

«(VOLUME E TIMBRO INSEPARABILI)»: ANALISI FONETICA DEI RIFLESSI E DELLE IMPLICAZIONI MUSICALI NELLE LETTURE POETICHE DI AMELIA ROSSELLI

1. La musica dello spazio metrico rosselliano

Lo spazio metrico rosselliano è attraversato e riempito da una lingua brulicante che trova il suo senso ultimo solo se proiettata anche nella dimensione melodico-sonora, attraverso la lettura ad alta voce. Indagare questa proiezione – necessaria per capire l'architettura metrica della poetessa – consente di far emergere un nodo cruciale della sua opera e più in generale della sua biografia, ossia la strettissima relazione tra musica e poesia. Alla luce di questa consapevolezza, la lettura ad alta voce è per Rosselli un momento fondante nella costruzione e nell'elaborazione dello spazio metrico, perché permette ai suoi quadrati testuali di diventare cubi quadridimensionali attraverso la dimensione temporale e musicale. È proprio in questo aspetto che la poesia rosselliana – sia per quel che riguarda la composizione, sia per ciò che riguarda la riproduzione orale – mostra maggiormente di essere debitrice non solo della musica a lei contemporanea (come la musica atonale, la dodecaфонia, la musica elettronica), ma anche della tradizione musicale barocca, passando per il folk e la musica popolare.

Per quanto abbia iniziato molto presto anche a suonare – cominciando a Londra con il violino, il pianoforte e soprattutto con l'organo, proseguendo poi gli studi prima a Darmstadt negli anni cinquanta e poi a Roma, insieme a maestri come Turchi e Dallapiccola – Rosselli si è sempre dedicata con maggiore impegno alla teoria musicale, da una parte, indirizzando «i suoi studi verso la musica non determinata dalla scala temperata, approfondendo le strutture non temperate della musica non occidentale»⁽¹⁾; dall'altra, applicandosi in modo immersivo nella riflessione sulla serie degli armonici. Lo studio di questo tema musicologico la condusse a far costruire a proprie spese un particolare strumento musicale dalla ditta *Farfisa*, una piccola tastiera da lei ideata in grado riprodurre la serie dei 64 armonici di una data nota grave. Inoltre, sempre motivata dagli studi sugli armonici, iniziò a cimentarsi nella scrittura di un saggio musicologico che ha molto a che fare con la sua metrica e con il suo stile poetico – risultandone quasi un'integrazione – dal titolo appunto *La serie degli armonici* (1987). Come acutamente rileva Florinda Fusco, il primo elemento che pone in stretta relazione la metrica e le riflessioni musicologiche rosselliane «è l'attenzione rivolta all'acustica musicale e alle scale naturali. In *Spazi metrici* la Rosselli cerca infatti di definire gli elementi poetici attraverso l'acustica musicale: di qui la definizione delle vocali o consonanti quali rumore»⁽²⁾.

In letteratura⁽³⁾ esistono vari lavori che mostrano come Rosselli abbia cercato di perseguire – non solo metricamente – un'oggettività, una 'naturalità' della parola, del pensiero, della voce e del corpo, 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. Alla luce di quanto detto si può osservare come Rosselli proponesse di liberare le unità metriche dalla soggettività e dalla loro natura di oggetti storico-culturali, per questo deterministicamente legati a una tradizione di riferimento. Lo stesso valeva anche per il piano musicale-melodico: la poetessa intendeva, infatti, impegnarsi nella ricerca di scale e sonorità basate sulla realtà fisica e sulle leggi acustiche naturali, come quelle presenti nella musica popolare o anche nelle sperimentazioni a lei contemporanee della musica atonale e della musica seriale. Solo così riteneva perseguibile e possibile il superamento «[del]la razionalizzazione settecentesca della scala temperata»⁽⁴⁾.

L'interesse che già aveva mostrato nel suo saggio *Spazi metrici* per la frantumazione minimale del suono è rilevabile anche ne *La serie degli armonici* e, in entrambi i casi, è motivato dal desiderio di poter replicare 'naturalmente' sulla pagina – e poi nella dimensione spazio-temporale attraverso la lettura – le «perturbazioni energetiche minime, ritmiche o timbriche o spaziali»⁽⁵⁾, «il numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche»⁽⁶⁾, «il formicolio di ritmi»⁽⁷⁾ dalla natura universale perché non condizionata, e la realtà psichica di chi compone poesia, oltre al riflesso di queste piccolissime variazioni. Tale richiamo verso l'oggettiva 'naturalità', da raggiungere

attraverso strumenti il più possibile scevri da condizionamenti storico-culturali, tradisce inoltre la tensione di Rosselli verso una panmusica e una panpoesia, una musica e una poesia «della terra, di tutti, dell'universo in cui non ci sia più una mano individuale che la regoli»(8).

Tutta questa materia magmatica – come verrà definita più tardi da Giovanni Giudici(9) – apparentemente impossibile da carpire e da comprendere per il lettore, trova invece un senso ultimo nel momento in cui è percepita in uno spazio chiuso, oggettivo e fissato inizialmente da un blocco, quello segnato dalle coordinate del primo verso: Rosselli, infatti, ne *La Serie degli armonici* sosteneva «di voler studiare la microstruttura degli armonici quando alla serie è posto un 'blocco'»(10), indagando l'effetto di «propagazione bloccata»(11) che si viene a creare. Un fenomeno analogo viene proposto anche in *Spazi metrici*, in cui la poetessa progetta uno spazio chiuso (ispirato ai sonetti trecenteschi e shakespeareiani) dove il materiale logico-intonativo viene bloccato, creando appunto il desiderato effetto di propagazione bloccata. I nitidi riflessi delle conoscenze musicologiche nella composizione poetica emergono ancor più chiaramente quando si indagano i sistemi con cui l'effetto di propagazione bloccata viene perseguito da Rosselli da una parte nella creazione dei componimenti e dall'altra nella lettura ad alta voce. Il cubo poetico quadridimensionale si regge proprio su questo sistema di «propagazione di serie linguistiche (o sonore) generate da particolari cellule linguistiche ('rumori') che definiamo *fondamentali*»(12), al quale si intreccia «un meccanismo di iterazione e variazione dei fondamentali stessi o di altri elementi della serie»(13). Queste cellule – che nient'altro sono se non elementi metrici minimi, di natura linguistica e sonora, legati reciprocamente da rapporti di ridondanza(14) – si dispongono in serie ricorsive, in cui ogni elemento è gerarchicamente uguale agli altri, che possono essere iterate senza essere modulate oppure possono subire variazioni, formando «incroci», «disegni, combinazioni e permutazioni», «effetti di interferenza»(15). «In ogni blocco le propagazioni sonore, ritmiche e semantiche si incrociano e si potenziano reciprocamente; e l'esistenza di uno *spazio metrico* chiuso prestabilito crea ciò che si potrebbe definire un effetto di *propagazione bloccata*»(16).

Da questo punto di vista, le teorizzazioni – e le conseguenti tipologie di composizione dei testi poetici – di Rosselli potrebbero considerarsi affini alle teorie di compositori come Schoenberg, Webern e degli altri esponenti della dodecafonia, poi del post-webernismo e, in ultimo, della musica elettronica. Così come per la poetessa ogni parola, in quanto idea, ha la stessa dignità all'interno del verso, senza gerarchie tra classi del discorso, anche nel pensiero dodecafonico ogni nota possiede, infatti, lo stesso tipo di importanza e proprio alla luce di questa caratteristica può apparire una sola volta nella serie(17). Tanto le serie dodecafoniche quanto i *pattern* melodico-intonativi di Rosselli sono composti da monadi sonore malleabili e possono essere ripresentati attraverso trasposizioni, rovesciamenti, disposizioni in moto retrogrado, variazioni nel ritmo o anche divise in mini-serie, le quali internamente possono essere altrettanto modificate, per creare una composizione ricchissima e polifonica. Concludendo, quanto teorizzato e prodotto attraverso le innovazioni di Schoenberg, Berg e Webern interessava inoltre a Rosselli anche alla luce della condivisa tensione verso l'oggettività dei parametri acustici, musicali e sonori in generale:

si riteneva che Webern avesse dissociato il principio della serialità dalla sua matrice dodecafonica, così come lo aveva concepito e praticato Schönberg e che lo avesse assunto come regola costruttiva assoluta; che avesse insomma portato il serialismo alle sue estreme conseguenze. La strada perseguita da Webern era stata quella della serializzazione integrale di tutti i parametri musicali, depurata da qualsiasi forma di espressività e soggettività, e divenuta nuovo punto di riferimento per l'avanguardia musicale. L'esigenza che accomunava la Rosselli all'avanguardia musicale degli anni '50, ovvero al webernismo e al postwebernismo, era quella di trovare in poesia una "formula oggettiva e predeterminata, universale e matematica"(18).

2. Metodologie di lavoro e corpus di letture selezionate

Attraverso uno dei parametri (l'indice prosodico-retorico di *synonymia & palilogia intonation*) della flessibile metodologia di ricerca con cui ho condotto lo studio presentato in questo contributo, mostrerò come l'effettiva presenza di questi aspetti melodico-sonori dello *spazio metrico* rosselliano possa essere rilevata analiticamente e cercherò di confermarne l'importanza cruciale; riscontrando e misurando sia il numero di movimenti melodici ripetuti sullo stesso tono, sia l'eventuale ricorsività di *pattern* ridondanti ma su toni diversi (quindi con *variatio*).

Le letture selezionate per questo studio sono otto: *Figlia di un amore che ti divorò fui*, *Impromptu*, *La severa vita dei giustiziati rinnoverava*, *Note che sorgono abissali*, *Pietre tese nel bosco*, *Rosa ripulita*, *Se sinistramente*, *Seguito dalle mosche, credendomi*. Cinque letture del *corpus* selezionato (*Figlia di un amore che ti divorò fui*, *Pietre tese nel bosco*, *La severa vita dei giustiziati rinnoverava*, *Rosa ripulita* e *Se sinistramente*) sono state interpretate da Amelia Rosselli in trasmissioni radiotelevisive e sono state riscoperte nelle Teche Rai; tre letture (*Note che sorgono abissali* e *Seguito dalle mosche, credendomi*, lette in occasione del Premio città di Recanati 1990) sono, invece, presenti *online* e reperibili su *YouTube*; l'interpretazione di *Impromptu*, infine, è stata allegata – in formato CD – alla ristampa del 1989, a cura della casa editrice genovese San Marco dei Giustiniani, nella collana *Quaderni di poesia*.

