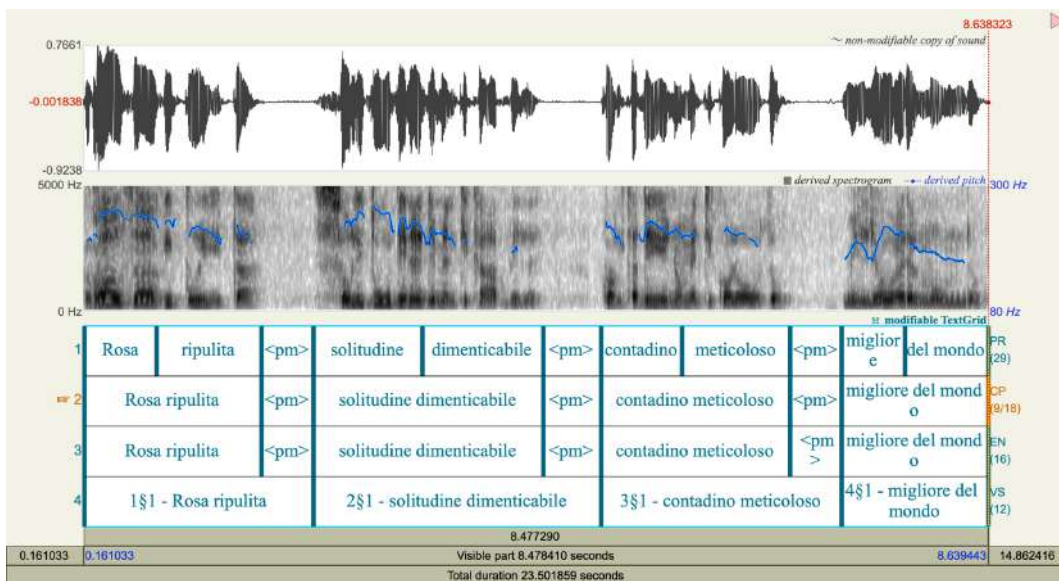


Figura 3 – Figura di Praat relativa ai vv. 1-4 di «Rosa ripulita»

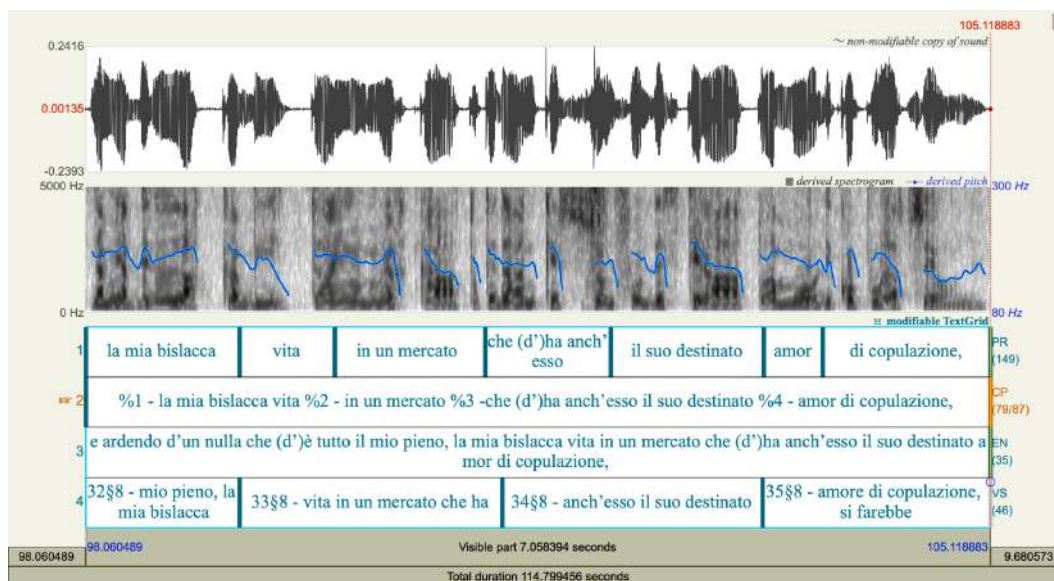


Figura 4 – Figura di Praat relativa ai vv. 32-35 di «Se sinistramente»

Pertanto, più che i piedi, i metri fissi o i versi – che secondo *Spazi metrici* avrebbero dovuto «fonetizzarsi entro identici limiti di tempo»⁶¹ – a creare il senso di unità della serie è la ridondanza degli elementi rosselliani, già descritti precedentemente: *lettera-rumore*, *sillaba-monade*, *parola-idea*, *unità di pensiero-respiro* ed *enunciato-flusso*. Tra queste quella più saliente – grazie alla quale è possibile percepire la regolarità che tiene insieme i componimenti – risulta l'*unità grafica di pensiero-respiro*, ossia un costituente prosodico-testuale già riconoscibile in alcuni passaggi di *Spazi metrici*, di cui l'analisi comparata di testo e lettura ad alta voce conferma l'esistenza⁶²:

Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio. Attribuisco agli spazi vuoti tra sezione e sezione del poema, il tempo trascorso o lo spazio percorso mentalmente nel trarre conclusioni logiche ed associative da aggiungersi ad una qualsiasi parte del poema. E infatti l'idea era logica; ma lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se comprimessi l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe e i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili; il sentimento rivissuto momentaneamente si affermava tramite qualche ritmo fisso.⁶³

⁶¹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 66.

⁶² Non a caso, sono proprio le durate prosodiche di queste unità a rimanere maggiormente costanti lungo il corso delle letture ad alta voce rosselliane, come dimostrato in F. Lo Iacono, «La musica comunque fa la sua parte», cit., pp. 77-234.

⁶³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 67.

Per quanto Giovannuzzi⁶⁴ abbia sostenuto che non vi siano prove sufficienti per dimostrare che Rosselli, durante la composizione di *Spazi metrici*, fosse già entrata in contatto con *Projective verse* – l'importante saggio di Charles Olson – le convergenze tra i due testi, commentate prima da Loreto⁶⁵ e poi dimostrate da La Penna⁶⁶, sono sorprendenti. Pubblicato inizialmente nel 1950 negli Stati Uniti e uscito poi su «Il Verri» nel 1961 con la traduzione di Aldo Tagliaferri, il saggio di Olson ha presto trovato un terreno fertile sia nell'ambiente letterario americano che in quello europeo, Italia compresa. *Projective verse*, infatti, cominciò a circolare in un contesto in cui idee simili, come quelle di Fortini sul verso accentuativo (*Metrica e libertà* del 1957⁶⁷) o quelle di Giuliani sul verso come unità fonico-grafica (*Il verso secondo l'orecchio* del 1961⁶⁸), erano già ampiamente discusse. È anche e soprattutto di un fermento culturale simile che Amelia Rosselli è debitrice quando nel 1962 sceglie di condensare le sue conoscenze metrico-musicologiche in un saggio come *Spazi metrici*, che racchiude anni di studi e in cui confluiscono contenuti già trattati in opere come *Diario in tre lingue*, redatto – per ammissione della poetessa – tra il 1955 e il 1956, per quanto poi pubblicato insieme ad altri testi plurilingui solo nel 1980, nella raccolta *Primi scritti (1952-1963)*.

L'operazione teorica di Olson è una «piccola, ma significativa, rivoluzione copernicana»⁶⁹, visto che il poeta americano tenta di situare «il centro propulsore della composizione dalla mente e orecchio del poeta al suo fiato, spostando quindi la matrice della composizione da un assetto intellettuale a uno biologico e performativo»⁷⁰. Dunque, similmente a ciò che Rosselli proporrà dieci anni più tardi, Olson «teorizza una costruzione poetica che risiede nell'*hic et nunc* della *performance* fatta in carne ed ossa e che usi in maniera consapevole gli strumenti che registrano e contengono tali manifestazioni»⁷¹. Due dei maggiori punti di contatto tra i saggi sono, infatti, da una parte, la centralità della relazione tra respiro, voce e poesia; e, dall'altra, la rilevanza della scrittura a macchina, che per entrambi rappresentava l'unico strumento a permettere di organizzare lo spazio poetico in modo oggettivamente regolare. Questa convergenza implica, inoltre, che tra i due saggi siano presenti anche affinità sulle indicazioni teoriche che i poeti hanno dato riguardo ai rapporti tra elementi vuoti, pause e unità temporali. Infatti, se lo spazio grafico in cui si dispone il materiale poetico, grazie alla macchina da scrivere, «può indicare, per il poeta, esattamente il respiro, le pause, le sospensioni perfino le sillabe, gli

⁶⁴ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 57.

⁶⁵ A. Loreto, *L'anti-oracolo di Variazioni belliche*, in A. Cortellesa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, Firenze, Le lettere, 2007, pp. 202-214.

⁶⁶ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», pp. 63-68.

⁶⁷ F. Fortini, *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12 maggio-ottobre 1957, pp. 267-274.

⁶⁸ A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I novissimi: Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

⁶⁹ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», cit., p. 63.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 64.

avvicinamenti perfino di parti di periodi»⁷², allora si può concludere che lo spazio fisico della pagina sostiene e determina il recitativo temporale, in modo tale che il poeta possa «senza la convenzione della rima e del metro, registrare il modo in cui ha ascoltato il proprio discorso e con quell'unico atto indicare il modo in cui vorrebbe che ogni lettore, silenziosamente o no, desse voce alla sua opera»⁷³.

Lo spazio prosodico-testuale che Olson teorizza in *Projective verse* viene definito come una *composition by field* in cui il testo poetico è considerato «energia trasferita da dove il poeta la prese [...], per mezzo del componimento poetico stesso, e lungo tutto questo tragitto, fino al lettore»⁷⁴. Come vedremo nella seconda parte, è fortissima, circa questo aspetto, la convergenza con *Spazi metrici*, in cui l'atto della *performance* orale è necessario nella costruzione del cubo multidimensionale⁷⁵, poiché – da una parte – rende dinamico il materiale poetico grazie allo sfasamento tra asse sintattico, asse prosodico e asse semantico. Dall'altra, proietta il piano grafico-spaziale e orizzontale della lingua in una dimensione temporale e verticale: «è quell'atto mancando il quale la forma poetica non può completarsi, chiudersi»⁷⁶. Come ha ricostruito recentemente La Penna⁷⁷, nella visione rosselliana dello spazio poetico come campo magnetico in movimento, le competenze e le conoscenze musicologiche della poetessa hanno giocato un ruolo determinante ben prima di quelle metricologiche. Infatti, i casi in cui la relazione tra *Spazi metrici* e *Projective verse* è integrativa e non imitativa sono proprio punti nevralgici riletti attraverso strumenti fonetici e musicologici. Un esempio può essere la diversa concettualizzazione della sillaba, che per Olson è il fondamento del senso⁷⁸, mentre nella visione rosselliana è considerata uno dei vari nessi ortografici associati a un suono e a un'idea, e non l'elemento che regge tutto il sistema. In questo modo Rosselli supera una visione *atomistica* e prevede anche per l'unità sillabica una doppia natura: sonora – come somma di rumori – e logica – visto che ai rumori sono associate le immagini mentali:

Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali. Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento

⁷² C. Olson, *Projective Verse*, in «Poetry New York», n. 3, 1950, disponibile online tramite il link: https://writing.upenn.edu/~taransky/Projective_Verse.pdf [ultimo accesso 28/10/2024]. Trad. it. di A. Tagliaferri, *Verso proiettivo*, «il Verrì», V, 1, 1961, pp. 9-23: 18. Si cita dalla versione italiana, salvo eccezioni indicate.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 10.

⁷⁵ Ulteriori dimostrazioni della necessità della dimensione orale nella comprensione dello spazio metrico rosselliano è offerta in F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*», cit. e in M. Manera, «*Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi*», cit.

⁷⁶ M. Manera, «*Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi*», cit., p. 36.

⁷⁷ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», cit., pp. 61-68.

⁷⁸ Cfr. C. Olson, *Projective Verse*, cit., p. 3: «Let's start from the smallest particle of all, the syllable. It is the king and pin of versification, what rules and holds together the lines, the larger forms, of a poem. [...] It is by their syllables that words juxtapose in beauty, by these particles of sound as clearly as by the sense of the words which they compose. In any given instance, because there is a choice of words, the choice, if a man is in there, will be, spontaneously, the obedience of his ear to the syllables. The fineness, and the practice, lie here, at the minimum and source of speech».

organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la ‘lettera’, sonora o no, timbrica o no, grafica o formale, simbolica e funzionale insieme. Questa lettera, sonora ma egualmente ‘rumore’, creava nodi fonetici (chl, str; sta, biv) non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore. Per una classificazione non grafica o formale era necessario, nel cercare i fondi della forma poetica, parlare invece della sillaba, intesa non troppo scolasticamente, ma piuttosto come particella ritmica.⁷⁹

Per di più, Rosselli nel suo *nuovo ordine* metrico ha previsto un livello gerarchico ancora più piccolo rispetto alla *composition by field*, pervenendo «alla lettera e al suono che le lettere descrivono»⁸⁰. Questa «visione quantistica»⁸¹, molto più vicina a una concezione poundiana che olsoniana⁸², permette a Rosselli di individuare più efficacemente le forme e i ritmi universali di cui parla a lungo in *Spazi metrici* e ne *La serie degli armonici*, visto che in questo modo può «scardinare la relazione tra lingue naturali e sistemi metrici basata su misure metriche che identificano la sillaba o il piede come unità minime di misura»⁸³. Infatti, elementi come la sillaba o il piede, essendo prodotti storico-culturali, sono connaturati a una cultura e a una lingua e di conseguenza non sono oggettivi e universali, al contrario di quanto desiderato dalla poetessa. In più occasioni, infatti, Rosselli ha mostrato quanto fosse centrale «cercare forme universali»⁸⁴, e non a caso in *Armonia di gravitazione* – saggio in cui Rosselli, commentando un testo omonimo del musicista Roberto Lupi scritto nel 1946⁸⁵, espone le sue più fini teorie sugli armonici – scriveva: «è accennato in quest’opuscolo che le scale naturali e i loro rapporti verticali sono da ricercare non solo nell’arte, ma anche nella teoria musicale, universalizzando la materia nuova attraverso studi esatti di psicologia e acustica musicale»⁸⁶.

Una diretta conseguenza di queste teorizzazioni si ravvede esplicitamente nelle modalità di lettura rosselliane, in cui i fonemi stessi – più che le sillabe – vengono articolati in modo enfatico per raggiungere considerevoli effetti di fonosimbolismo. A titolo esemplificativo riporto gli spettrogrammi (Figg. 5, 6, 7) di alcuni passi di *Note che sorgono abissali dalle frange*, un componimento particolarmente connotato da questo profilo brulicante di suoni:

Note che sorgono abissali dalle frange 1
delle passioni rimpicciolite al punto

⁷⁹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, cit., p. 64.

⁸⁰ D. La Penna, «*La promessa d’un semplice linguaggio*», cit., p. 65.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Pound, infatti, nel suo *Treatise on Metrics* del 1960 asseriva che «in making a line of verse (and hence building lines into passages) you have certain primal elements. That is to say, you have the various “articulate sounds” of the language, of its alphabet, that is, of the various groups of letters in syllables [...] those are the medium where-with the poet cuts his desing in TIME», cfr. E. Pound, *ABC of reading*, New York, New Directions, 1934, p. 198-199.

⁸³ D. La Penna, «*La promessa d’un semplice linguaggio*», cit., p. 65.

⁸⁴ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 64.

⁸⁵ R. Lupi, *Armonia di gravitazione*, Roma, De Santis, 1946.

⁸⁶ A. Rosselli, *Recensione a Roberto Lupi, Armonia di gravitazione*, «Il Diapason», I, 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 24-29, in USP, pp. 27-33: 27. Firmato Marion Rosselli.

di sembrare veraci. // E poi con un coltello
 le sdoppio (/) e le decanto, / credendomi
 fiera al mercato. // E poi con l'altro 5
 lato del coltello ne sfinisco i bordi //
 temendo che nascesse una nuova melodia /
 a irrimediabilmente compromettere il
 mio sonno. //⁸⁷

I versi appaiono caratterizzati dalla ridondante presenza di occlusive e fricative alveolari sorde e sonore; di affricate post-alveolari sorde e sonore; di fricative labio-dentali sorde; di approssimanti laterali alveolari; di occlusive bilabiali sorde; e di varie nasali. Rosselli qui, quasi come in una rappresentazione per immagini sonore, prima scende (/s/ e /s:/ di «sorgono», «abissali» e «passioni»; /f/ di «frange») nello spazio in cui nascono (l'accostamento di /n/ e /dʒ/ in «frange» o di /n/, /t/, /r/ e /tʃ/ in «contorcendosi») – come piccole bolle (/tʃ/, /l/ e /m/ di «rimpicciolite») – le note che compongono la sua nuova musica; e poi ci mostra il modo in cui queste note piccole ma ancora grezze vengono lavorate (/l:/ e /t/ di «coltello»; /z/, /d/ e /p:/ di «sdoppio»; /d/, /n/ e /t/ di «decanto»).

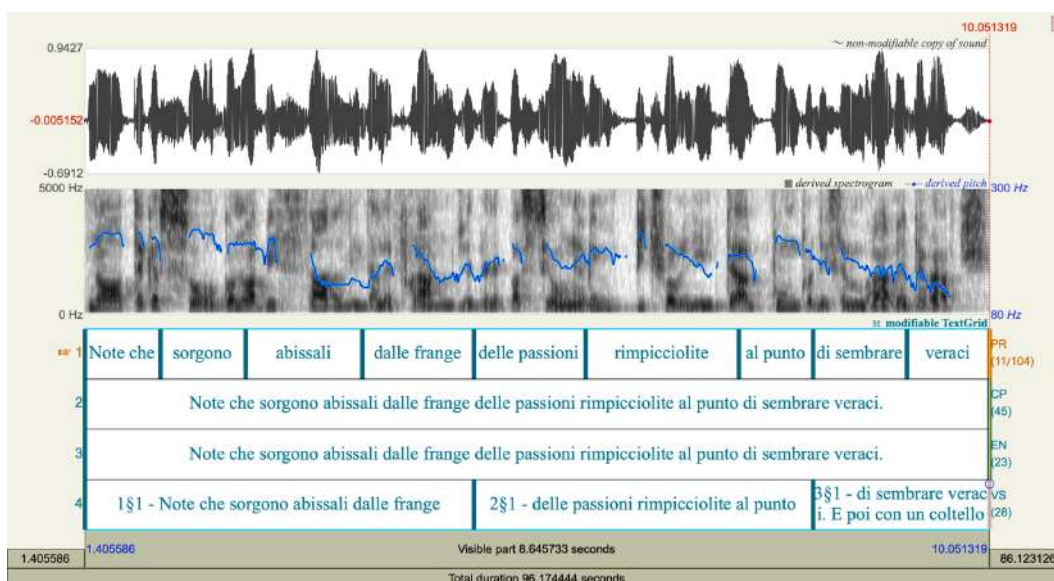


Figura 5 – Figura di Praat relativa ai vv. 1-3 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

⁸⁷ S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. L'opera poetica*, cit., p. 304.

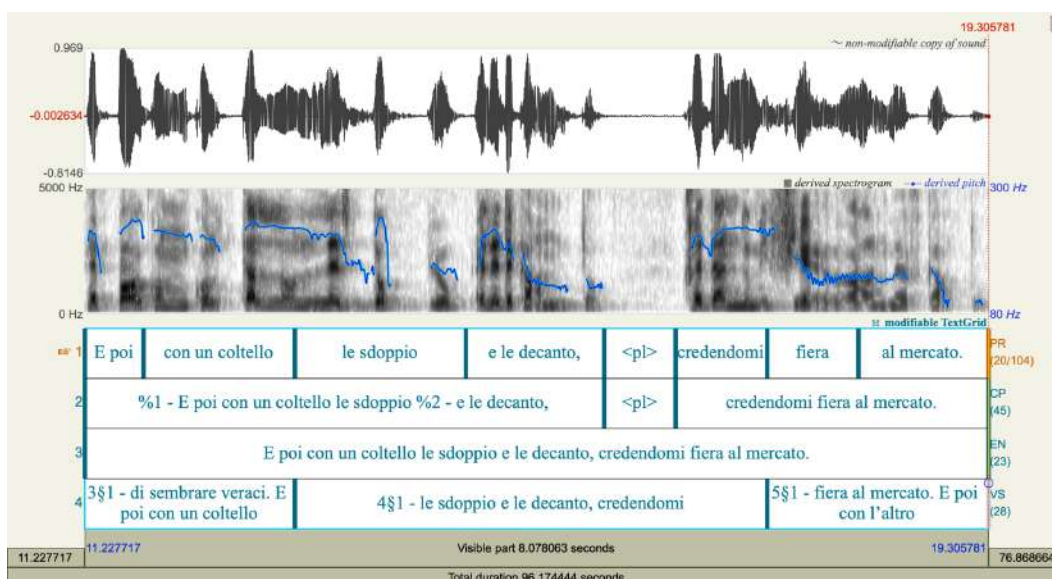


Figura 6 – Figura di Praat relativa ai vv. 3-5 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

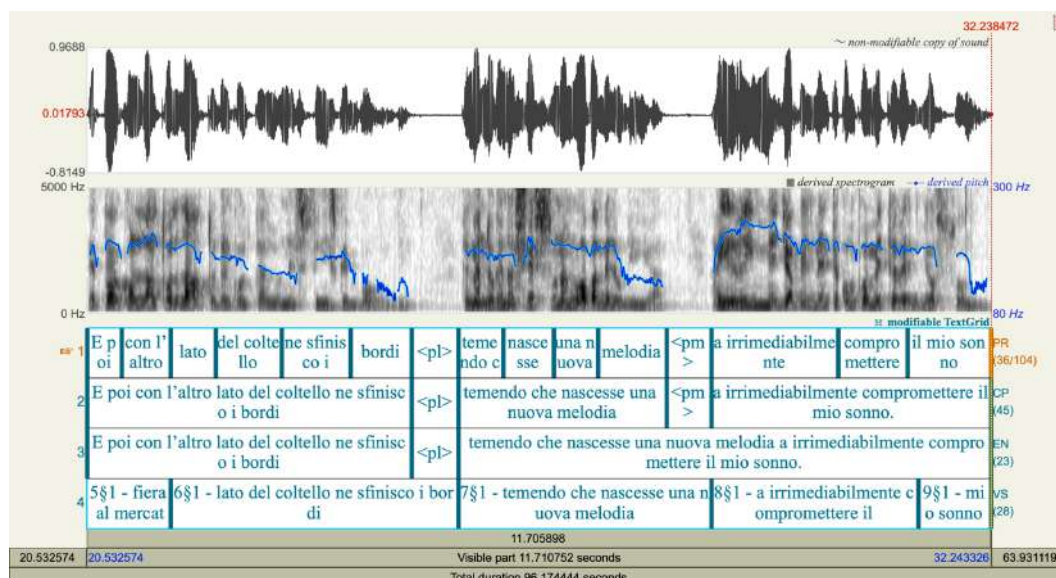


Figura 7 – Figura di Praat relativa ai vv. 5-9 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

Sia la *composition by field* olsoniana sia lo *spazio metrico* rosselliano, vista la corrispondenza diretta tra unità metriche e unità logiche, hanno al centro «la realtà biologica e psichica del poeta che, nella registrazione di queste, trasmette un *modicum* energetico al lettore»⁸⁸: uno «spazio-

⁸⁸ D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio», cit., p. 66.

energia»⁸⁹ che equivale non alla concentrazione delle cose, ma all'inglobamento delle stesse. Questa centralità della realtà psichica del poeta che si trova a catturare il fluido mondo circostante viene gestita da entrambi in modo simile: sia Olson che Rosselli ricorrono a strumenti che possano liberare i lettori dal senso di necessaria progressione presente nei testi poetici, ossia dalla sensazione di *climax* emotiva il cui apice è la chiusura drammatica del testo. Vogliono raggiungere, piuttosto, uno spazio poetico in cui il pensiero logico del poeta può essere oggettivamente interpretato, poiché inquadrato in forme chiaramente definite. La forma dei componimenti è, dunque, «il risultato di una stringa di pensiero che determina l'espansione spaziale del testo»⁹⁰. Una volta distillata questa griglia predeterminata, in fase di composizione, il pensiero del poeta non potrà altro che adeguarsi a questo spazio e il materiale linguistico non farà altro che distribuirsi ricoprendo tutto il quadrato. Queste le parole di Rosselli:

Tentai di osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo 'quadro' dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore.⁹¹

La flessibilità dello *spazio metrico* risponde, in questo, a regole molto simili a quelle che governano la composizione olsoniana dei testi: «FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT»⁹². Il fluire logico viene compresso graficamente in spazi testuali «che si sviluppano in maniera controllata nelle due dimensioni permesse dalla pagina»⁹³ e che vengono successivamente proiettati foneticamente nella terza dimensione, quella sonora: è proprio in questa caratteristica che risiede la peculiarità dei cinque costituenti metrici individuati come gli elementi portanti della tensostruttura rosselliana: *lettera-rumore*, *sillaba-monade*, *parola-idea*, *unità di pensiero-respiro*, *enunciato-flusso*. Il loro perimetro grafico-prosodico corrisponde alla tipologia di contenuto che i costituenti veicolano e, di conseguenza, sono considerabili unità metriche plasticamente flessibili; tuttavia, i loro confini, per quanto variabili, rimangono riconoscibili: possono essere, infatti, rintracciati nelle pause e nei silenzi tra unità (un caso emblematico sono la composizione e la costruzione della poesia *Rosa ripulita*); nella punteggiatura, che essendo parte integrante dell'architettura spazio-temporale, spesso indica l'inizio e la fine delle unità grafico-metriche di livello gerarchicamente più alto (come capita nei testi e nelle interpretazioni di *La severa vita dei giustiziati rinnovava* e *Figlia di un amore che ti divorò fui*); nella divisione in strofe, che spesso coincidono con l'unità di *enunciato-flusso* (è il caso dell'architettura del componimento *Impromptu*).

⁸⁹ M. de Angelis, I. Vincentini (a cura di), *Amelia Rosselli. Intervista su Roma*, «Poesia», V, 53, luglio-agosto, pp. 29-32.

⁹⁰ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», cit., p. 67.

⁹¹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 65.

⁹² C. Olson, *Projective Verse*, cit., p. 2.

⁹³ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», cit., p. 68.