Il primo nucleo di registrazioni risale al 1985, mentre l'ultimo è del 1990; per quanto riguarda le letture, le poesie interpretate da Rosselli sono tratte da *Serie ospedaliera* (1969) e da *Documento* (1976), due delle sue raccolte più note e influenti. Come anticipato, inoltre, è stata annotata integralmente l'interpretazione originale del poemetto *Impromptu* (1981), che – considerata la lunghezza di circa quindici minuti – ha consentito di valutare approfonditamente il *modus legendi* e la vocalità di Rosselli, misurandoli in una registrazione di un testo molto variegato e dalla ricca complessità.

Il tipo predominante di registro linguistico studiato per questo contributo è il parlato poetico letto ad alta voce e non recitato a memoria, come confermano le fonti originali che ho recuperato, in cui è possibile vedere Rosselli mentre legge i suoi testi o sentire i conduttori radiotelevisivi che ne introducono le letture. L'annotazione, come da protocollo nel progetto VIP(19), è stata condotta tramite l'applicativo *Praat*(20) e si è strutturata in 4 livelli, attraverso i quali è stato possibile mettere in luce la relazione tra testo, musicalità e organizzazione prosodica: VS (Verso), EN (Enunciato poetico), CP (Curva Prosodica), PR (Parola ritmica). Gli enunciati poetici e le parole ritmiche sono costituenti riconosciuti su un piano percettivo: l'enunciato poetico viene definito come «un atto linguistico indipendente, che presenti un confine terminale e una sua significazione prosodica unitaria, che può essere costituito da una sola o da più sezioni interne»(21); mentre rispondono all'etichetta di parola ritmica le unità tonali-accentuali su cui, nel *continuum* prosodico, ricade la cadenza ritmica(22), ma anche «l'insieme di una o più parole riprodotte foneticamente in una sola riproduzione con un accento forte»(23). Infine, le curve prosodiche sono unità interpausali, cioè unità prosodiche poste tra «porzioni di silenzio funzionali, che separano tra loro unità melodiche compatte»(24). Il riconoscimento delle curve prosodiche, per quanto avvenga attraverso una valutazione percettiva come nel caso degli altri costituenti, è guidato anche da altri due parametri più precisi cioè «l'andamento di f_0 e dell'intensità (dB) (messi in evidenza sullo spettrogramma), compresi in una determinata unità di tempo»(25).

Parte del sistema annotativo del progetto VIP riguarda, inoltre, la questione centrale della gestione delle pause nella lettura: per questo delicato registro si è compiuta una valutazione delle pause a seconda della loro lunghezza, in una misurazione indicativa generale. Nello specifico, sono state individuate: pause brevi <pb>, pause medie <pm>, pause lunghe <pl>, pause molto lunghe <pll> e pause reset <P>, in coincidenza di fine strofa. L'insieme delle analisi e dei grafici che utilizziamo a supporto delle descrizioni di ciascuna lettura è stato definito da Colonna *VIP-VIEW*(26). A comporre la *VIP-VIEW* sono grafici come il *VIP-Radar*, i *VIP-Histograms* e il *VIP-EnjambmentLine*, con cui viene condotta l'analisi qualitativa e descrittiva delle interpretazioni, considerate individualmente. Osservando il grafico *VIP-Radar* possono essere visualizzati i venti indici fonetici, prosodici, agogici e intonativi appositamente sviluppati, presentati singolarmente nella tabella (Tab. 1).

I primi quattro parametri – con cui viene descritta la relazione tra asse testuale e asse prosodico – catturano la tipologia di curva prosodica rispetto ai versi delle poesie: versi-curva VS(CP), curve emi-verso CP(VS), curve interverso CP(VS)CP, curve bi/poliverso VS(CP)VS. Oltre a questi si elencano gli indici acustici e stilistici della lettura poetica: frequenza media relativa (f_0), *pitchspan*, intensità media relativa (dB), *Voice Setting Changes*, *Speech Rate*, *Accelerando* e *Trattenuto*, *Plenus*, *Focus*, intonazione /Da//, *Interrupt*, *Appoggiato* (PR/CP) e *Articolato* (CP/EN). Attraverso l'indice di *Synonymia & palilogia intonation* – il più rilevante ai fini di questo lavoro – è possibile individuare, invece, un aspetto estremamente rappresentativo della lettura poetica, ossia la fitta trama retorica emergente dall'intreccio dei *pattern* melodico-intonativi. Infine, altre caratteristiche salienti rappresentate nel *VIP-Radar* sono la relazione tra la *mise en page* del testo poetico e la sua proiezione nella struttura prosodica (il numero di *enjambement* realizzati prosodicamente a mezzo di pause), o anche il grado di pianificazione del discorso poetico prosodico (indice di *Plan*). Riportiamo di seguito come esempio il *General VIP-Radar* delle otto letture rosselliane considerate (figura 1)(27).

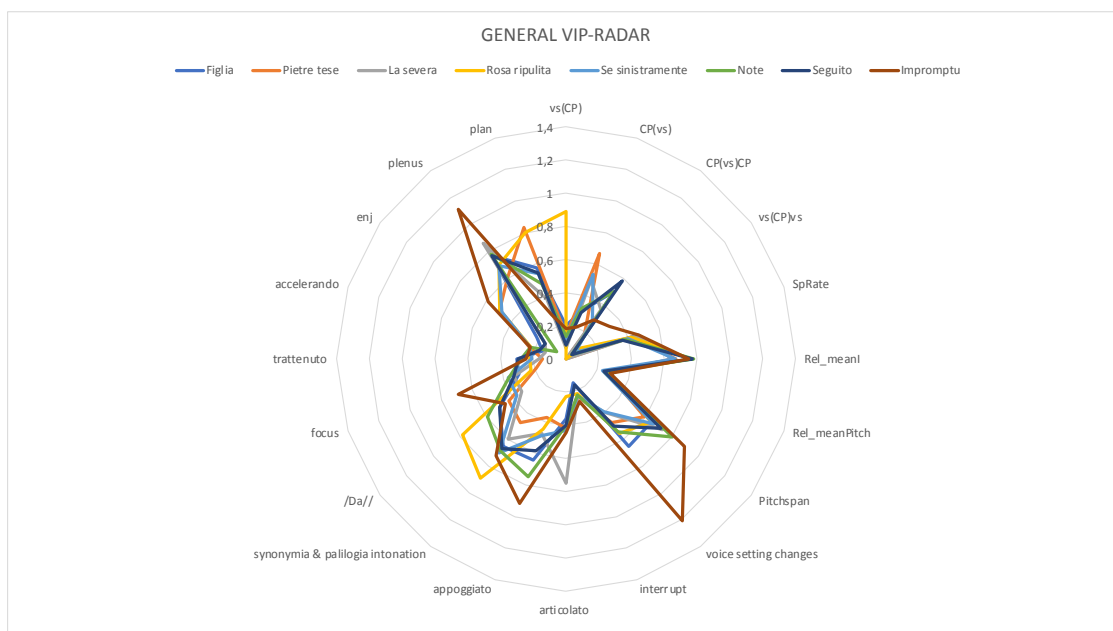


Figura 1 General VIP-Radar comparativo delle otto letture del corpus

Indici	Definizioni
<i>Versi curva vs(CP)</i>	curve prosodiche (CP) che coincidono con la linea del verso (VS)
<i>Curve emiverso CP(vs)</i>	curve prosodiche (CP) che includono una porzione di verso (VS)
<i>Curve intervverso CP(vs)CP</i>	curve prosodiche (CP) che, tra due versi (VS), includono una porzione dell'uno e una dell'altro
<i>Curve bi-poliverso vs(CP)vs</i>	curve prosodiche (CP) che includono due o più versi per intero (VS)
<i>Pitchspan</i>	estensione melodica all'interno dell'intera lettura, calcolata in semitoni
<i>Rel_meanpitch</i>	frequenza media relativa (f_0) misurata in Hertz
<i>Rel_meanI</i>	intensità media relativa misurata in dB
<i>Voice Setting Changes</i>	numero di salti tonali o di registro, effettivi o percepiti, in rapporto con il numero complessivo di curve prosodiche (CP)
<i>Speech rate</i>	velocità d'eloquio, data dal rapporto tra le sillabe fonetiche totali percepite e la durata totale delle CP di ogni lettura.
<i>Accelerando</i>	presenza di accelerazione nella velocità elocutiva, individuata a livello percettivo
<i>Trattenuto</i>	presenza di rallentamento nella velocità elocutiva, individuata a livello percettivo
<i>Plenus</i>	rapporto tra parlato totale e componente di silenzio pausale impiegata, calcolato come rapporto tra totale delle durate delle curve prosodiche (CP) e delle pause (P)
<i>Focus</i> <i>/Da//</i>	presenza di rilievi e prominenze focali all'interno delle letture intonazione dichiarativa. Più precisamente, l'etichetta impiegata include, oltre alla globale dichiarativa assertiva, la tipologia di <i>dichiarativa poetica</i> , che costituisce una tipologia locutiva caratteristica, su confine terminale e con un andamento non totalmente discendente, ma con mantenimento di un livello medio-basso finale
<i>Interrupt</i>	presenza di frammentarietà di pronuncia, percepibile all'interno delle curve prosodiche e/o riconoscibile in un uso peculiare, frammentario, delle pause dal linguaggio musicale e riferito a una modalità accentuativa percepibile nel complesso della lettura per la marcatura e la scansione delle parole ritmiche (PR) interne alle curve prosodiche (CP), il grado di <i>appoggiato</i> è dato dal rapporto tra numero di PR e CP
<i>Appoggiato</i>	dal linguaggio musicale (con riferimento alla pratica di <i>articolazione</i> della prassi musicale barocca) indica la scansione degli enunciati (EN) in curve prosodiche (CP) separate tra loro da pause (P), implicando un'intenzione di respirazione tra frasi. È dato dal rapporto tra CP ed EN totali recuperando il lessico musicale della retorica barocca, indica la presenza di riprese retoriche dell'intonazione delle CP (a livello percettivo e tramite visualizzazione di curve di f_0 su spettrogramma) tramite figure di ripetizione, uguali e sullo stesso tono (<i>palilogia</i>) o uguali ma su toni diversi (<i>synonymia</i>). È considerata anche la possibilità di <i>variatio</i>
<i>Synonymia & palilogia</i>	numero di <i>enjambement</i> realizzati a mezzo di pause
<i>Enjambement</i> <i>Plan</i>	misurazione della pianificazione del discorso poetico prosodico, data dal rapporto del totale degli enunciati (EN) sul totale del numero di versi (VV)

Tabella 1 – I venti indici della metodologia VIP(28)

La profonda influenza delle conoscenze musicologiche rosselliane sia nelle fasi compositive sia nelle fasi enunciative della poesia può essere rintracciata e descritta – come già anticipato – attraverso la descrizione delle intonazioni e delle melodie a cui la poetessa ricorre per dare forma al suo spazio metrico. Lo studio della lettura ad alta voce di Amelia Rosselli, dimensione in cui la sua metrica multidimensionale prende forma, garantisce inoltre uno sguardo complessivo su un'opera che – se studiata applicando approcci non olistici e interdisciplinari – rischia di rimanere oscura, opaca e indecifrabile. A partire dalla descrizione dei *pattern* intonativi dell'interpretazione di *Figlia di un amore che ti divorò fui* e commentando altri esempi dalle otto letture, mostrerò non solo la ricchezza intonativa rosselliana e l'importanza della musica della poesia per la poetessa, ma indicherò anche i casi di prossimità e divergenza tra il suo stile di scrittura e di lettura e alcune tecniche compositive musicali novecentesche.