La centralità della proiezione melodica del materiale linguistico che riempie lo *spazio metrico* porta questo commento verso un altro nodo cruciale da indagare, ossia la strettissima relazione tra musica e poesia, che emerge non solo nell’opera ma anche nella biografia di Rosselli. Si è detto che la lettura ad alta voce è per Rosselli un momento necessario nella costruzione dello *spazio metrico*, perché permette ai quadrati testuali di diventare cubi multidimensionali attraverso la dimensione temporale. Prendendo in considerazione, per esempio, la lettura ad alta voce della poesia *La severa vita dei giustiziati rinnovava*, ci si accorge che all’inizio della seconda strofa (vv. 12-18: «un gioco o un altro, una carestia o | un’altra, un gioco di circostanze o | un altro, una fama mondiale o un dovere | obbedito») l’architettura poetica gira intorno non tanto ai versi grafici, ma all’unità logico-metrico-intonativa che abbiamo descritto precedentemente: l’unità grafica di *pensiero-respiro* (Fig. 8). Rosselli, infatti, attraverso l’inserzione di pause che cadono precisamente in corrispondenza di segni di punteggiatura, o di congiunzioni, separa delle unità logico-intonative che hanno durate pressoché regolari tra loro e che condividono anche melodie simili. Attraverso l’ascolto della voce di Rosselli, dunque, la struttura testuale prende corpo e lo spazio metrico passa da una sezione bidimensionale presente – *in nuce* – nel testo, a un solido multidimensionale.

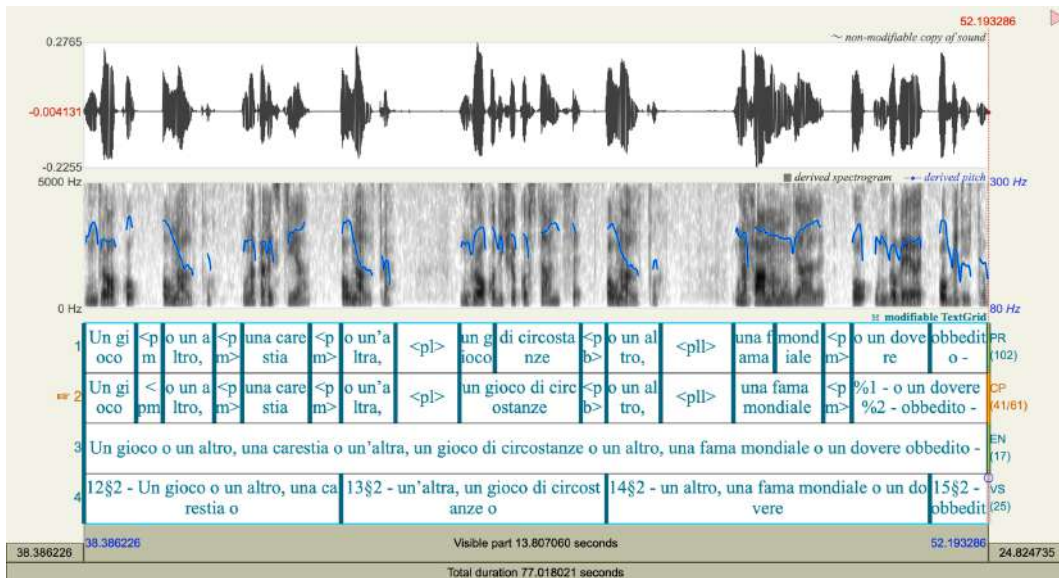


Figura 8 – Figura di Praat relativa ai vv. 12-15 di «La severa vita dei giustiziati rinnovava»

Questo esempio è, inoltre, l’occasione per commentare quanto la poesia di Rosselli si mostri debitrice non solo della musica a lei contemporanea, ma anche della tradizione musicale barocca, del folk e della musica popolare. Per quanto, infatti, abbia iniziato molto presto anche a suonare – cominciando da giovanissima a Londra con «lo studio del violino e del pianoforte, e

quello di composizione»⁹⁴ – Rosselli si è sempre dedicata molto di più alla teoria musicale e, da una parte, frequentò «gli studi elettronici della Rai, partendo però da tradizioni bartokiane, e studiando, per esempio, al Musée de l'Homme di Parigi, musiche non temperate del Terzo Mondo e orientali, [dando] spiegazione del sottostante “sistema” intuibile e analizzabile, seguito istintivamente dai musicisti non influenzati dal razionalismo leibnitziano del Sei-Settecento»⁹⁵. Dall'altra, si applicò in modo immersivo nella riflessione sulla serie degli armonici delle note musicali e sulle loro regolarità matematiche⁹⁶. Lo studio di questo tema musicologico la condusse a far costruire a proprie spese – dalla ditta Farfisa – «un piccolo pianoforte che riproduce ciò che comunemente viene chiamato la serie degli armonici, cioè gli armonici di una data nota bassa, fino al 64° armonico incluso: – e che comprende sei ottave»⁹⁷; e contemporaneamente, la spinse anche a cimentarsi nella scrittura di testi musicologici che potessero raccogliere tutte queste conoscenze accumulate nel corso degli anni (sistematizzate poi solo nel 1987 con la pubblicazione de *La serie degli armonici*, appunto). Tutto questo materiale, a giudicare da alcuni passi tratti dagli stessi testi, non è stato fondamentale solo nel processo di genesi della tensostruttura rosselliana, ma ne risulta fundamentalmente una controparte integrativa, utile a spiegare il peso dei fattori sonori nello spazio metrico:

per quanto riguarda il ritmo della melodia, non credo che esso possa venire rappresentato nella maniera corrente, cioè metricamente. Il tempo e lo spazio, quali vengono rappresentati dal ritmo e dall'armonia, stanno, a mio modo di vedere, in una stretta correlazione; questo vale, se non altro, per la parte maggiore della musica orientale e popolare, in quanto questa possa veramente venire chiamata 'naturale'. [...] L'interpretazione disgregatrice, analitica, della musica, con le sue arbitrarie suddivisioni metriche e le sue formazioni artificiali di accordi, potrebbe cedere il posto a uno schema che riproduca quattro dimensioni in una continuità spazio-temporale; nel quale intensità, altezza, ritmo e timbro verrebbero derivati dalla serie degli armonici, determinandosi e producendosi a vicenda. Intervengono molti altri fattori qualora si cominci a considerare la possibilità di comporre su uno strumento capace di riprodurre o una serie, o il sistema intero.⁹⁸

Abbiamo finora provato a ricostruire come Rosselli, nella conquista del suo *nuovo ordine*, abbia cercato di perseguire un'oggettività e una naturalità della parola, del pensiero e della voce, tanto da aver conferito lo *status* di unità metrica anche a due coordinate, come spazio e tempo, che compongono la realtà fisica delle cose e del mondo. In aggiunta, così come, sul piano metrico-prosodico, Rosselli proponeva di liberare le unità metriche dalla soggettività e dalla loro natura di prodotti storico-culturali, anche sul piano musicale-melodico la poetessa

⁹⁴ G. Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, pp. 149-163.

⁹⁵ Riadattata da *ibidem*. La necessità e la novità di questi studi, descritte a più riprese nell'opera rosselliana, trovano un'organica sistemazione in A. Rosselli, *Recensione a Roberto Lupi, Armonia di gravitazione*, cit.

⁹⁶ Cfr. A. Rosselli, *Recensione a Roberto Lupi, Armonia di gravitazione* e EAD., *La serie degli armonici (1953-1977)*, «il verri», VIII, 1-2, marzo-giugno, 1987, pp. 166-183, in USP, pp. 44-57.

⁹⁷ EAD., *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, p. 45.

⁹⁸ A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, pp. 48-51.

intendeva impegnarsi nella ricerca di sonorità basate sulla realtà fisica e sulle leggi acustiche naturali⁹⁹, come quelle della musica popolare o delle sperimentazioni a lei contemporanee, musica atonale e serialismo dodecafonico su tutte. Non a caso, l'interesse che già aveva mostrato in *Spazi metrici* per la frantumazione del suono è presente anche ne *La serie degli armonici* e cela il desiderio di poter replicare sulla pagina – e poi attraverso la lettura – le «perturbazioni energetiche minime, ritmiche o timbriche o spaziali»¹⁰⁰, «il numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche»¹⁰¹, «il formicolio di ritmi»¹⁰² e il riflesso di queste piccolissime variazioni, ossia la realtà psichica di chi compone poesia, che doveva entrare nella pagina *naturalmente*.

Tutta questa materia magmatica, apparentemente impossibile da afferrare, trova invece un senso ultimo nel momento in cui è percepita in uno spazio chiuso, oggettivo e fissato inizialmente attraverso il primo rigo. Rosselli, infatti, ne *La Serie degli armonici* proponeva di studiare «i fattori di decremento dell'intensità dei fondamentali e dei loro armonici, sia che essi vibrino liberamente, sia che venga loro posto un "blocco" artificiale, o strumentale»¹⁰³, verificando cioè alcune «ipotesi per ciò che riguarda il *tempo-intervallo* occorrente tra gli armonici di una serie naturale, la quale anche in questo caso dovrà essere studiata nella sua propagazione "libera", come nella sua propagazione "bloccata"»¹⁰⁴. Un effetto simile viene proposto proprio in *Spazi metrici*, in cui Rosselli progetta uno spazio chiuso (ispirato ai sonetti trecenteschi) in cui il materiale logico-melodico viene appunto bloccato creando un effetto di propagazione bloccata, nel quale – riadattando le parole di Rosselli – lo spazio prestabilito comprime «l'idea o l'esperienza o il ricordo»¹⁰⁵ e trasforma sillabe e timbri in associazioni ritmiche dense e sottili¹⁰⁶.

La strettissima relazione tra conoscenze musicologiche e composizione poetica emerge chiaramente anche quando si indagano le modalità con cui l'effetto di *propagazione bloccata* veniva perseguito da Rosselli nella creazione e nella lettura dei componimenti. Il cubo quadridimensionale si regge proprio su questo sistema di «*propagazione di serie linguistiche* (o sonore) generate da particolari cellule linguistiche ("rumori") che definiamo *fondamentali*»¹⁰⁷, al quale si interseca «un meccanismo di iterazione e variazione dei fondamentali stessi o di altri elementi della serie»¹⁰⁸. Queste cellule non sono nient'altro che elementi metrici minimi, di natura sia linguistica che sonora, i quali – legati reciprocamente da rapporti di ridondanza – si dispongono in *serie* ricorsive. Tali *serie*, in cui ogni elemento è gerarchicamente uguale agli altri, possono essere iterate senza alcun tipo di modulazione oppure possono essere variate, formando «incroci»,

⁹⁹ Ivi, in USP, pp. 44-57.

¹⁰⁰ Ivi, in USP, p. 53.

¹⁰¹ EAD., *Spazi metrici*, cit., p. 66.

¹⁰² Ivi, 66.

¹⁰³ EAD., *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, p. 55.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ EAD., *Spazi metrici*, cit., p. 67.

¹⁰⁶ Ivi, p. 65.

¹⁰⁷ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 69

¹⁰⁸ *Ibidem*.

«disegni, combinazioni e permutazioni», «effetti di interferenza»¹⁰⁹: in questo quadro, «l'esistenza di uno *spazio metrico* chiuso prestabilito crea ciò che si potrebbe definire un effetto di *propagazione bloccata*»¹¹⁰. Chiari esempi di questa tecnica di composizione, ad esempio, si ravvisano spesso nell'interpretazione di *Impromptu*, che appare a un ascolto attento, quasi tutta giocata su riprese intonative di gruppi melodici che sembrano serie dodecafoniche. Si vedano i vv. 162-168 del poemetto: «difesa da rami distanti | all'orlo del campo, un infinito | di secche penzolanti, schiaccio | col mio corpo la venustà | lo stile, di questi ultimi | arrampicatori d'una futura | celebrità» (Fig. 9):

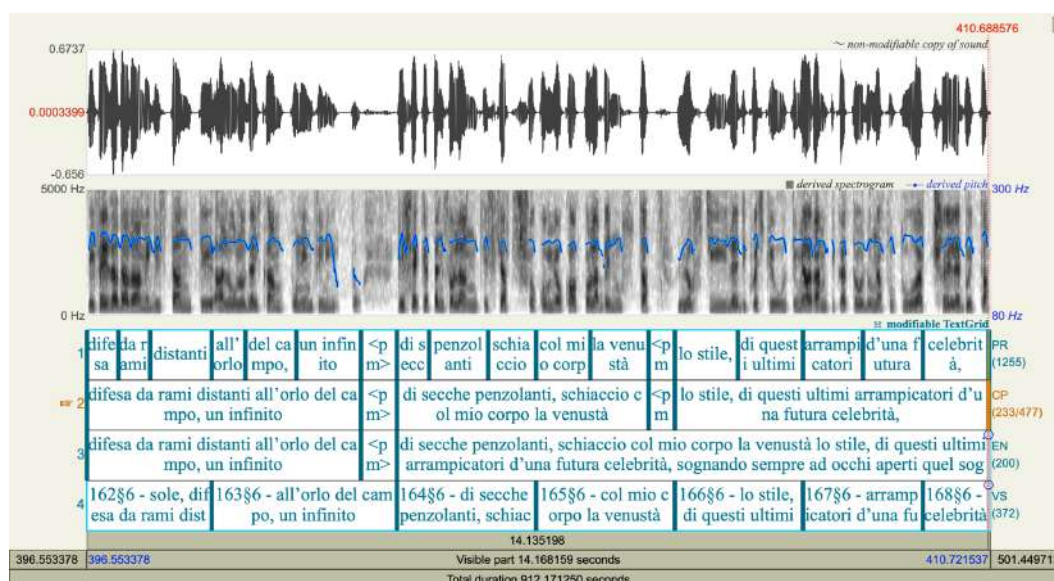


Figura 9 – Figura di Praat relativa ai vv. 162-168 di «Impromptu»

Nella lettura si susseguono addirittura tre *pattern* intonativi affini, di cui soltanto il primo mostra una leggera variazione finale, ossia una forma maggiormente discendente rispetto alle altre. Questa particolare melodia – di cui la poetessa fa uso, anche in altre strofe, quando cerca di riprodurre le unità più lunghe senza interrompersi per respirare – è una delle più frequenti nell'interpretazione del poemetto: di conseguenza può essere considerata la base melodica del poemetto, sulla quale poi la poetessa modula, intrecciandole tra loro, altre sequenze melodiche attraverso dissonanze e consonanze. Così facendo, la poetessa potrebbe apparire affine a

¹⁰⁹ A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, pp. 44-57.

¹¹⁰ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 69.

compositori come Schönberg e Webern o alle teorie di altri esponenti della dodecafonia¹¹¹: infatti, come per Rosselli ogni parola, in quanto idea, ha la stessa dignità all'interno del verso, senza gerarchie tra classi del discorso, così nella serie dodecafonica ogni nota è rivestita dallo stesso tipo di importanza e proprio per questo può apparire una sola volta¹¹². Inoltre, sia le serie dodecafoniche sia i pattern melodico-intonativi di Rosselli sono composti da monadi sonore malleabili, tanto che possono essere trasposti, rovesciati, disposti in moto retrogrado, variati nel ritmo o anche divisi in mini-serie, in modo da creare una composizione ricchissima e polifonica. Due esempi, sempre da *Impromptu*, possono essere sia l'unità con cui si apre la settima sezione (vv. 187-190: «La terra si fece pulita come | il rospo che attaccando briga | si distinse per il suo accattivante | morso»), sia quella con cui Rosselli legge i vv. 216-218 («mi sfuggivano; bloccata la promessa | d'un semplice linguaggio, il | languire era per esteso una fiaba | d'innocenza nella solitaria trovata»), nell'ottava sezione: entrambi i *pattern* melodici, pur essendo simili a quello precedentemente descritto, sono coinvolti da una netta tensione contrappuntistica, dovuta alla commistione della stessa melodia di base con altre trame intonative (Figg. 10, 11).

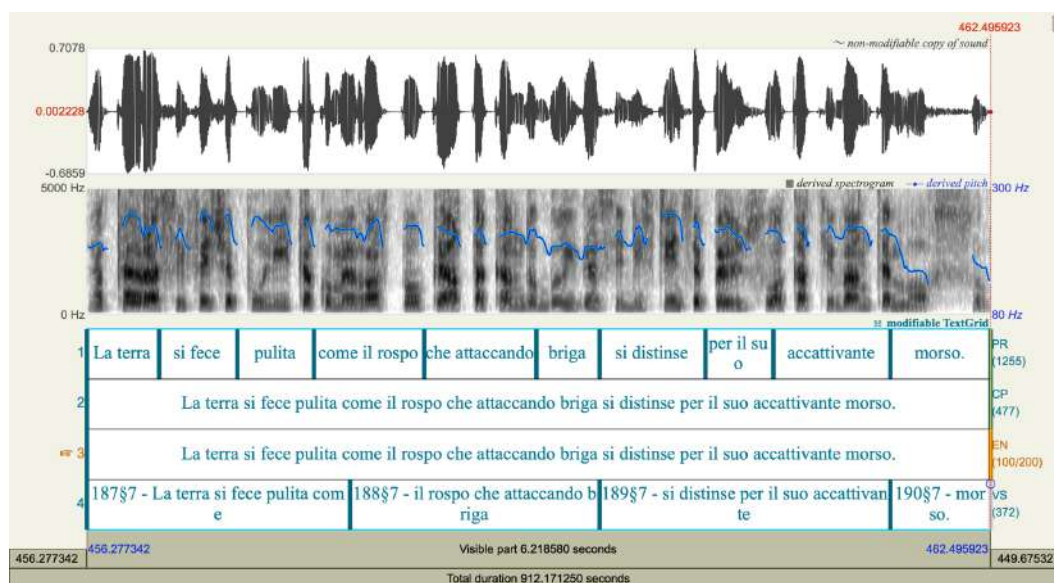


Figura 10 – Figura di Praat relativa ai vv. 187-190 di «*Impromptu*»

¹¹¹ Un'analisi che, partendo dalle stesse otto registrazioni, prende in considerazione specificatamente gli aspetti musicali del *modus legendi* rosselliano è offerta in F. Lo Iacono, «(Volume e timbro inseparabili): analisi fonetica dei riflessi e delle implicazioni musicali nelle letture poetiche di Amelia Rosselli», *L'Ulisse*, n. XXVI, 2023, pp. 24-51.

¹¹² A. Schönberg, *Harmonielehre*, Vienna, Universal Edition, 1922, trad. it. di G. Manzoni, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1973.

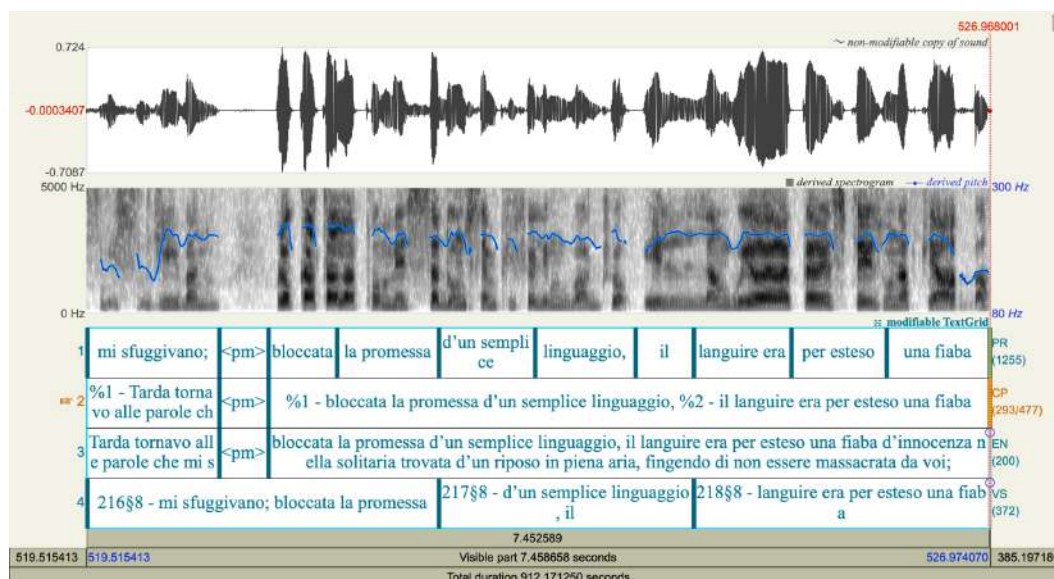


Figura 11 – Figura di Praat relativa ai vv. 216-218 di «Impromptu»

L'importante affinità teorica che legava Rosselli a uno dei più celebri tra i musicisti che si riunivano presso la scuola estiva di Darmstadt – John Cage – è, inoltre, l'anello di congiunzione tra teoria musicologica e altre due macroaree che sono centrali per comprendere la poliedricità dello *spazio metrico* rosselliano: la psicologia (soprattutto junghiana) e la spiritualità buddista. Cage fu senza dubbio un punto di riferimento centrale per Amelia Rosselli: condividevano, ad esempio, l'attenzione verso l'omissione della soggettività dalla loro arte; inoltre, conoscevano bene le teorie junghiane, e – proprio per mezzo di queste – erano arrivati a nutrire un forte interesse verso l'antico *Libro dei mutamenti*, l'*I Ching* della tradizione cinese. Nell'*I Ching* l'attenzione è tutta rivolta alla materia in movimento, ai moti perpetui di tutti gli oggetti che abitano il reale e, di conseguenza, di tutte le immagini mentali che permettono di comprendere tali oggetti: in questo la convergenza con *Spazi metrici* è fortissima. Inoltre, nel *Libro dei mutamenti* è centrale una figura geometrica affine a quello che finora è stato chiamato cubo multidimensionale, ossia l'*esagramma*, la cui lettura è una delle pratiche più importanti nella tradizione filosofico-spirituale sviluppatasi intorno a questo importante testo classico cinese. Potremmo descrivere questa figura utilizzando le stesse parole con cui Rosselli descrive il suo quadrato spazio-metrico. Entrambi sono, infatti, quadrati grafici, formati da linee parallele tutte uguali a sé stesse, ossia «spazi perfetti e lunghezze di versi almeno in formula eguali perfettamente aventi l'idea o parola [...] come unità funzionali e grafiche»¹¹³. Inoltre, ognuno dei 64 esagrammi è una forma geometrica che «racchiude ogni cosa fino al più minuto e assurdo particolare, perché

¹¹³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 67.

l'istante osservato è il totale di tutti gli ingredienti»¹¹⁴, è un'immagine fedele alla «confusa congerie di leggi naturali che costituisce la realtà empirica»¹¹⁵. La descrizione formale degli esagrammi – dalla quale Jung ha tratto ispirazione per concettualizzare l'idea di *sincronicità* tra realtà psichica e spazio temporale – sembra cogliere profondamente la natura di *Spazi metrici*, in cui è cruciale il rapporto dinamico tra la realtà psicofisica del poeta, lo spazio grafico-sonoro della poesia e la realtà esperienziale che deve essere inquadrata in modo oggettivo, senza interpolazioni del soggetto. Così come nella filosofia dell'*I Ching* «a ogni cosa o esperienza corrisponde un'idea presente nella vita del cosmo» e «di conseguenza la lettura dell'esagramma può aiutare il lettore a rintracciare l'idea che in quel momento si sta materializzando nella sua personale esperienza»¹¹⁶, anche nello *spazio metrico*, l'esperienza psichica del poeta viene inquadrata in unità spazio-temporali oggettive e dalla geometria variabile, le quali tendono all'universalità e ambiscono ad essere libere da condizionamenti.

Alla luce di quanto detto, ciò che normalmente vale per ogni struttura poetica, nel caso della poesia di Rosselli viene sublimato: nei suoi componimenti convivono inscindibilmente una dimensione spaziale e una dimensione temporale e per apprezzare la regolarità della sua metrica è necessario che le due estensioni – coincidenti, nel profondo – prendano vita insieme. Perfette risultano dunque le parole di Bertoni che, sull'importanza del momento enunciativo in poesia, scrive: «[l']intonazione fa sì che i materiali della poesia, le parole (con le relazioni tra i loro momenti astratti: fonetico, morfologico, sintattico ecc.), riportino alle relazioni esistenti tra le persone che agiscono nel testo»¹¹⁷.

3. Dati sperimentali per una possibile sintesi sullo spazio metrico

Cambiando il taglio critico dell'analisi, attraverso l'applicazione degli strumenti presentati inizialmente – che uniscono fonetica sperimentale, metricologia e musicologia – tenterò nei prossimi paragrafi di descrivere più specificatamente il rapporto tra le modalità di lettura della poetessa e le sue intenzioni teoriche, valutando quanto e se nel leggere Rosselli sia rimasta fedele ai principi teorizzati nei suoi scritti¹¹⁸. Iniziando da uno dei parametri più classici

¹¹⁴ C. G. Jung, *Prefazione a I Ching. Il libro dei mutamenti*, in R. Wilhelm (a cura di), *I Ching. Il libro dei mutamenti*, trad. it. di B. Veneziani e A. G. Ferrara, Milano, Adelphi, 1991.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 80.

¹¹⁷ A. Bertoni, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006.

¹¹⁸ I grafici commentati in questa sezione sono il frutto di una selezione e di una sistematizzazione dei dati a partire dal già citato lavoro F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*». Sono stati realizzati con il software RStudio, cfr. RStudio Team, *RStudio: Integrated Development Environment for R* (Version 2024.09.0+375), Computer software, Posit Software, PBC. Disponibile presso <https://posit.co/download/rstudio-desktop/> [ultimo accesso 28/10/2024]. Una rosa più ampia di grafici appare anche in V. Colonna, F. Lo Iacono e A. Romano, *Amelia Rosselli e l'angoscia del respiro: tra stile e riflessi di parlato patologico*, Collana Studi AISV, 11, Milano, Officinaventuno, in corso di stampa. In questo studio – concentrato soprattutto sulla peculiare gestione rosselliana delle pause e delle glottalizzazioni – i dati estratti dalle letture della poetessa sono al centro di una riflessione dedicata alle sue vicende cliniche e al riflesso di queste nel suo parlato atipico.

dell'analisi prosodica consideriamo la velocità d'eloquio. Nonostante questo indice sia influenzato da fattori molto diversi tra di loro (come il respiro personale del lettore, le scelte stilistiche e la struttura del testo), misurando la *Speech Rate*¹¹⁹ rosselliana emergono chiaramente alcune tendenze che confermano parzialmente quanto sostenuto in *Spazi metrici*. Se, infatti, tra i parametri che influenzano la *Speech Rate* prevalessero il particolare respiro dell'autrice o altre tendenze estetico-stilistiche, le differenze tra i valori delle letture sarebbero globalmente meno evidenti. Tuttavia, come si può osservare dallo *SpeechRate-VIP-Histogram* (Fig. 12), è presente una certa variabilità tra le otto letture annotate: conseguenza del fatto che Rosselli prevedeva per ogni testo una struttura ritmica unica, un'architettura interna sempre diversa e pensata singolarmente.