3. Figlia di un amore che ti divorò fui

Il ricorso a intonazioni che si ripetono o si richiamano retoricamente e melodicamente è molto frequente in questa lettura poetica e può essere una prima prova della grande importanza che possiede l'aspetto musicale nella teoria metrica di Rosselli. L'indice di *synonymia & palilogia intonation* di questa lettura è alto e, infatti, sono molto riconoscibili andamenti intonativi ricorrenti e intrecciati, la cui presenza esalta la particolare fisionomia speculare dell'architettura di questo testo. Le tre strofe di *Figlia di un amore che ti divorò fui* sono, infatti, un ottimo esempio di *repetitio* sintattico-retorica, visto che si aprono entrambe con delle interrogative (ai primi due-tre versi) e si chiudono con una serie di tre-quattro versi dichiarativi ed esplicativi, realizzati appunto con intonazione dichiarativa poetica. La strofa centrale, invece, è la più lunga e si sviluppa in un unico periodo che coinvolge tutti e sette i versi di cui è composta: è una strofa, per questo, molto complessa dal punto di vista sintattico, che Rosselli interpreta dividendola in tre curve prosodiche. Come possiamo osservare dalla figura 2 e dalla figura 3, tra le curve prosodiche delle due domande iniziali v'è un rapporto di *synonymia*; sono, invece, in stretto rapporto *palilogico* quelle presenti nella terza e ultima strofa (intonazione interrogativa).

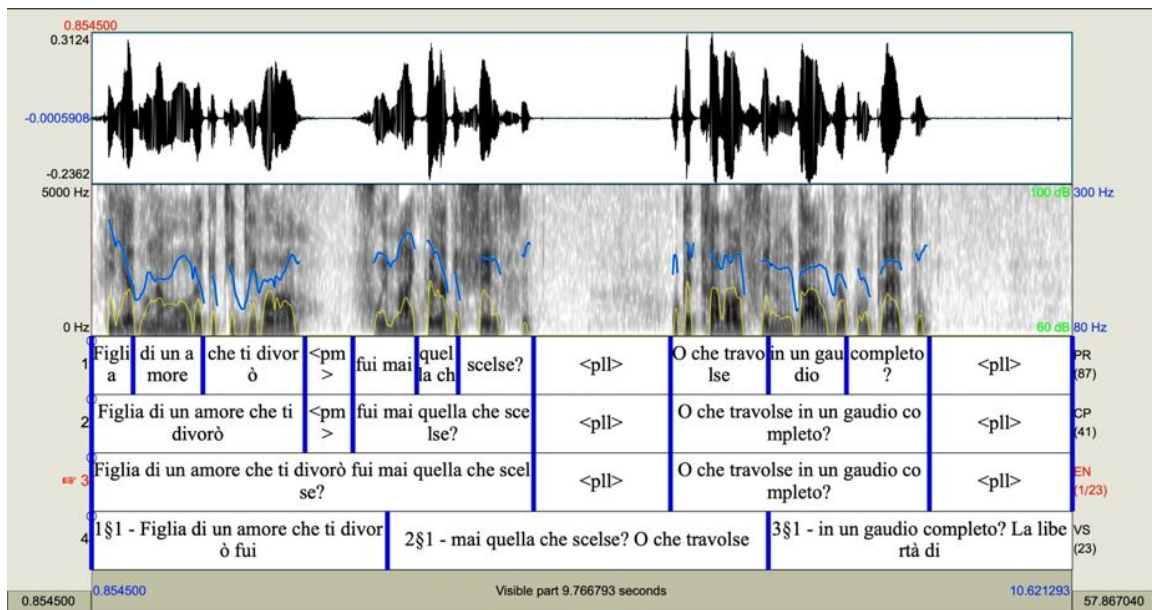


Figura 2 Finestra di Praat relativa a Figlia di un amore che ti divorò fui

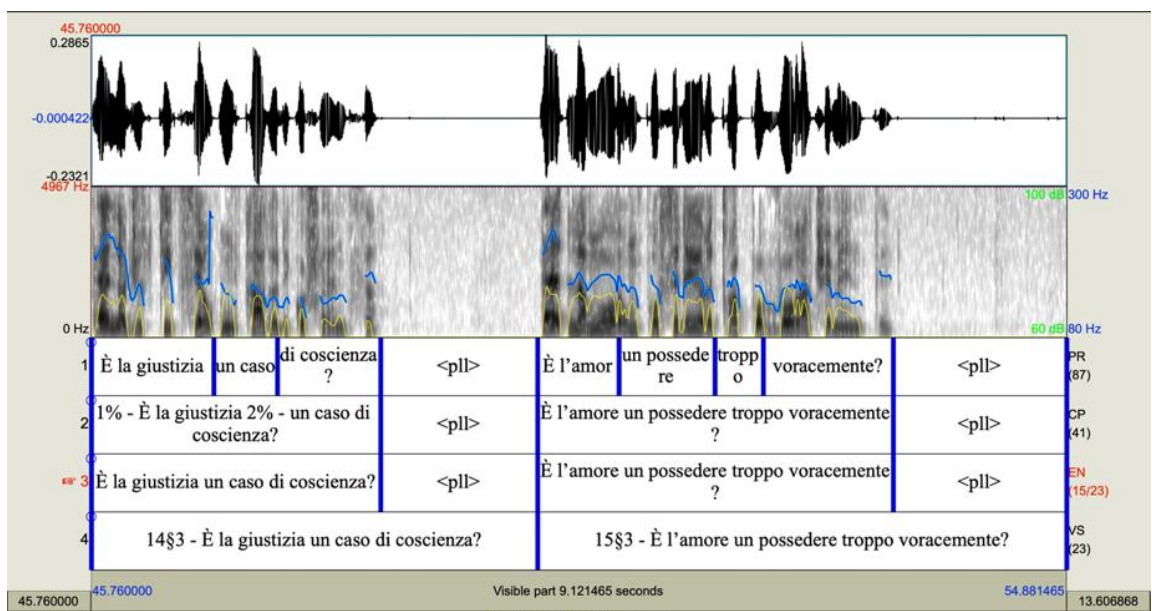


Figura 3 Finestra di Praat relativa a Figlia di un amore che ti divorò fui

Strettamente legato agli indici di *synonymia* e di *palilogia* v'è anche l'indice che rileva la quantità delle cosiddette dichiarative poetiche realizzate nel testo: la poetessa – come vedremo anche per le prossime letture – dimostra di avere un peculiare modo di realizzarle. Ciò concorre attivamente e inevitabilmente alla creazione di profili melodici peculiari, riconoscibili e ricorrenti nelle letture. In questo caso le /Da// sono ben 10 su 20 CP complessive: nella figura 4, tra le curve si osserva anche un rapporto di *synonymia*.

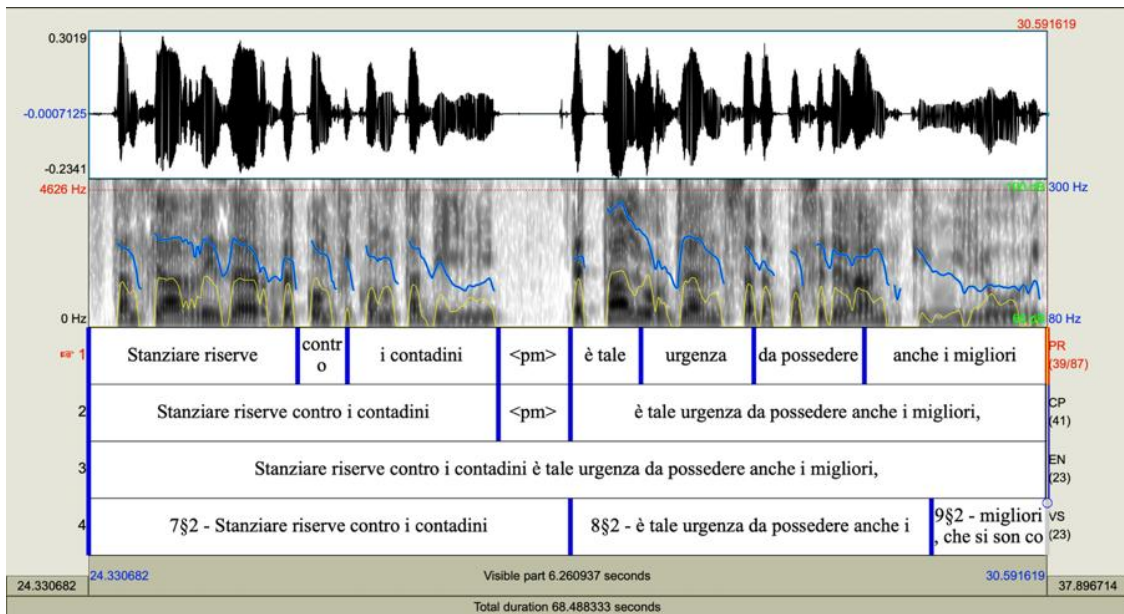


Figura 4 Finestra di Praat relativa a Figlia di un amore che ti divorò fui

4. Pietre tese nel bosco

Considerando il profilo melodico della seconda lettura – *Pietre tese nel bosco* – il ventaglio delle scelte della poetessa è piuttosto vario e infatti, insieme all'etichetta esclamativa (al v. 3, «che non so riconoscere», che ha un tono più alto delle CP contigue), sono presenti /Da// e anche intonazioni enumerative: è il caso delle CP che chiudono la prima strofa con una serie ripetuta di sintagmi nominali con dimostrativi (cfr. figura 5). Alla fine del settimo verso, inoltre, se si osserva l'andamento melodico di f_0 , si può notare sulla PR «che scotta» un profilo contrastante rispetto alle porzioni precedenti, il quale insiste con lo stesso andamento nella parola ritmica e contribuisce al rilievo della stessa: il confine terminale resta su un tono alto e insieme alla presenza della successiva pausa <pb> si crea contrasto e sospensione tra unità precedente e seguente (cfr. figura 6). Come in tutte le altre letture poetiche rosselliane, anche nella lettura di *Pietre tese nel bosco* l'impianto retorico-musicale è fondamentale e per questo è possibile rilevare la presenza di *pattern* intonativi ricorrenti in rapporto di *synonymia* e di *palilogia* tra di loro, come nell'esempio già citato delle enumerative della seconda strofa o come quello che riportiamo nella figura 7 («amici» e «le formiche» sono in stretto rapporto *palilogico*).

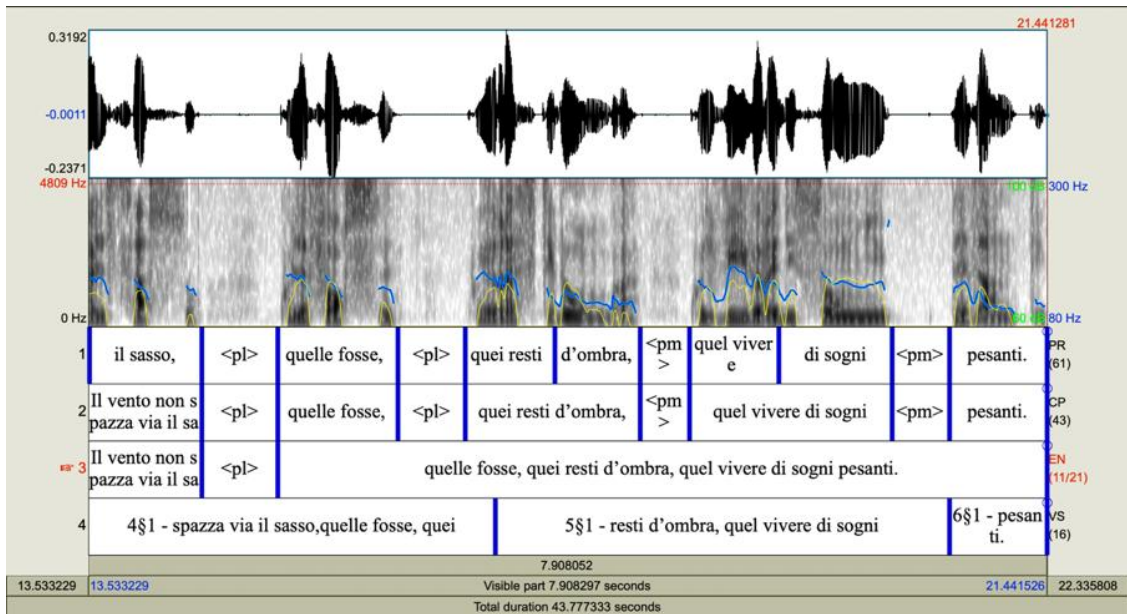


Figura 5 Finestra di Praat relativa a Pietre tese nel bosco

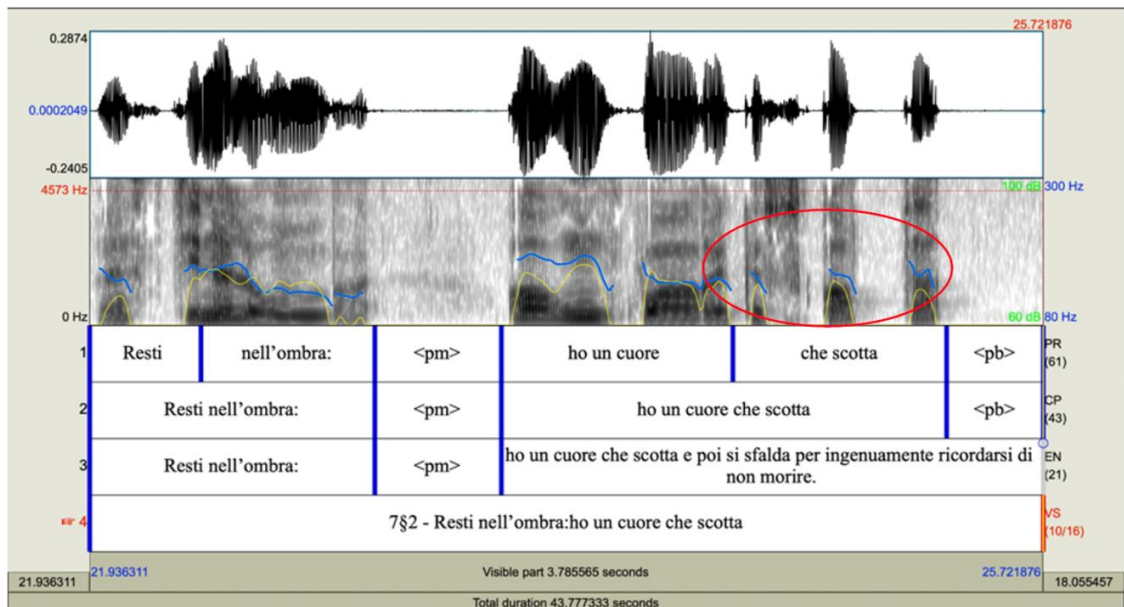


Figura 6 Finestra di Praat relativa a Pietre tese nel bosco

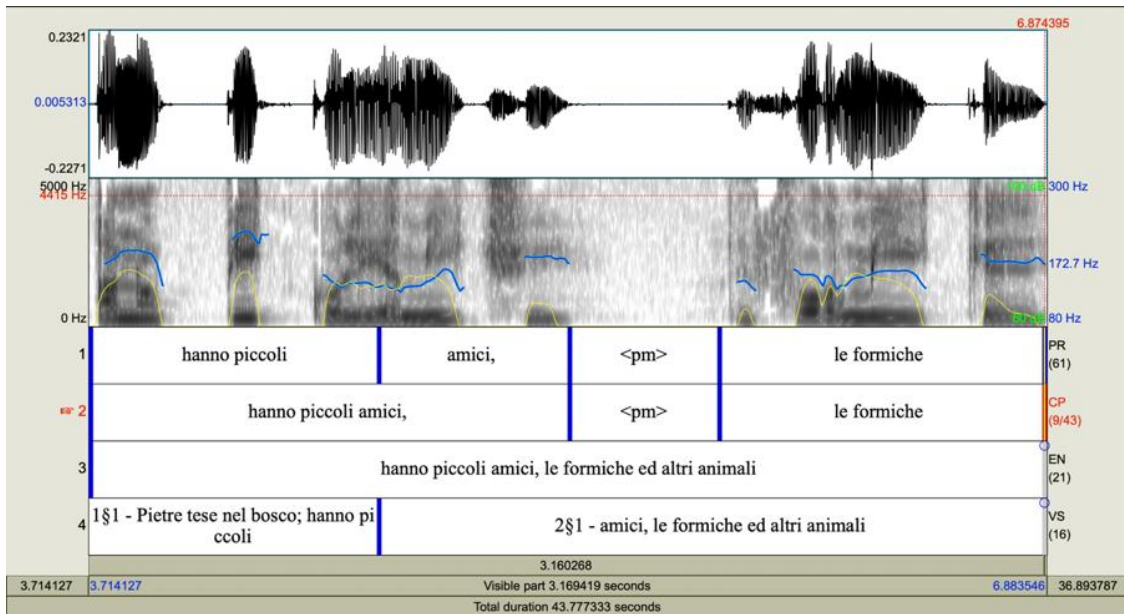


Figura 7 Finestra di Praat relativa a *Pietre tese nel bosco*

5. La severa vita dei giustiziati rinnoverava

Anche in questa terza lettura, la trama retorico-musicale è tipicamente rosselliana e per questo fitta e ben costruita: «l'aspetto musicale dei testi di Amelia Rosselli non è un epifenomeno della scrittura poetica, ma è esso stesso dimensione necessaria e imprescindibile del suo modo di versificare, tanto che i suoi testi non possono limitarsi ad esistere graficamente nelle pagine dei libri, ma devono necessariamente vivere nella voce e nella riproduzione orale di chi li legge»(29). Il primo esempio di *palilogia* che presento è riscontrabile ai versi 4-5: «la loro costanza, la / loro incostanza, il loro regime feudale». Come si può osservare nella figura 8, la poetessa lega *sinonimicamente* le porzioni che compongono l'enumerativa. Rosselli, in apertura di CP, è sempre precipitosa e velocizza la riproduzione dell'articolo determinativo e dell'aggettivo possessivo «loro», ipoarticolandoli o arrivando addirittura a non pronunciare l'articolo, come vale per «il loro regime feudale». Nella seconda parte di ogni CP, l'andamento della lettura muta e si fa invece più lento, articolato: un movimento discendente chiude poi regolarmente le prime due CP e la prima metà della terza. A questa metà si aggiunge, dopo una glottalizzazione percepibile, una sorta di appendice(30) coordinata con intonazione ancora una volta enumerativa e con profilo molto più discendente, che rende la curva prosodica organizzata e marcata in una struttura interna bipartita (cfr. figura 8).

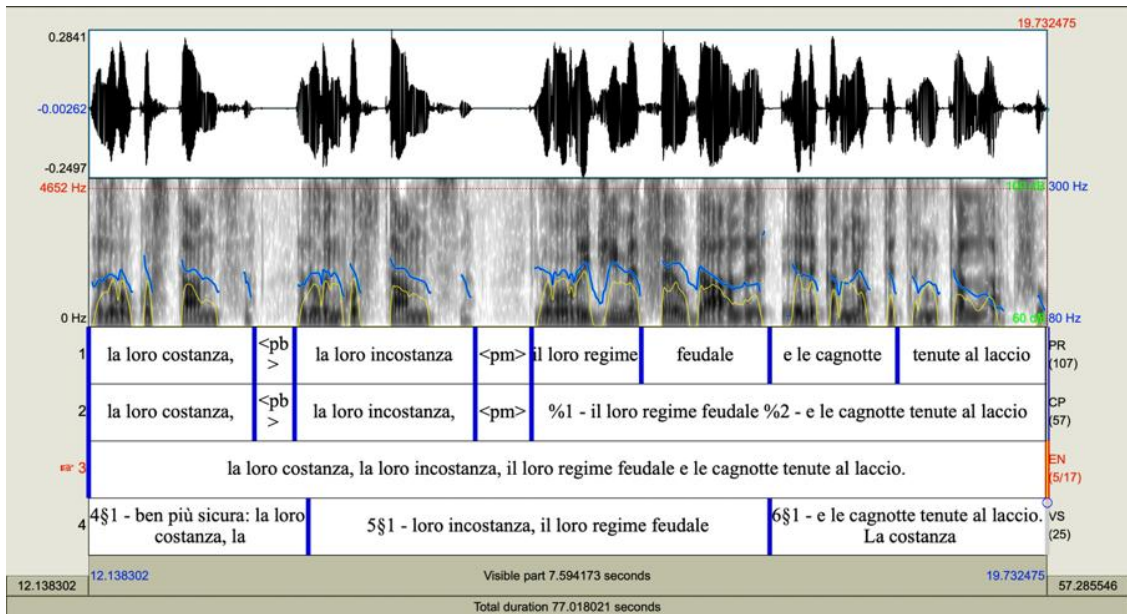


Figura 8 Finestra di Praat relativa a La severa vita dei giustiziati rinnoverava

Un altro caso di ripresa retorica particolarmente evidente è ai versi successivi, nelle lunghe CP che si stendono sui vv. 6-9. Come si può osservare dalla figura 9, Rosselli pone in apertura di entrambe le CP un rilievo focale su «costanza» e su «fedeltà» – due parole, inoltre, in rapporto di *synonymia* – e poi le chiude con due PR focalizzate e in deciso rapporto *palilogico*, «tout court» e «deluse», che sono interessate anche da un allungamento vocale, rispettivamente sull’ultima e sulla penultima sillaba. Anche le restanti CP sono in rapporto di *synonymia* e *palilogia*, come mostra un andamento melodico che si alza e si abbassa continuamente per enfatizzare i nuclei semantici più importanti: ciò può essere visualizzato in figura 10, dove i *pattern* retoricamente affini sono evidenziati da cerchi e riquadri. L’effetto derivante è quello di una fitta serie di riprese melodiche intrecciate, rafforzata anche dalla ridondanza della parola «fedeltà». Riporto – evidenziate col maiuscoletto, col grassetto e col maiuscolo – le parole ritmiche legate retoricamente tra loro nei vv. 6-10: «*LA COSTANZA* / di questa loro **interessata** fedeltà che / era fedeltà TOUT COURT, quella loro / **FEDELTA** a speranze perché venissero / DELUSE».