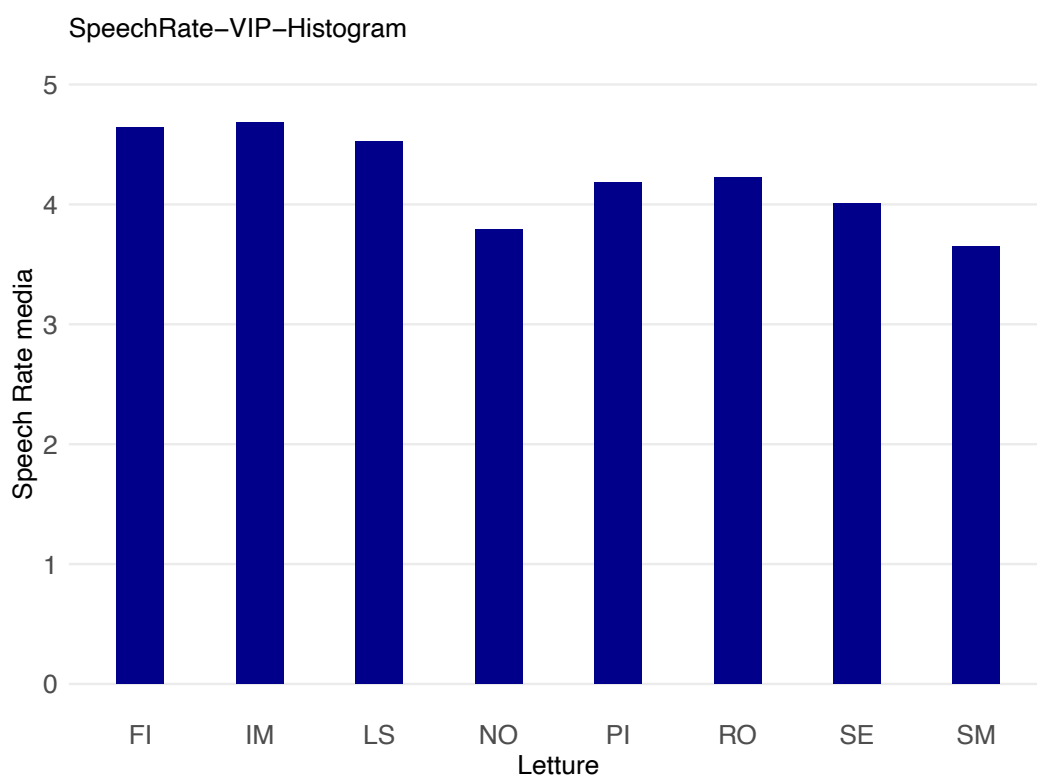


Figura 12 – *SpeechRate-VIP-Histogram*

È per questo che i componimenti complessivamente simili tra loro tendono ad avere dei valori altrettanto simili: Rosselli, nella lettura, dimostra una meticolosa attenzione all'architettura delle sue poesie e, tendendo a sovrapporre le unità interpausali ai blocchi minimi di

¹¹⁹ Calcolata facendo il rapporto tra il numero di sillabe fonetiche e la durata totale del parlato.

pensiero, mostra di essere fedele anche alle sue intenzioni teoriche sull'organizzazione logica delle micro-unità testuali. Una delle potenzialità della metodologia di VIP è quella di poter catturare anche caratteristiche dell'organizzazione musicale delle letture, come le complesse strutture accentuative e agogiche. Ad esempio, attraverso l'*Appoggiato-articolato-VIP-Histogram* (Fig. 13) si possono descrivere sia i rapporti che legano le parole ritmiche alle curve prosodiche (*appoggiato*) sia quello tra le curve prosodiche e gli enunciati poetici (*articolato*).

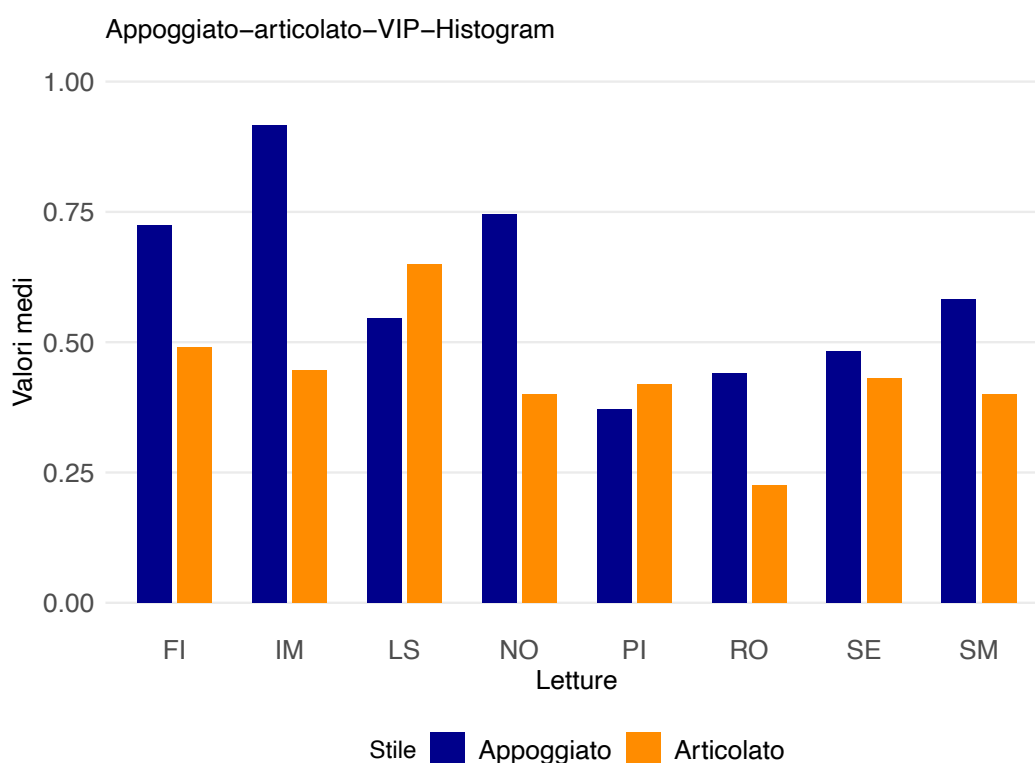


Figura 13 – *Appoggiato-articolato-VIP-Histogram*

Complessivamente nel *modus legendi* di Rosselli tende a prevalere un profilo *appoggiato* rispetto a quello *articolato*: a essere marcate sono dunque le parole ritmiche, ossia le unità minori, come possiamo osservare nello spettrogramma successivo (Fig. 14), in cui sono riportati i vv. 334-337 di *Impromptu*: «Quando vinti ci si esercita in | una passione, d'ingaggiarsi per | altri versi che non questa miopia | non si sente l'uomo che è donna». Se consideriamo l'*appoggiato* una sorta di tecnica melodico-musicale con cui realizzare – attraverso marcature intensive – accenti qualitativi, enfatizzando alcune particolari parole dei testi, allora potremmo motivare la prevalenza di quest'ultimo indice risalendo a un altro importantissimo nodo nella teoria metrico-

musicale di Rosselli, ossia l'influenza della musica dodecafonica e del webernismo. In questi metodi di composizione, infatti, variazioni, contrappunti e marcature sono gli elementi su cui chi compone gioca per creare libertà e diversità nelle serie che si ripetono. Non a caso la lettura di *Impromptu*, quella in cui le dissonanze e le variazioni nelle serie melodiche si fanno più percepibili, è anche l'interpretazione con il più alto tasso di *appoggiato*. In un quadro simile, è facile rilevare che quanto individuato è un'ulteriore prova del rispetto di Rosselli nei confronti delle teorizzazioni di *Spazi metrici*. In un sistema metrico come quello rosselliano in cui l'elemento minimo – «universale, invariante e indivisibile»¹²⁰ – è la parola, non stupisce affatto che le letture risultino più *appoggiate* e che quindi le PR (le unità di *parola-idea-accento* di *Spazi metrici*) vengano marcate dall'intonazione nelle CP.

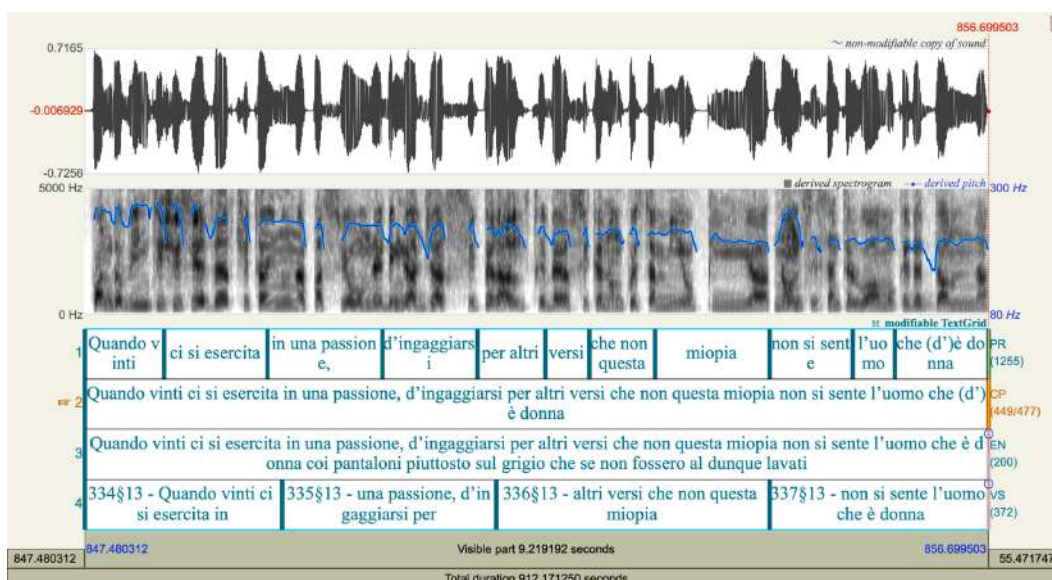


Figura 14 – Figura di Praat relativa ai vv. 334-337 di «Impromptu»

Muovendo verso un altro punto nevralgico, è importante notare che in un sistema metrico come quello di Rosselli, i confini dei versi scritti e gli *enjambement* acquisiscono una centralità sostanziale, nuova sia rispetto alla metrica classica sia rispetto al versoliberismo. Nello *spazio metrico* l'*enjambement* non è tanto «una *proprietà specifica* del discorso in versi, entro il quale funziona come un'importante *variabile*, sia agendo sui *rapporti d'intensità, di durata, d'intonazione*, sia creando *geometrie spaziali diversissime*»¹²¹, quanto un elemento necessario, «una prassi e non

¹²⁰ F. Carbonegnin, *Le armoniose dissonanze: "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008.

¹²¹ A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

un'eccezione»¹²². Le inarcature assolvono a una doppia funzione: da una parte, sono lo strumento metrico con cui Rosselli rispetta la dimensione orizzontale dei propri cubi poetici, facendo sbattere i versi contro il lato destro dello spazio-tempo geometrico; dall'altra, gli *enjambement* separano le unità sintagmatiche e, quindi, creano una dislocazione versale necessaria per riempire il cubo e per imporre a chi legge una costante ricalibrazione enunciativa¹²³. Queste intenzioni teoriche trovano conferma nei dati, come mostra il *VIP-Enjambment-Histogram* (Fig. 15): il fatto che nei testi Rosselli inserisca spesso a inarcature forti e che la maggior parte di queste venga riprodotta senza spezzare *rejet* e *contre-rejet* con una pausa, dimostra quanto la poetessa nel leggere i testi rispetti sia l'architettura dello *spazio metrico*, sia l'unità del blocco intero, che – percorso da un'unica energia dinamizzante – viene riprodotto rispettandone il fluire complessivo.

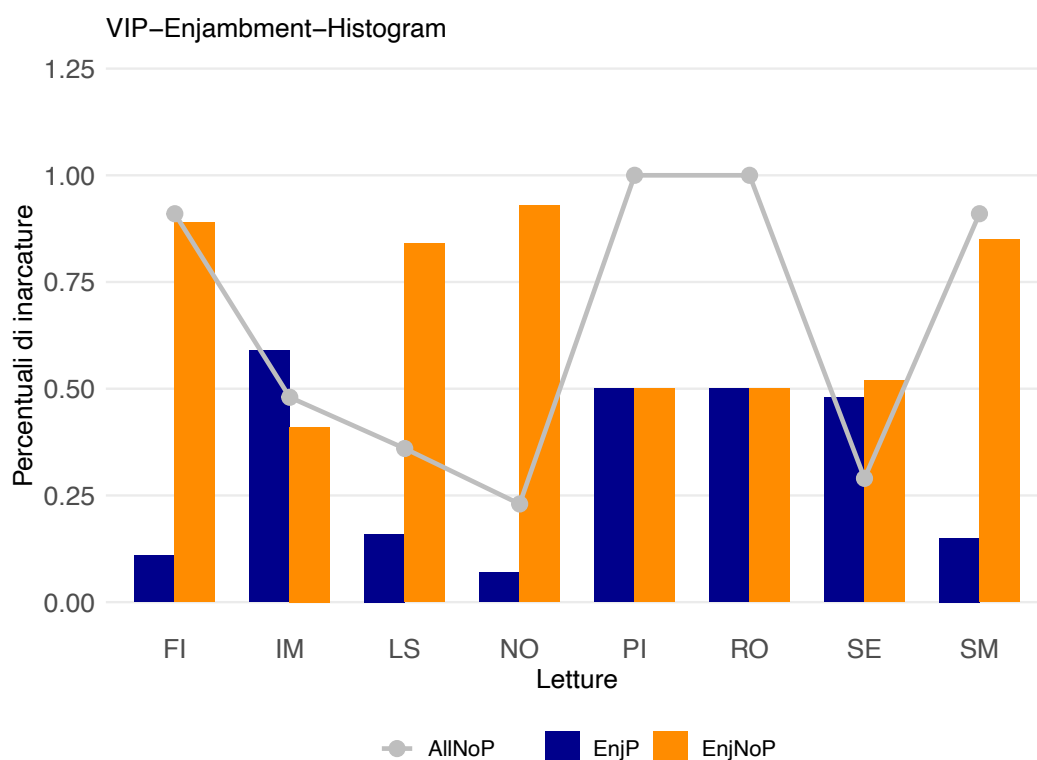


Figura 15 – VIP-Enjambment-Histogram. EnjP = inarcature realizzate con pausa; EnjNoP = inarcature realizzate senza pausa. La linea grigia riporta il tasso di allungamenti compensativi (vocalici e consonantici) in occasione degli EnjNoP

Questa prevalenza di *enjambement* letti senza l'uso di pausa contribuisce a rafforzare una sensazione già trasmessa anche dalla visione del testo grafico, ossia la consapevolezza di trovarsi

¹²² D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio», cit., p. 69.