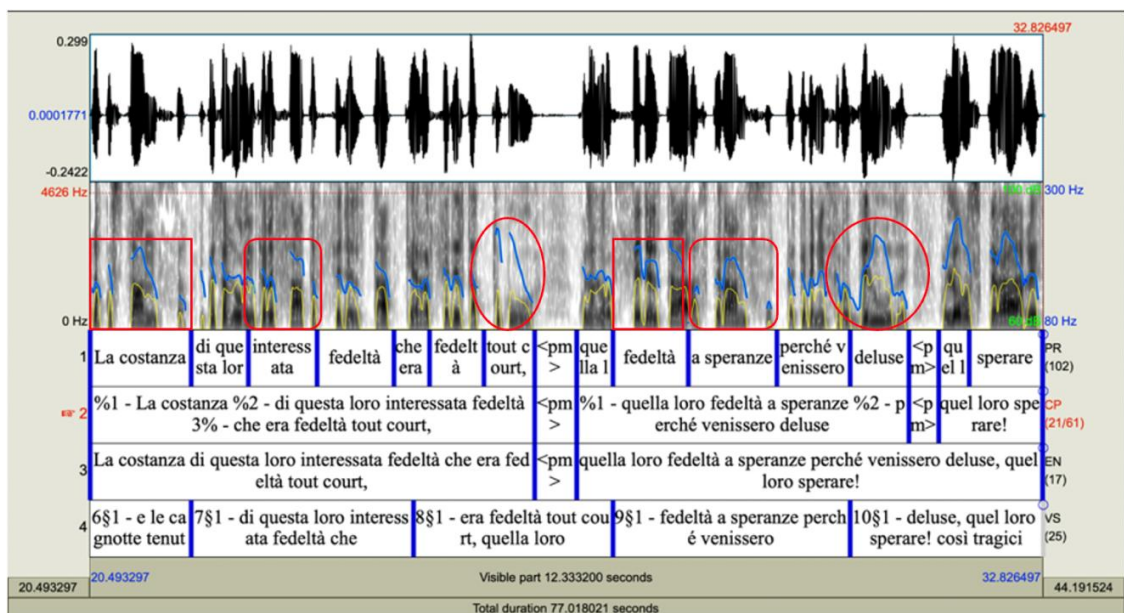


Figura 9 Finestra di Praat relativa a La severa vita dei giustiziati rinnoverava

Un terzo caso di struttura *sinonimica* si trova all'inizio della seconda strofa, in cui i primi quattro versi sono coinvolti da una successione di otto sintagmi coordinati attraverso la congiunzione disgiuntiva «o». Anche in questa circostanza Rosselli crea una trama melodica alternata, in cui l'andamento della frequenza fondamentale sale e scende ripetutamente e con regolarità, se escludiamo una leggera *variatio* sugli ultimi due sintagmi, più lunghi degli altri. Lo schema ripetuto per quattro volte è formato – come possiamo osservare nella figura 10 – da una continuativa maggiore, con cui vengono riprodotti i primi sintagmi delle serie, e di una dichiarativa poetica sui sintagmi finali.

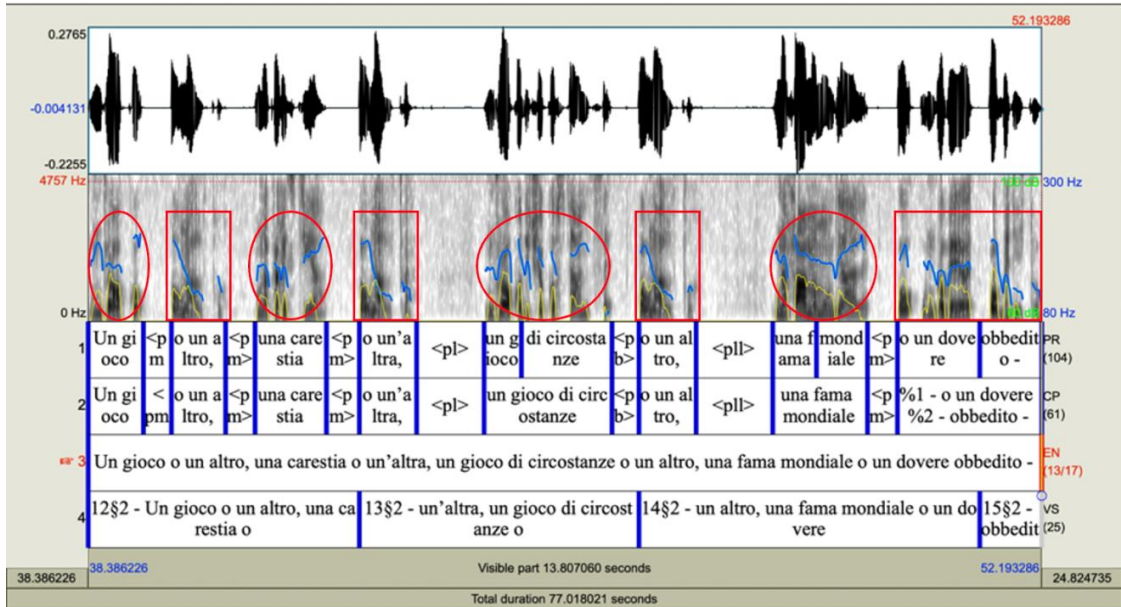


Figura 10 Finestra di Praat relativa a La severa vita dei giustiziati rinnoverava

6. Rosa ripulita

Passando a descrivere il profilo melodico della lettura di *Rosa ripulita* è necessario esordire rilevando che l'alto indice di *synonymia & palilogia intonation* in questo caso non è dovuto a una potenziale ricchezza della trama melodica e retorica, quanto alla presenza delle stesse intonazioni – soprattutto dichiarative poetiche – lungo tutta l'interpretazione, in rapporto sia *sinonimico* che *palilogico* (sono presenti solo leggere variazioni). Come si può vedere dalla figura 11, le prime quattro curve prosodiche sono legate retoricamente e tutte composte da due parole ritmiche ciascuna: la prima è in rapporto *palilogico* con la seconda e la terza; la quarta, invece, è in rapporto *sinonimico* con la serie delle tre CP, per quanto abbia un profilo intonativo più basso.

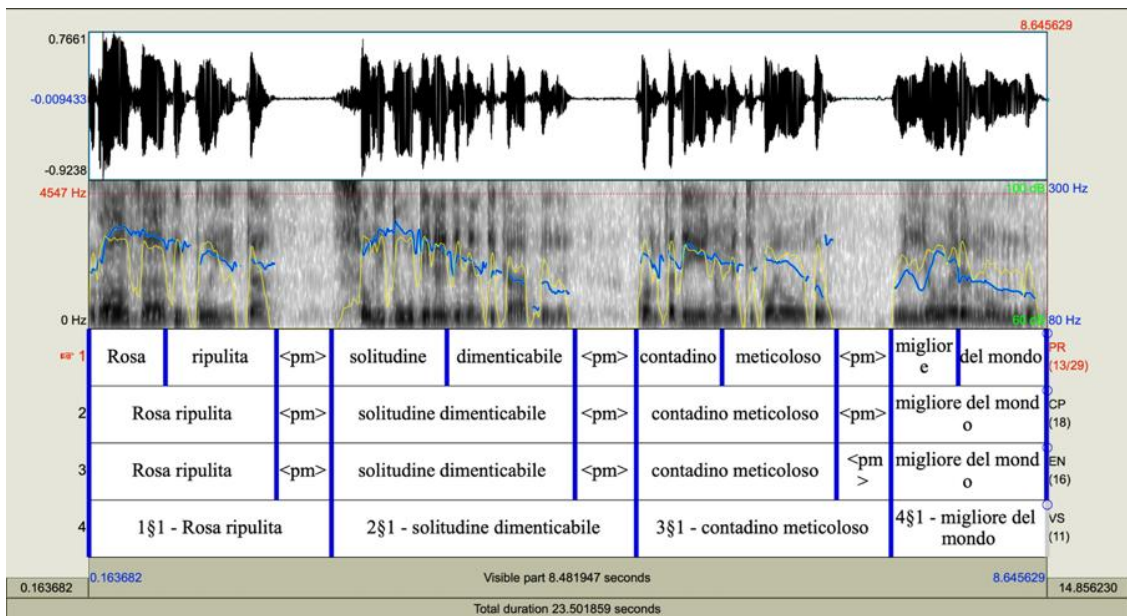


Figura 11 Finestra di Praat relativa a Rosa ripulita

Un caso particolare di *synonymia* tra due microstrutture interne ad una stessa CP è invece ai vv. 5-6, nell'unica *curva biverso* della poesia: pur non separando i due costituenti – anche a causa della mancanza di una pausa nella lettura – è percepibile all'ascolto della lettura rosselliana una frattura intonativa tra due /Da// in rapporto *sinonimico* (cfr. figura 12: vv. 5-6, «riconoscersi serbatoio / di nullità recondita»).