¹²³ M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi», cit., p. 121.

davanti a componimenti cubici. Se ne può assaggiare un esempio osservando il comportamento di Rosselli in occasione della lettura dei vv. 8-9 e 10-11 di *Se sinistramente* (Figg. 16, 17): «ritrovarsi | tali e quali all'adolescente | che mai crebbe». Inoltre, questo fluire continuo viene sottolineato anche dai molti allungamenti compensativi (vocalici o consonantici) a cui Rosselli spesso ricorre in occasione della riproduzione delle inarcature prive di pausa.

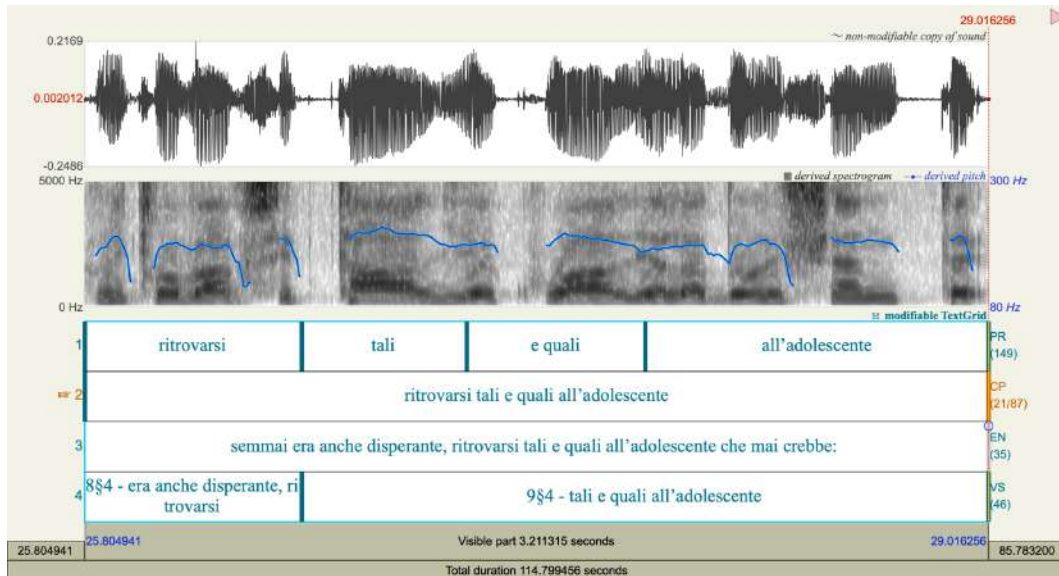


Figura 16 – Figura di Praat relativa ai vv. 8-9 di «Se sinistramente»



Figura 17 – Figura di Praat relativa ai vv. 10-11 di «Se sinistramente»

Ascoltando le letture di Rosselli, tuttavia, emerge anche un altro aspetto decisamente interessante, ossia il ricorso a *pseudo-enjambement*, cioè a inarcature che sono coinvolte da un particolare rapporto di tensione e distensione tra *rejet* e *contre-rejet*, in quanto la pausa che potenzialmente li potrebbe dividere non è affatto assente, bensì anticipata in una posizione immediatamente precedente al *pre-rejet* o posticipata in una posizione successiva al *contre-rejet*. Questa gestione, per quanto prosodicamente abbia delle conseguenze assimilabili a ciò che avviene nei normali *enjambement* forti, in realtà contribuisce a sottolineare quella sensazione di sfasamento presente tra la struttura grafico-formale e la struttura metrico-sintattica, oltre a rafforzare la sensazione percettiva di scivolare continuamente da un verso all'altro, scoprendo un senso di unità solo alla fine del blocco intero. Nello spettrogramma seguente (Fig. 18) osserviamo, ad esempio, uno dei casi più evidenti di questa gestione prosodica, i vv. 14-16 di *Note che sorgono abissali dalle frange*. «Io non ricordo quale nota svegliò in | me quel lamento di sentire in sé più | voci, le miserande».

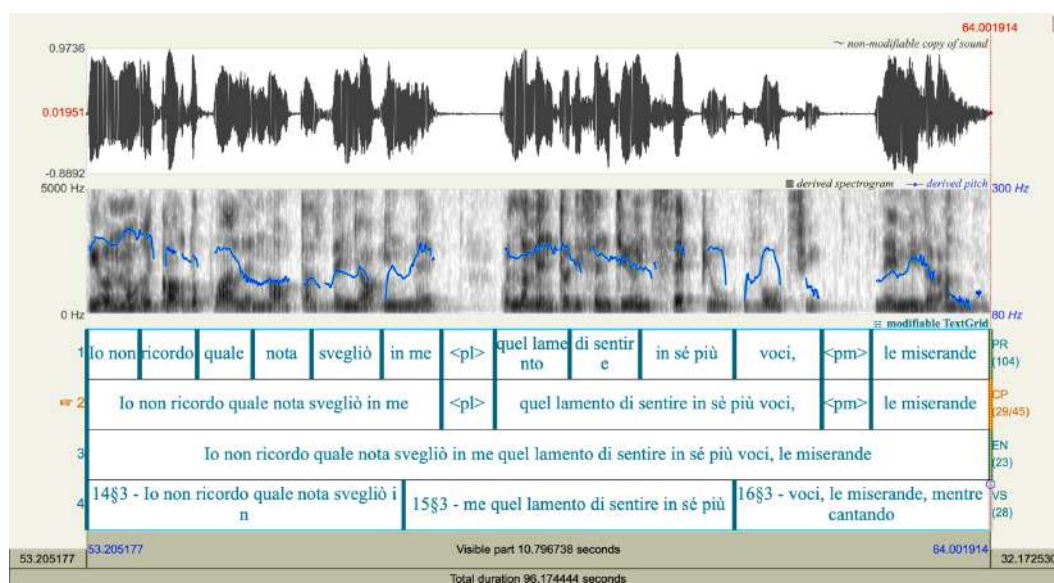


Figura 18 – Figura di Praat relativa ai vv. 14-16 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

Rosselli invece di fare una pausa alla fine dell'unità versale, la posticipa di una sola posizione, inserendola per ben due volte consecutivamente dopo il *contre-rejet*, che risulta così l'unità messa in rilievo. Si crea dunque, nella lettura, un effetto di tensione e distensione che – per quanto sia posticipato rispetto alla posizione attesa – risulta lo stesso decisamente simile a quello di una normale inarcatura letta con una pausa. Non è difficile immaginare che il disallineamento tra piano sintattico e piano metrico sia tra le caratteristiche più peculiari del modo di Rosselli di comporre i testi: le regole dello *spazio metrico* implicano che i confini sintattici non coincidano

quasi mai con quelli versali e che «gli occhi, la voce, la mente siano sempre spinti oltre il confine di fine verso, ad attraversare lo spazio bianco tra un verso e l'altro»¹²⁴. Per quanto, ascoltando Rosselli leggere, non sia facile classificarne ed etichettarne «il movimento intonativo-enunciativo»¹²⁵, visto il latente brulichio di ritmi che vivono nel testo, è tuttavia molto facile rendersi conto di quanto le sue scelte prosodiche facciano emergere un maggiore rispetto per le unità logiche piuttosto che per quelle metrico-grafiche. Rosselli, anche per quanto riguarda questa intenzione teorica, finisce effettivamente per confermare nella pratica di lettura quanto sostiene nei suoi scritti metricologici: l'unità versale viene riprodotta rispettandone i confini soltanto quando coincide con l'unità logica di pensiero; in quasi tutti gli altri casi tra i confini dei versi e i confini prosodici delle unità di *pensiero-respiro* non v'è simmetria. Complessivamente, quindi, possiamo individuare una netta tendenza di Rosselli a prediligere una lettura che possiamo definire *logico-sintattica*, dal momento che nelle letture il numero di versi letti senza interruzioni interne è limitato, mentre risulta maggiore la quantità di CP che, rispettando la struttura sintattica della lingua, spezzano asimmetricamente l'ordine versale (Fig. 19)¹²⁶.

Dall'osservazione del grafico possiamo notare una tendenziale prevalenza di *curve emiverso* CP(vs): il 50% delle letture ne contiene, infatti, un numero che oscilla tra il 27% e il 52% del totale delle curve prosodiche; mentre un quarto delle letture annotate ne contiene addirittura oltre al 60%. Oltre alla presenza di *curve emiverso*, si nota anche una decisa rilevanza delle *curve interso* CP(vs)CP, con la metà delle letture che ne realizza una percentuale che oscilla tra il 25 e il 50% (la percentuale più alta del *corpus*, è quella della lettura di *Seguito dalle mosche, credendomi* con quasi il 60%). Meno presenti sono, invece, i *versi-curva* e le *curve bi-poliverso*. La distribuzione delle prime, infatti, è molto concentrata in una fascia ristretta, visto che la metà delle letture contiene un numero di vs(CP) che rientra tra l'11 e il 18,5% del totale delle CP. L'unico dato *outlier*, cioè quello della lettura in cui la presenza di *versi-curva* risulta anomala rispetto alla distribuzione del resto dei dati, proviene dall'interpretazione di *Rosa ripulita* – la lettura più *metrica* del *corpus*. Le *curve bi-poliverso*, infine, sono quelle complessivamente meno presenti nelle letture: nel 50% delle interpretazioni la percentuale di CP di questa tipologia oscilla tra il 3 e l'8%. Se, inoltre, estendiamo l'analisi osservando anche la distribuzione dei dati nel baffo superiore, ci accorgiamo di quanto anche l'estremo superiore sia piuttosto vicino a questa distribuzione (11%), ad esclusione di un solo valore *outlier*, quello della lettura di *Impromptu*. In questa interpretazione – rispettando l'organizzazione strutturale prevista – Rosselli ricorre in più di un terzo del totale delle CP a *curve bi-poliverso* per riprodurre metricamente le brevi strofette di due o tre versi di cui il testo è denso.

¹²⁴ Ivi, 125.

¹²⁵ Ivi, 43.

¹²⁶ Le (CP)vs sono CP che includono solo una porzione di verso. Le CP(vs)CP sono CP che, tra due versi, includono una porzione dell'uno e una dell'altro. Le vs(CP) sono CP che coincidono con la linea del verso. Le vs(CP)vs sono CP che includono due o più versi per intero. La prevalenza delle prime due tipologie sulle seconde rivela uno stile prosodico non rispettoso delle forme versali e più attento al rispetto di strutture sintattiche o semantiche.

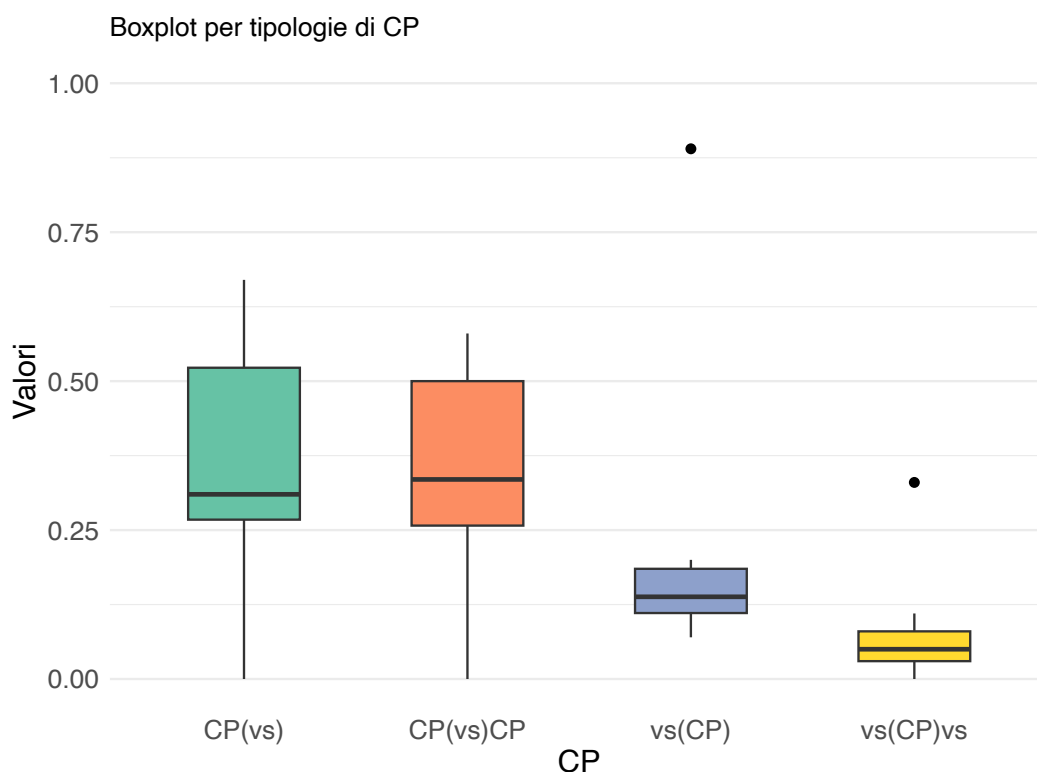


Figura 19 – Boxplot con la distribuzione complessiva delle tipologie di CP nelle otto letture poetiche

Per quanto possa apparire paradossale a una prima riflessione, nel definire lo stile prosodico rosselliano come *logico-sintattico*, vengono confermate le intenzioni teoriche che la poetessa ha proposto in *Spazi metrici*: è possibile, infatti, sostenere che il suo *modus legendi* è tendenzialmente rispettoso della sua nuova metrica risultando, pertanto, uno stile *spazio-metrico*. Per quanto, infatti, l'analisi sperimentale smentisca – da una parte – che tutti i versi siano *fonetizzati* con la stessa durata e – dall'altra – faccia cadere anche l'ipotesi che gli spazi bianchi servano da strumenti compensativi per indicare le pause con cui riempire nella lettura i versi più brevi, emerge una tendenza della poetessa a rispettare quell'unità *metrico-logico-intonativa* descritta nei saggi. Rosselli, infatti, attraverso la gestione delle CP garantisce che i confini delle sue unità di pensiero vengano tendenzialmente osservati, confermando che nel suo sistema le unità versali sono in realtà degli epifenomeni strutturali – utili a segnare la dimensione orizzontale del cubo poetico – e non un elemento metricamente decisivo, come invece sono le unità di pensiero, in cui l'atto di creazione e l'atto di enunciazione trovano il vero punto d'incontro.