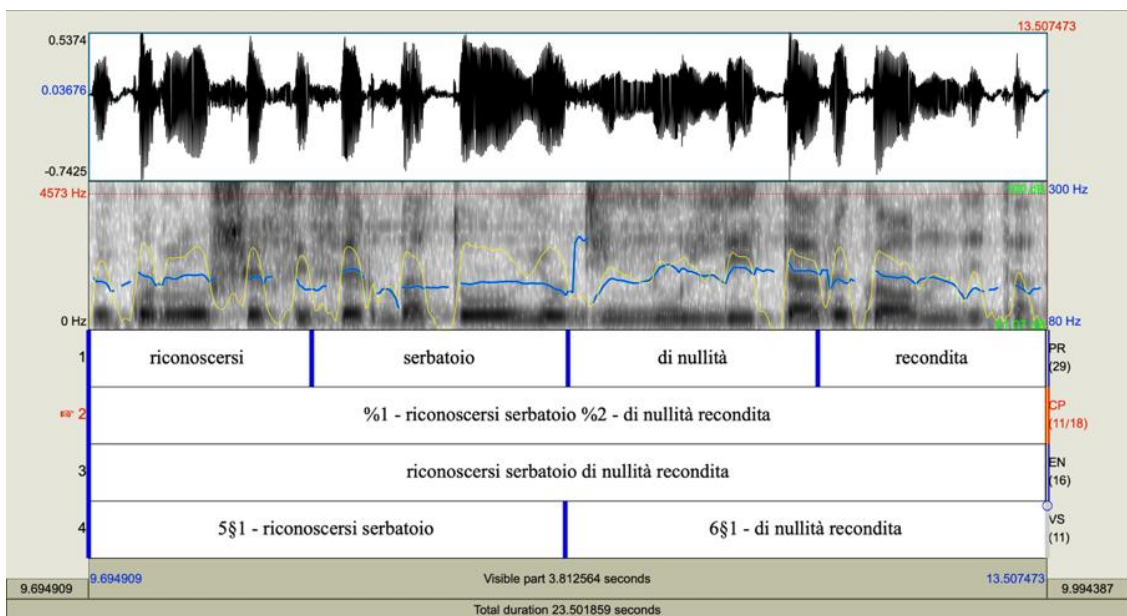


Figura 12 Finestra di Praat relativa a Rosa ripulita

7. Se sinistramente

Retoricamente la lettura di *Se sinistramente* è tra le più ricche del *corpus* che ho annotato, seconda solo a *Rosa ripulita*, che potrebbe essere definita un vero e proprio *outlier* per la sua particolare struttura formale e musicale. 29 CP sulle 43 totali risultano in un rapporto di ripresa e ridondanza, anche a causa del fatto che Rosselli organizza le varie CP in modo da enfatizzare e far risaltare la fitta trama già presente nella sintassi del testo. Un caso esemplare di struttura sintattica ridondante che viene poi rimarcata intonativamente è tra i versi 5, 6 e 7: ricorrendo a un *pattern* intonativo di natura enumerativa Rosselli lega *sinonimicamente* (e con *variatio*) le tre occorrenze anaforiche dell'aggettivo sostantivato «tutto» in una struttura che quindi è doppiamente reiterata e ridondante. La poetessa riproduce il primo dei tre versi con un tono inizialmente medio-alto, seguito da una seconda parte di curva prosodica più bassa; mentre nel secondo e nel terzo verso – contenuti in una stessa CP marcata intonativamente al suo interno – pur rimanendo lo stesso tipo di intonazione, si ravvisa un globale innalzamento della curva, con un tono alto nella prima parte e un tono medio-basso nella seconda parte delle microstrutture (cfr. figura 13).

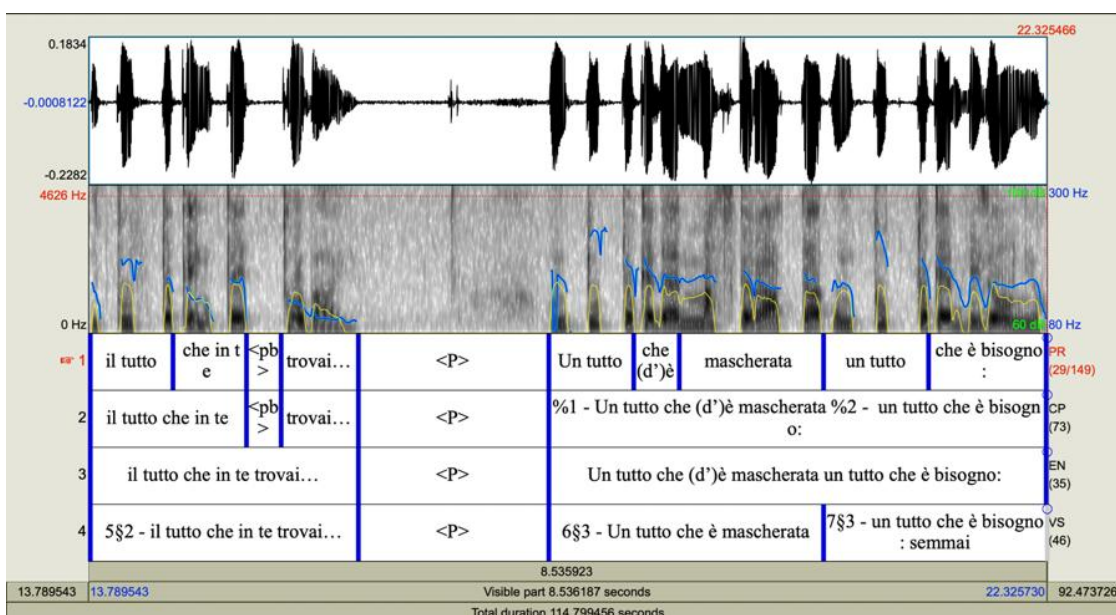


Figura 13 Finestra di Praat relativa a *Se sinistramente*

Il caso più evidente di struttura retorica marcata e ampia è, tuttavia, quello che lega in un'unica catena *palilologica* tutta la settima strofa della poesia. Quasi tutti i versi di questa sezione del testo (7 su 10) sono infatti interessati da una stessa intonazione che, pur con leggeri casi di *variatio*, si rinnova continuamente e crea uno dei passi più interessanti di tutto il *corpus* preso in considerazione. Ne mostro, prima di commentarne le porzioni più piccole, il profilo globale (cfr. figura 14).

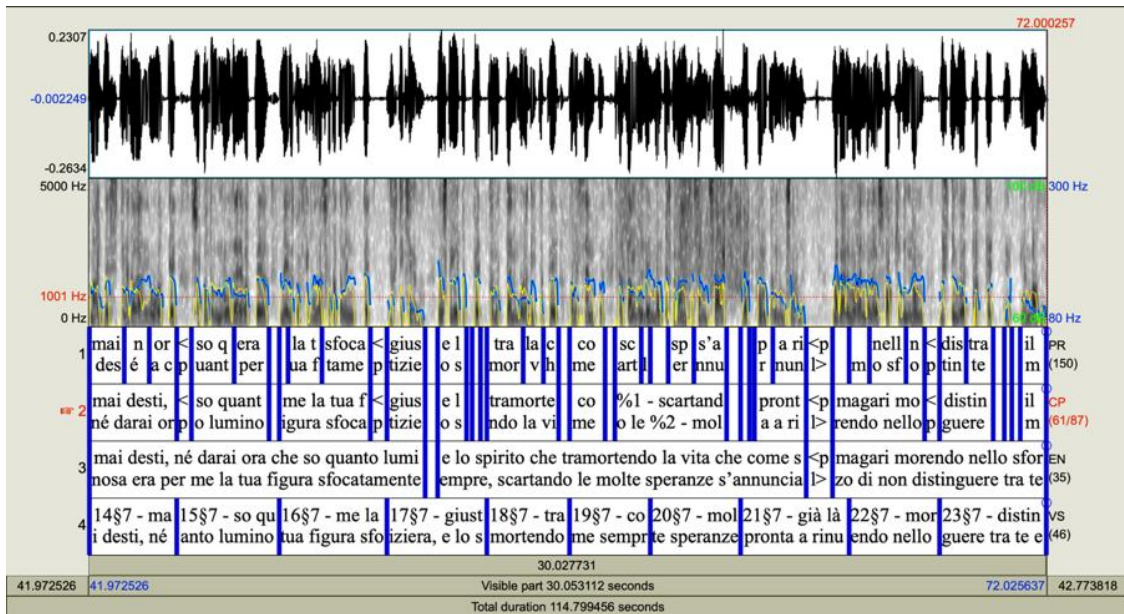


Figura 14 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

Ascoltando l'interpretazione di Rosselli se ne percepisce fin da subito l'intenzione di enfatizzare, con focalizzazioni molto interessanti, i *rejet* di quasi tutti gli *enjambement* presenti in questa strofa. Questa scelta retorica si manifesta in un'intonazione ricorsiva che ha un andamento tendenzialmente ascendente e che crea una cosiddetta «rima intonativa»(31): come si può vedere sempre nella figura 15, la curva di Rosselli si pone inizialmente su un tono medio, poi si abbassa leggermente poco prima della fine del verso, e infine si chiude con un rilievo focale (in assonanza) sul *rejet* delle inarcature, realizzate tutte con pausa. L'aspetto decisamente interessante di questa serie di intonazioni *palilogiche* è che a essere enfatizzate dai rilievi focali non sono parole semanticamente piene, provenienti dalle classi aperte del discorso, bensì parole funzionali e grammaticali, come articoli, pronomi relativi, complementatori, avverbi di negazione. Nella lettura poetica un simile artificio viene usato per rendere un'inarcatura molto marcata rispetto alle altre e per conferire un valore significativo alla spezzatura tra *rejet* e *contre-rejet*. Tuttavia, in Rosselli non si tratta di un uso isolato, bensì di una tecnica sistematica di cui lei stessa ci dà un saggio sempre in *Spazi Metrici*: per la poetessa ogni parola vive, infatti, della stessa dignità all'interno dei testi poetici e per questo non v'è una gerarchia d'importanza né esistono posizioni del verso che devono essere ricoperte da alcune classi di parole in particolare. Ogni parola è carica di una semantica piena, perché ogni parola è associata a un'idea: pertanto non è insolito trovare pronomi come *che* o avverbi come *non* alla fine di un verso, né è possibile trattare questi *enjambement* come casi particolari, più forti o significativi di altri. Scrive, al riguardo, Rosselli:

[s]alendo su per questa materia ancora insignificante, incorrevo nella "parola" intera, intesa come definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione. Generalmente la parola viene considerata sì come definizione di una realtà data, ma la si vede piuttosto come un "oggetto" da classificare e da sotto classificare, e non come idea. Io invece (e qui forse farei bene ad avvertire che essendo il mio sperimentare e dedurre assai personali e in parte incomunicabili, ogni conclusione ch'io ne possa aver tratto è da prendersi davvero *cum grano salis*), avevo proprio altre idee in proposito, e consideravo perfino "il" e "la" e "come" come "idee", e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente una idea.(32)

Osserviamo, ora, alcune porzioni più piccole dell'enunciato poetico per commentare le intonazioni in rapporto *palilogico*. Il primo esempio interessa le prime 4 CP della settima strofa (vv. 14-17), in cui si osserva l'andamento di f_0 seguire l'ordine discusso precedentemente: tono medio, poi basso e infine alto, con rilievi focali finali su «che», «per» e sulla penultima sillaba di «sfocatamente», unico avverbio semanticamente pieno dei 7 casi in questione (cfr. figura 15).