Queste unità di pensiero, tra l'altro – avendo dei confini chiari, ma pur sempre flessibili – permettono alla poetessa di gestire lo spazio della prosodia in modo sempre diverso per ogni

testo, per quanto la tensostruttura risponda costantemente a caratteristiche astratte fisse. Continuando a indagare il rapporto tra testo, prosodia e metro consideriamo adesso due mappe di calore estratte da due matrici di correlazione: innanzitutto, la *VIP-UtterMeter-HeatMap* relativa al rapporto tra testo e audio, che mette in relazione per ciascuna lettura i valori di media, numero massimo e numero minimo di sillabe per verso (asse *testuale*) e la media, la deviazione standard e il range del numero di sillabe per CP (asse *sonoro*). Secondariamente, un ulteriore confronto tra la struttura prosodica e quella testuale è osservabile attraverso la *VIP-Matrix-base-HeatMap*, per mezzo della quale incrociamo il numero degli EN, delle CP e delle PR con quello delle strofe, dei versi e delle unità interpuntive. Conducendo un tale confronto è più facile individuare le letture in cui struttura prosodica e testuale convergono maggiormente (sui grafici in rosso) e quelle in cui invece divergono, a vari gradi (sui grafici in blu). La prima mappa di calore (Fig. 20) divide innanzitutto il *corpus* in due macrogruppi, costituiti rispettivamente da I. *SE; LS; RO; FI* e II. *SM; NO; IM; PI*, per poi individuare inoltre dei micro-raggruppamenti piuttosto evidenti che segnalano la presenza coppie di letture molto simili tra loro: *FI* e *RO*; *LS* e *SE*; e poi *PI* che ha un alto indice di correlazione con *NO*, *SM* e *IM*.

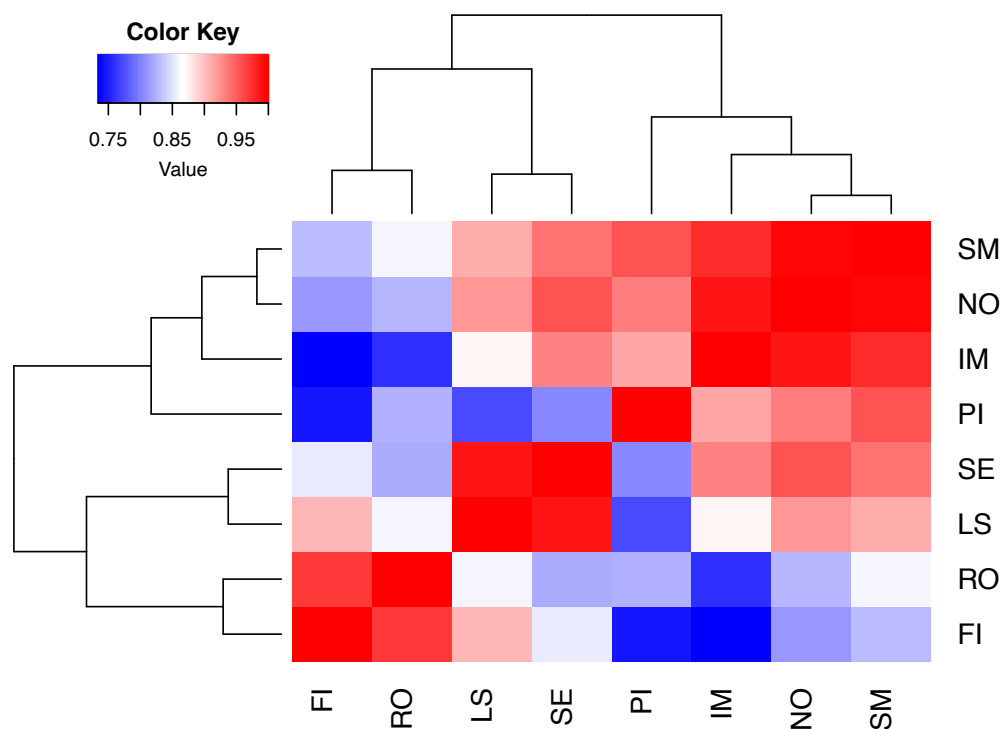


Figura 20 – *VIP-UtterMeter-Heatmap* - Amelia Rosselli

che consta di soli 10 versi brevissimi, strutturati in 9 CP. Tuttavia, le differenze grafico-formali tra i due testi vengono superate da un'affine gestione prosodica del materiale linguistico; la stessa considerazione vale, al contrario, per la bassa correlazione tra *Figlia di un amore che ti divorò fui* e un testo che formalmente le sarebbe molto più simile, per il quale, invece, Rosselli ha previsto una diversa gestione del materiale linguistico, *Pietre tese nel bosco*:

Pietre / tese nel bosco; // hanno piccoli 1
 amici, / le formiche / ed altri animali //
 che non so riconoscere. // Il vento non
 spazza via il sasso, / quelle fosse, / quei
 resti d'ombra, / quel vivere di sogni / 5
 pesanti. //

Resti nell'ombra: // ho un cuore che scotta /
 e poi si sfalda per / ingenuamente / ricordarsi /
 di non morire. //

Ho un cuore come quella foresta: // tutta 10
 sarcastica a volte, // i suoi rami lordi /
 discendono sulla testa (/) a pesarti. //¹²⁹

L'aspetto cruciale, inoltre, è che questo cubo spazio-temporale non è una struttura aprioristica¹³⁰: non condiziona la scrittura della poetessa in modo meccanico, costringendola ad andare a capo in automatico una volta arrivata al confine destro del testo. Lo *spazio metrico* nasce col e dal testo stesso: il limite del primo verso, che detta la dimensione orizzontale da rispettare, è pertanto una conseguenza dell'attività logico-creativa. Il movimento dinamico del pensare, sempre diverso per ogni testo, condiziona la creazione dei componimenti e si rinnova ogni volta che le poesie vengono interpretate: la nostra *VIP-UtterMeter-Heatmap* coglie questa caratteristica strutturale, poiché ci mostra – da una parte – l'influenza dell'atto logico-creativo sulla struttura metrica e le affinità tra le strutture formali dei testi, ma – dall'altra – ci permette anche di osservare che le correlazioni più forti sono proprio quelle che riguardano l'organizzazione prosodica delle interpretazioni, che come abbiamo visto risponde a criteri logico-sintattici. Si può sostenere, quindi, che maggiore è l'indice di correlazione e più simile è anche lo *spazio metrico* abitato dai due testi, a prescindere dalla forma grafica, che è solo un epifenomeno.

Osservando la seconda mappa di calore (Fig. 21), notiamo che emerge una correlazione generalmente più netta rispetto al grafico precedente: questo non è affatto un aspetto secondario, ma anzi conferma che – per quanto lo *spazio metrico* sia unico per ogni poesia – ci sono delle oggettive tendenze peculiari. Il grafico consente di visualizzare ciò che già si coglie a un livello di ascolto percettivo e permettono di rilevare nuovamente una netta correlazione tra un

¹²⁹ Ivi, p. 317.

¹³⁰ Su questo aspetto cfr. anche M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi», cit., p. 80.

nucleo di letture che condividono uno *spazio metrico* affine prosodicamente. Oltre a questo, conferma che la lettura di *Rosa ripulita* e quella di *Impromptu* sono le più distanti: lo *spazio metrico* dal sapore narrativo di *Impromptu*, col suo procedere per immagini dal ritmo quasi pavesiano sono estremamente lontani, infatti, dalla granitica compattezza di *Rosa ripulita*, il cui incedere marziale rispetta i tempi dei versi. Tuttavia, questa variabilità più che smentire la possibile esistenza di una stessa teoria alla base dei componimenti, permette di farne emergere più chiaramente i principi. Infatti, la successione delle immagini mentali abita uno spazio sempre diverso e flessibile, i cui confini sono sì potenzialmente infiniti nell'atto creativo, ma pur sempre limitati dalla natura stessa del pensare, che segna la misura dei costituenti. In un testo come *Rosa ripulita*, sia le immagini mentali, sia le unità di pensiero sono brevi, compatte, dense: un vero e proprio distillato dei contenuti poetici del testo stesso. In *Impromptu*, invece, sia le immagini mentali sia le unità di pensiero hanno confini più ampi, perché diversa è la natura del pensiero che scorre lungo il poemetto: un pensare ampio, a tratti improvvisato, in cui Rosselli ripercorre la sua storia personale, tingendola con la tragicità umana del Novecento.

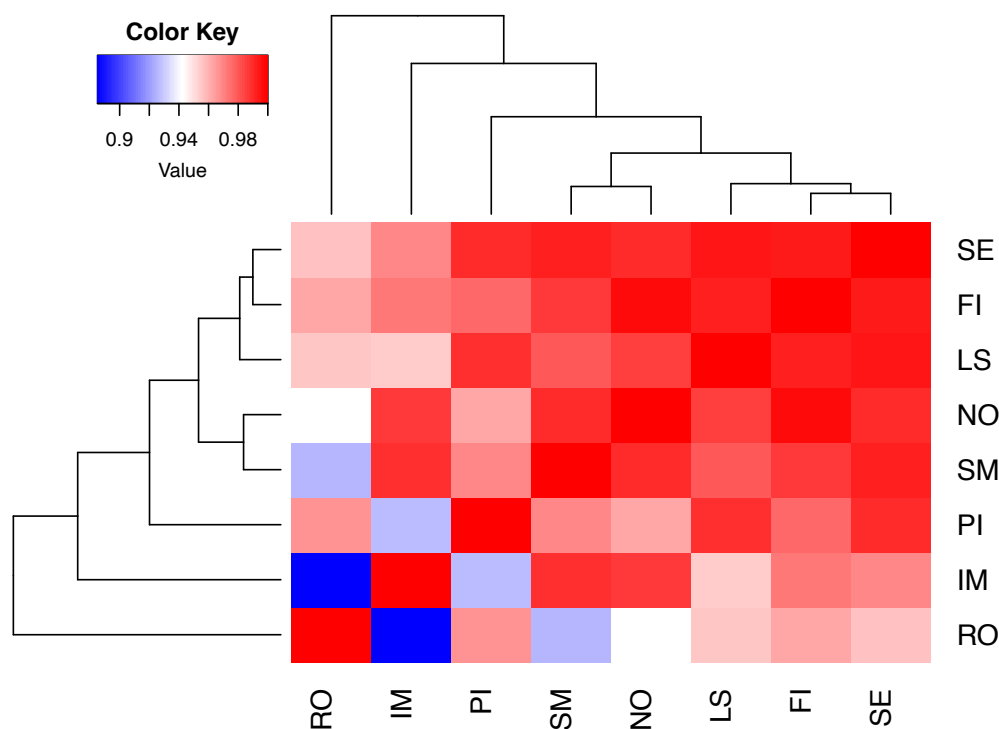


Figura 21 – VIP-Matrix-base-Heatmap-Amelia Rosselli

A prescindere dalla natura di questo succedersi, le immagini mentali e le unità di pensiero hanno però dei confini netti, che Rosselli rispetta nella scrittura e nella lettura. Innanzitutto, a una parola corrisponde sempre una e una sola idea; inoltre, le unità di pensiero si chiudono quando trovano la loro logica conclusione; infine, le unità di respiro assecondano le unità logiche e non le interrompono, spezzandone lo scorrere. Ascoltare l'interpretazione orale dei quadrati sonori di Rosselli permette, dunque, di cogliere il possibile senso ultimo della sua metrica e di riconoscere la centralità dei cinque costituenti essenziali di *Spazi metrici: lettera, sillaba, parola, frase e periodo*.