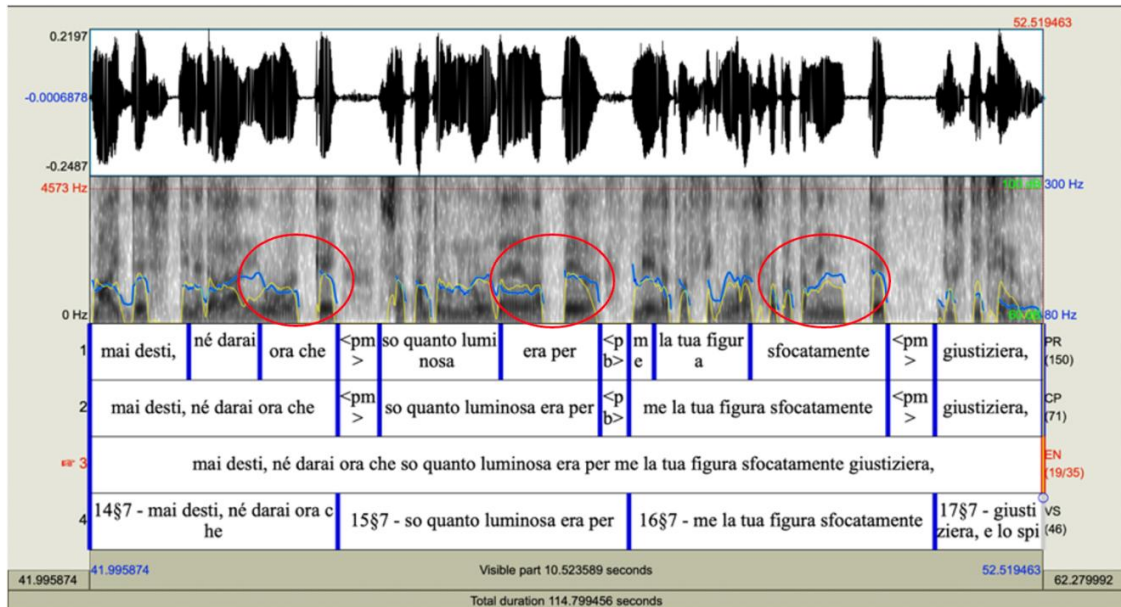


Figura 15 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

Il secondo esempio viene dai versi immediatamente successivi (vv. 18-20 e poi v. 22), in cui lo stesso *pattern* intonativo individuato si ripete ancora, fin quasi alla fine della strofa, esclusa una piccola interruzione di due versi riprodotti con intonazione /Da//, quindi con intonazione discendente (cfr. figura 16).

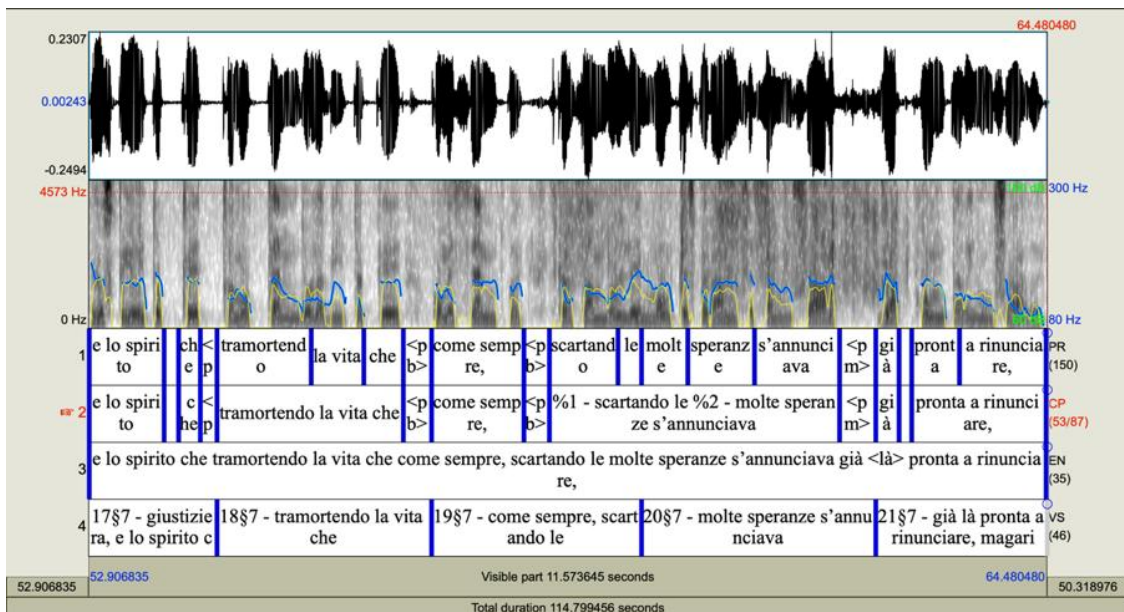


Figura 16 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

L'ultimo caso di *synonymia & palilogia intonation* di questa lettura è quello che unisce in stretto rapporto retorico le due curve prosodiche finali: «disdegnando / d'insegnarmela!». Rosselli conclude l'interpretazione con una frase esclamativa divisa appunto in due Curve prosodiche che hanno la stessa intonazione: due *pattern* intonativi esclamativi che si richiamano *palilologicamente*, con una leggera *variatio* nelle prime due sillabe (cfr. figura 17).

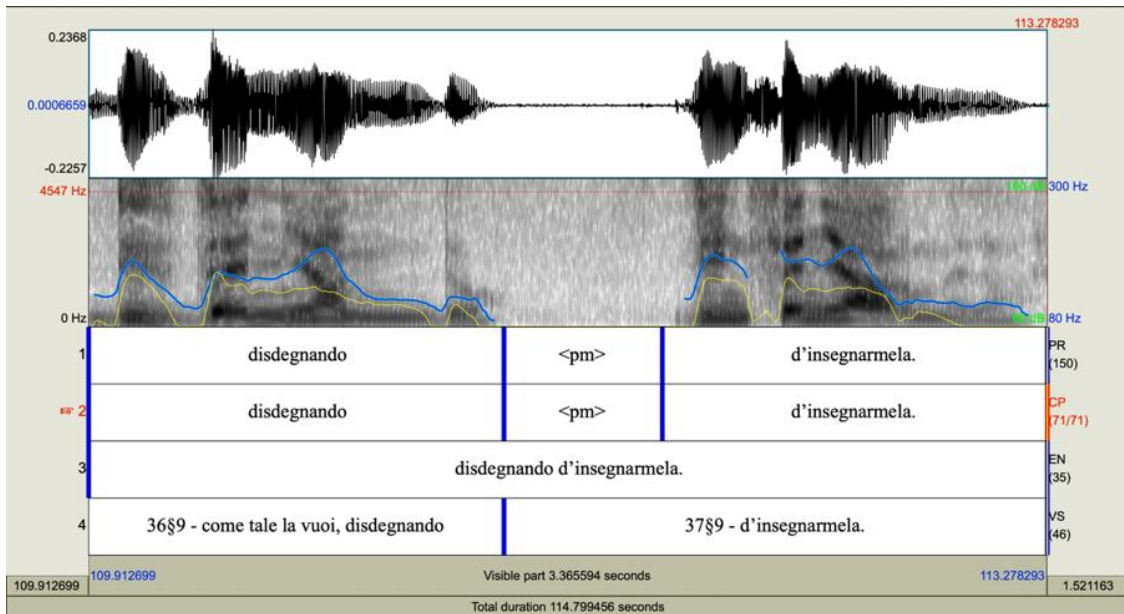


Figura 17 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

8. Note che sorgono abissali dalle frange

La maggior parte delle curve prosodiche di *Note che sorgono abissali dalle frange* – con una grande concentrazione soprattutto nelle prime due strofe – terminano con un profilo di f_0 fortemente discendente (fino a toni bassi e molto bassi): questa caratteristica le rende tutte in qualche modo legate *sinonimicamente*, con una *variatio* che interessa soprattutto l'incipit di tali curve. Non possiedono, dunque, il classico profilo della dichiarativa poetica, pur mantenendo un'intenzione che di base è esplicativa e descrittiva, fedele ai contenuti del passo in questione. In figura 18 le CP ai vv. 3-9.

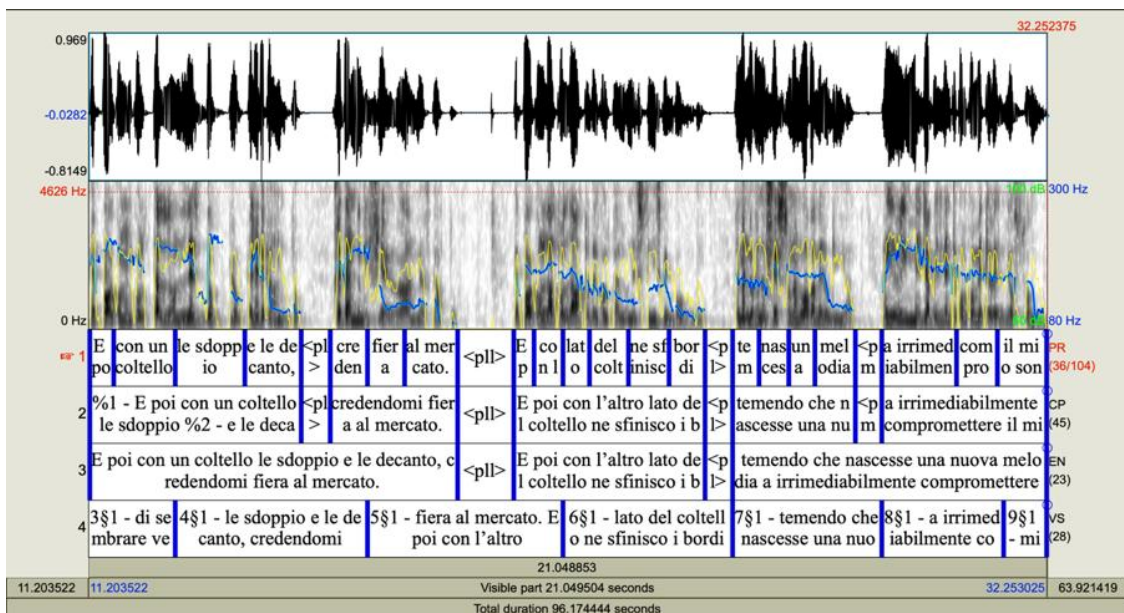


Figura 18 Finestra di Praat relativa a Note che sorgono abissali dalle frange

Un altro caso di ripetizione *sinonimica* è invece presente all'inizio della terza strofa, con due porzioni di CP che condividono lo stesso profilo, con una leggera *variatio* (la seconda porzione ha un tono leggermente più alto). Concentrandosi sulle parti in questione nella figura successiva (cfr.

figura 19: «quale nota svegliò in / me quel lamento di sentire in sé») si può rilevare un andamento ascendente con rilievo focale su «in me» e su «in sé più».