Se a queste osservazioni metrico-prosodiche si associa anche un'analisi di parametri melo-dico-retorici, si può cogliere l'estrema rilevanza del sostrato musicale dei componimenti: una centralità che vive non solo nell'atto di creazione poetica, ma che abita lo *spazio metrico* in ogni sua dimensione, anche in quella orale. Infatti, l'alta presenza di melodie che si richiamano uguali o simili ma su toni diversi è la conseguenza diretta di due aspetti cruciali nell'impianto teorico di *Spazi metrici*. Da una parte, la sua affinità con il serialismo dodecafonico e con il webernismo; dall'altra, la grande rilevanza che hanno sia il concetto di ripetizione, sia la profondità della struttura retorica. Infatti, i pattern ritmico-melodici che corrono lungo i testi e – ripetendosi – li colorano retoricamente, sono parenti stretti delle serie polifoniche della dodecaфония, le quali possono essere trasposte, rovesciate, proposte per moto retrogrado, variate nel ritmo o divise in mini-serie esattamente come Rosselli fa, nella lettura, con le sue intonazioni. È evidente, dunque, quella fitta trama retorica – collaterale alla struttura semantico-sintattica – che la poetessa descrive nei saggi: ascoltandola si possono cogliere le variazioni melodiche, che ne rendono inconfondibilmente dissonante il *modus legendi*. Tra i molti esempi possibili, riporto due casi esemplificativi tratti da *Seguito dalle mosche, credendomi*. Come possiamo vedere nella figura 22 (vv. 1-2: «Seguito dalle mosche, credendomi | svenire»), il profilo di f_0 si trova inizialmente su un tono alto, per poi discendere arrivando a un tono medio-basso (fermandosi alla pausa breve che fa da cesura tra i due emistichi). Prosegue poi con un nuovo innalzamento iniziale (su un tono medio-alto), a cui segue ancora un'ulteriore fase discendente, che in questo caso raggiunge un tono basso. Emerge dunque un effetto di reiterazione alternata, per quanto modulata su un tono più basso, in cui l'intonazione di «seguito» riprende quella di «credendomi» e l'intonazione di «dalle mosche» risuona in quella di «svenire». Analogamente, un pattern simile viene rappresentato ai vv. 6-7 («Seguendomi le mosche perfetta la | missione al bene», Fig. 23), con una *variatio* rilevabile nell'assenza di pause tra i due emistichi e in un andamento meno ascendente della prima parte.

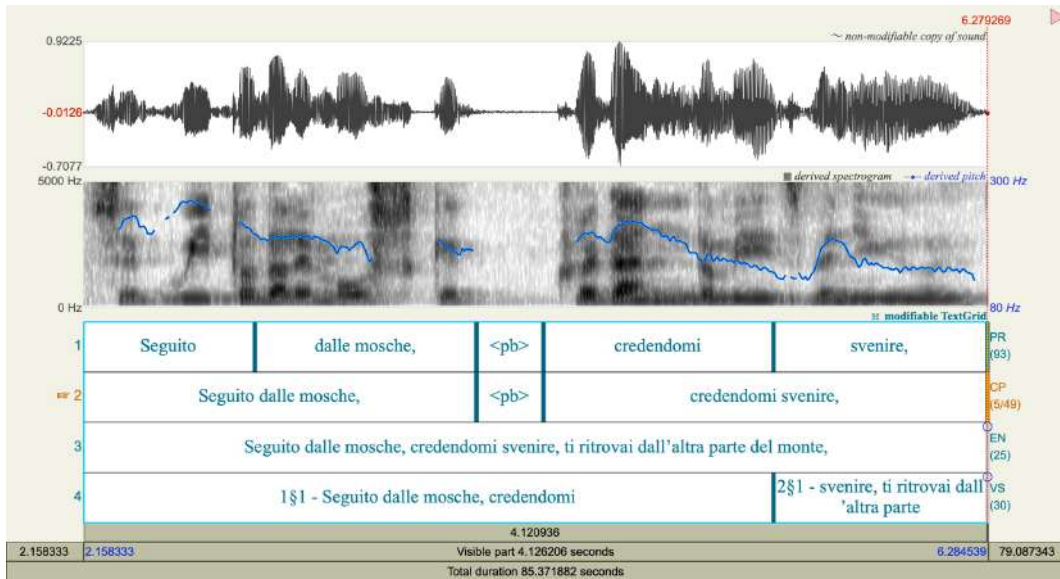


Figura 22 – Figura di Praat relativa ai vv. 1-2 di «Seguito dalle mosche, credendomi»

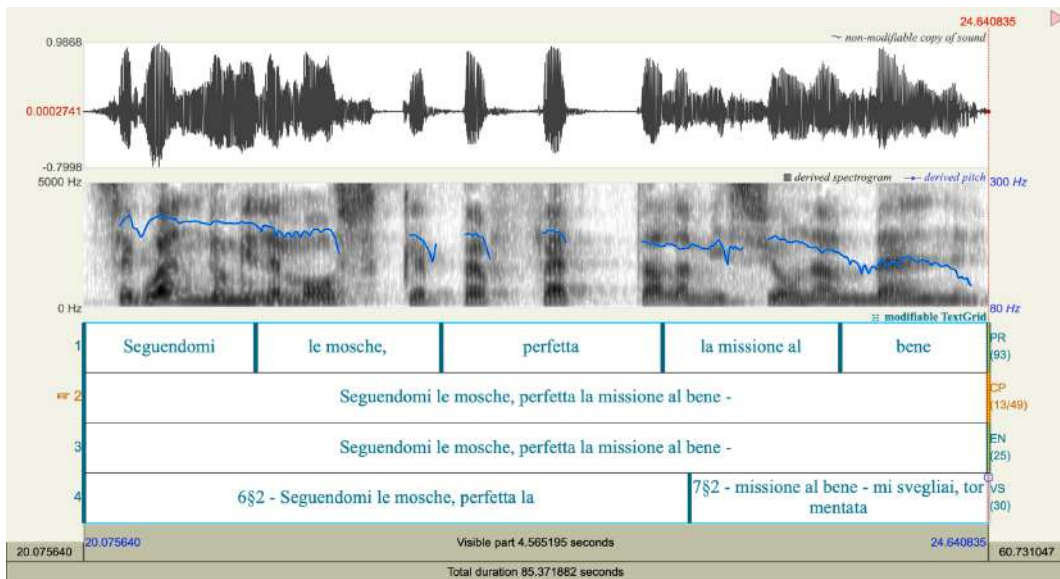


Figura 23 – Figura di Praat relativa ai vv. 6-7 di «Seguito dalle mosche, credendomi»

Un altro parametro della metodologia di VIP decisivo nel valutare la lettura rosselliana è stato quello del *focus*, per mezzo del quale si possono individuare i casi in cui la poetessa, ricorrendo a dei rilievi focali, riveste di particolare importanza alcuni *loci* dei testi. L'aspetto decisamente interessante è quello di aver riscontrato una tendenza di Rosselli a focalizzare l'ultima

parola (o l'ultimo sintagma) dei versi grafici e dei costituenti prosodici, a prescindere dalla categoria grammaticale delle parole stesse. Congiunzioni, preposizioni, avverbi di negazione, articoli e pronomi risultano spesso marcati attraverso il ricorso a dei rilievi focali che finiscono inevitabilmente per (ri-)semanticizzare questi elementi «*sincategorematici* o *transitivi*»¹³¹ che sono parole come le altre e per questo suscettibili a fenomeni come l'enfasi: *il* e *la* e *come* sono idee «e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente una idea»¹³². I vv. 14-23 di *Se sinistramente* sono fortemente esemplificativi da questo punto di vista:

mai desti, né darai ora che/
 so quanto luminosa era per / 15
 me la tua figura sfocatamente/
 giustiziera, // e lo spirito / che/
 tramortendo la vita che/
 come sempre, / scartando le(/)
 molte speranze s'annunciava / 20
 già / là pronta a rinunciare, // magari
 morendo nello sforzo di non/
 distinguere tra te / e / il male... //¹³³

A ricoprire i luoghi enfaticizzati dai rilievi focali – evidenziati in grassetto nel testo e in rosso nelle immagini successive (Figg. 24, 25 e 26) – non sono parole semanticamente piene e provenienti dalle classi aperte del discorso, bensì parole vuote, funzionali e grammaticali, come articoli, pronomi relativi, complementatori, avverbi di negazione. Spesso un artificio simile viene usato in poesia per rendere una determinata inarcatura molto marcata rispetto alle altre, per conferire un valore significativo alla spezzatura tra *rejet* e *contre-rejet*; tuttavia, in Rosselli non si tratta di usi isolati, bensì di una tecnica sistematica di cui lei stessa ci dà notizia in *Spazi Metrici*, come abbiamo visto.

¹³¹ F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze*, cit., p. 20.

¹³² A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 64.

¹³³ S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. L'opera poetica*, cit., p. 481.



Figura 24 – Figura di Praat relativa ai vv. 14-17 di «Se sinistramente»

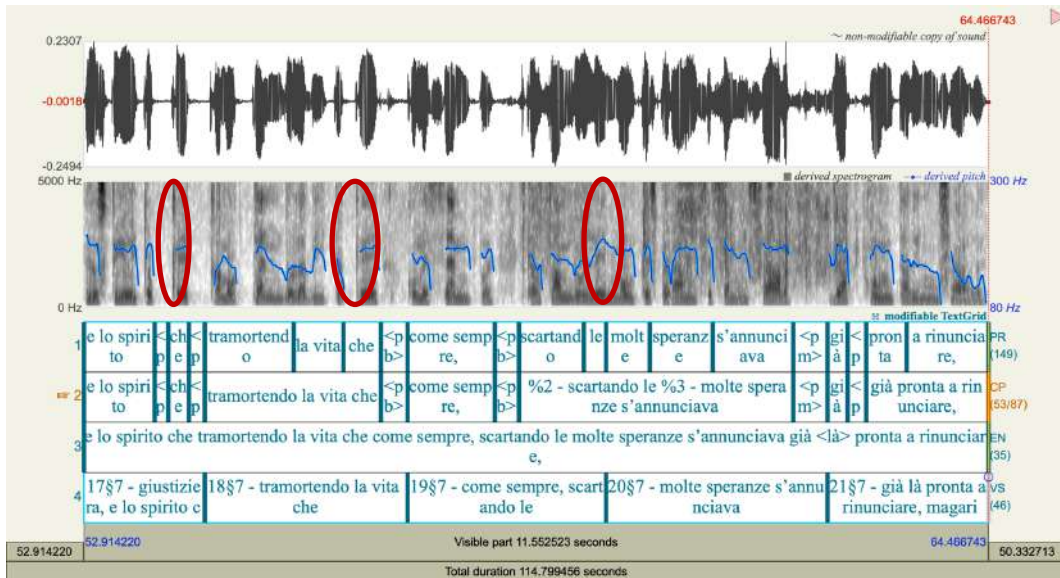


Figura 25 – Figura di Praat relativa ai vv. 17-21 di «Se sinistramente»

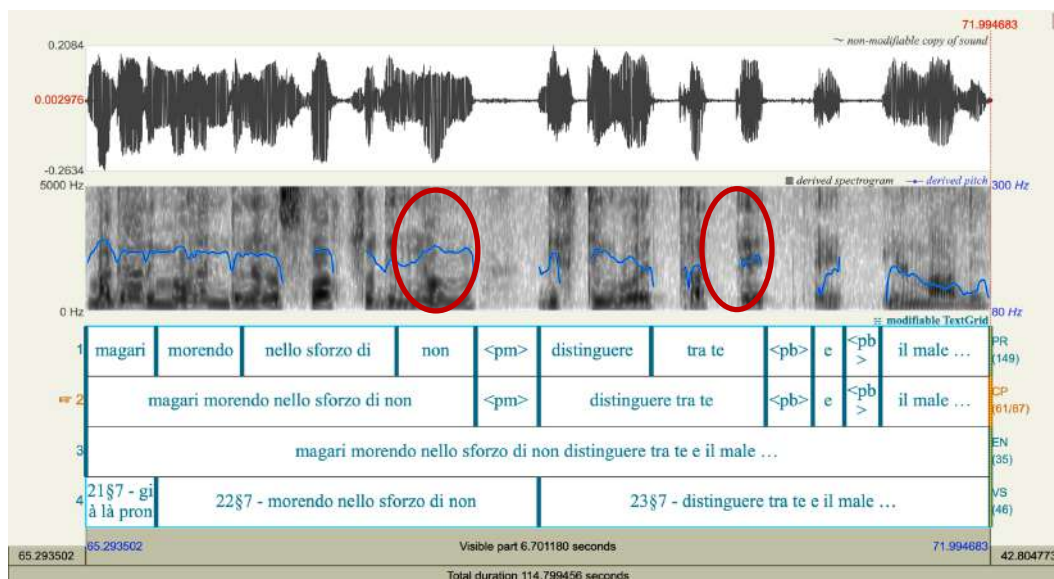


Figura 26 – Figura di Praat relativa ai vv. 21-23 di «Se sinistramente»

Dimensione metrica, dimensione logica, dimensione grafica e dimensione prosodica risultano, in conclusione, reciprocamente legate all'interno del *nuovo ordine* di Rosselli: ciò vale sia per la fase di composizione delle liriche, sia per la lettura ad alta voce, esperienza in cui le unità della gerarchia metrico-prosodica si reificano. Separare, infatti, i quattro dominî individuati – scegliendo di analizzare la metrica rosselliana attraverso un approccio esclusivo – rischierebbe di non far emergere quella regolarità che un metodo multidisciplinare può riuscire, invece, a catturare: proprio per questo un approccio come quello adottato consente di condurre una descrizione olistica e permette di sviluppare i risultati attraverso un confronto continuo con quelli delle precedenti ricerche sul tema.