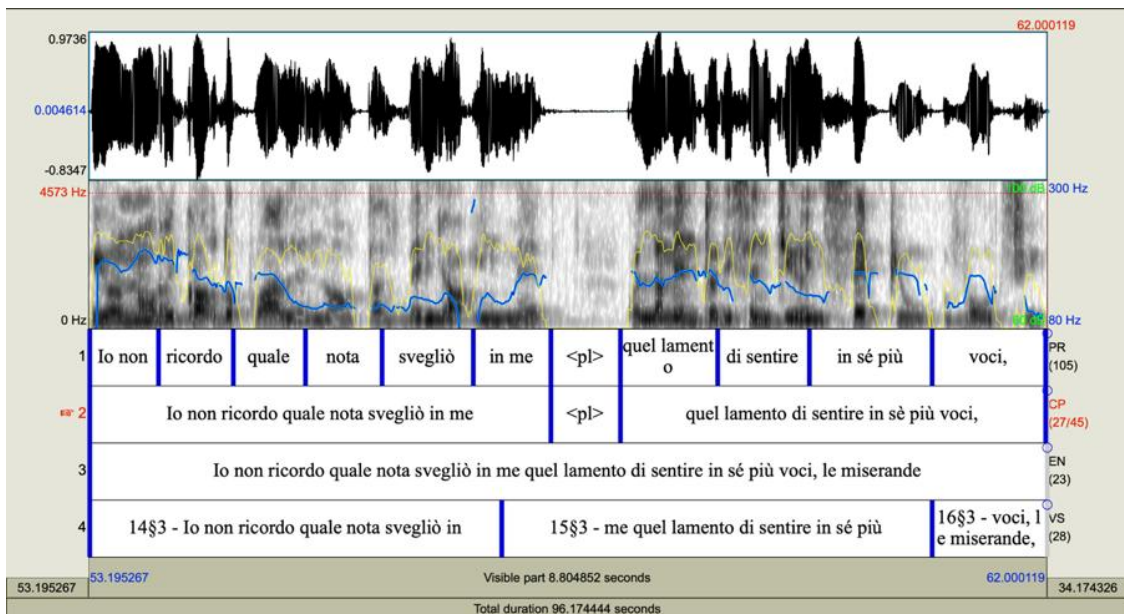


Figura 19 Finestra di Praat relativa a Note che sorgono abissali dalle frange

In rapporto *sinonimico*, con la prima che risulta quasi la realizzazione più distesa della seconda, sono anche le due CP più lunghe dell'ultima strofa, quelle precedenti alla frammentazione finale (vv. 20-21, cfr. figura 20). Entrambe mostrano infatti un ritmo ondulatorio e un profilo *interrupt* dovuto all'allungamento di «passione» e, soprattutto, di «contorcendosi».

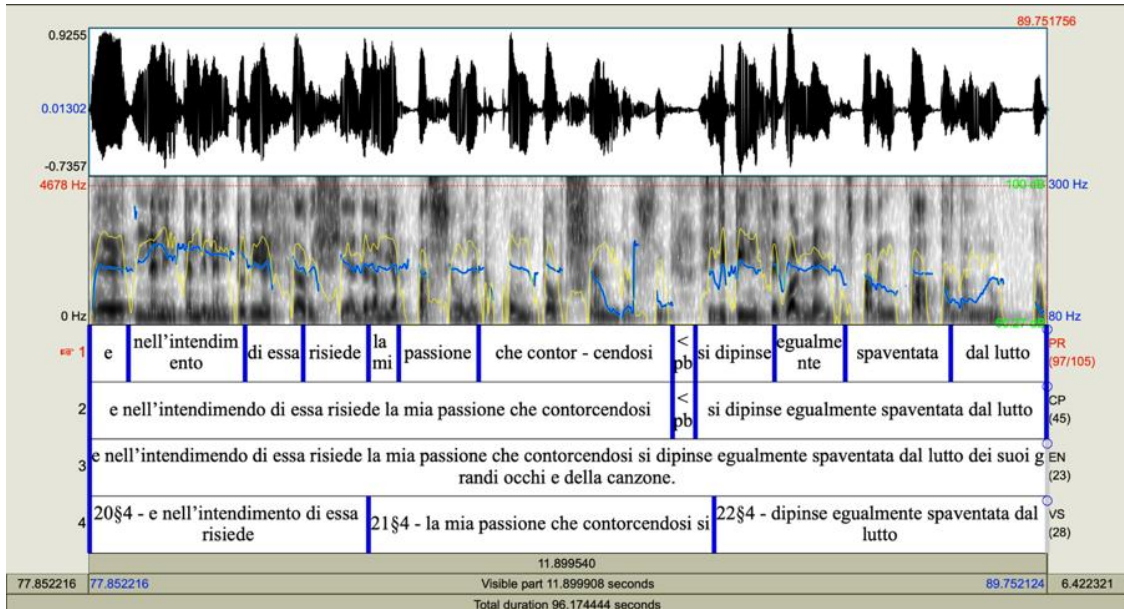


Figura 20 Finestra di Praat relativa a Note che sorgono abissali dalle frange

9. Seguito dalle mosche, credendomi

L'impianto retorico di questo testo è tra i più complessi e strutturati, non tanto e non solo per la dimensione prosodica, quanto anche per sintassi e semantica. Oltre alla fitta ripetizione della parola «mosche», che compare ricorsivamente all'inizio delle prime quattro strofe del testo e poi nella penultima strofa, v'è infatti un'altra ridondanza strutturante, ancora più pervasiva. Si tratta di una struttura sintattica in particolare, quella formata dal verbo «seguire» al participio passato («seguito»

/ «seguita»), cui si aggiungono l'espressione del ruolo tematico di agente («dalle mosche»), un verbo al gerundio («credendomi» / «tornando») e il verbo della principale («ti trovai» / «vidi»). A questa struttura, che torna identica a sé stessa ai vv. 1-2 e ai vv. 13-14, ne viene poi associata un'altra (vv. 6-7), in *variatio* sintattica, con il verbo «seguire» al gerundio («seguendomi»), oltre all'espressione del ruolo tematico di agente («le mosche»), una frase incidentale e, infine, il verbo della principale («mi svegliai»). A rafforzare il ritmo brulicante di questa struttura portante ci sono poi altre coppie di ridondanze ravvicinate, che in questo caso sono poliptoti e figure retoriche etimologiche: ai vv. 3-4 v'è la coppia «in inclinazione» / «le mie inclinazioni»; ai vv. 7-8 «tormentata» / «tormentosi»; ai vv. 8-10-11 «dubbi», «dubitare» e «dubbiose».

Per quanto riguarda la struttura retorico-prosodica, invece, la presenza di *pattern sinonimici* e *palilogici* si rivela in linea con le altre interpretazioni, ribadendo quindi l'importanza di questo parametro nell'analisi del parlato poetico di questa autrice. Possiamo osservare alcuni esempi iniziando proprio dal già citato primo verso della poesia, la cui struttura melodica non solo è in rapporto forte *palilogico* con quella del primo verso della seconda strofa, ma ha anche delle porzioni – tra loro *sinonimiche* – che ne riprendono l'andamento e si combinano, all'interno della prima strofa.

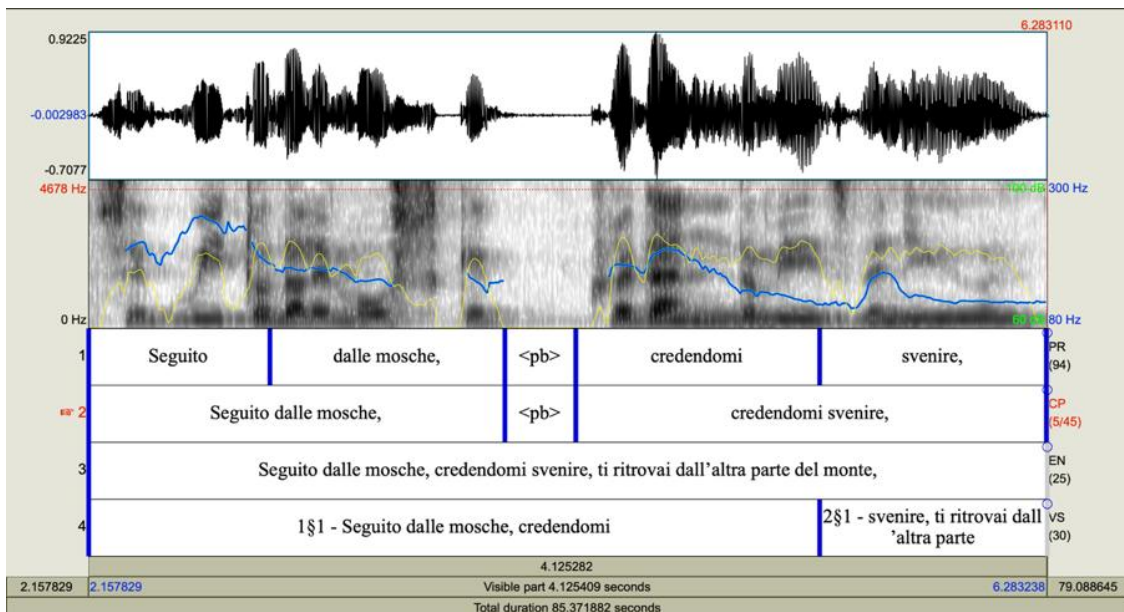


Figura 21 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

Come possiamo vedere, nella porzione di testo presentata nella figura 21 (vv. 1-2) il profilo di f_0 inizia con un tono alto e poi discende arrivando a un tono medio-basso, (fermandosi alla pausa breve che fa da cesura tra i due emistichi), per poi proseguire con un nuovo innalzamento iniziale (su un tono medio-alto) a cui segue ancora una volta una fase discendente, che in questo caso raggiunge un tono basso. L'effetto che emerge è quello di una reiterazione intrecciata e alternata, per quanto modulata su un tono più basso, in cui l'intonazione di «seguito» risuona in quella di «credendomi» e l'intonazione di «dalle mosche» riecheggia in quella di «svenire». Un'intonazione analoga viene ripresentata ai vv. 6-7 (cfr. figura 22), con una *variatio* rilevabile nell'assenza di pause tra i due emistichi e in un andamento meno ascendente della prima parte.

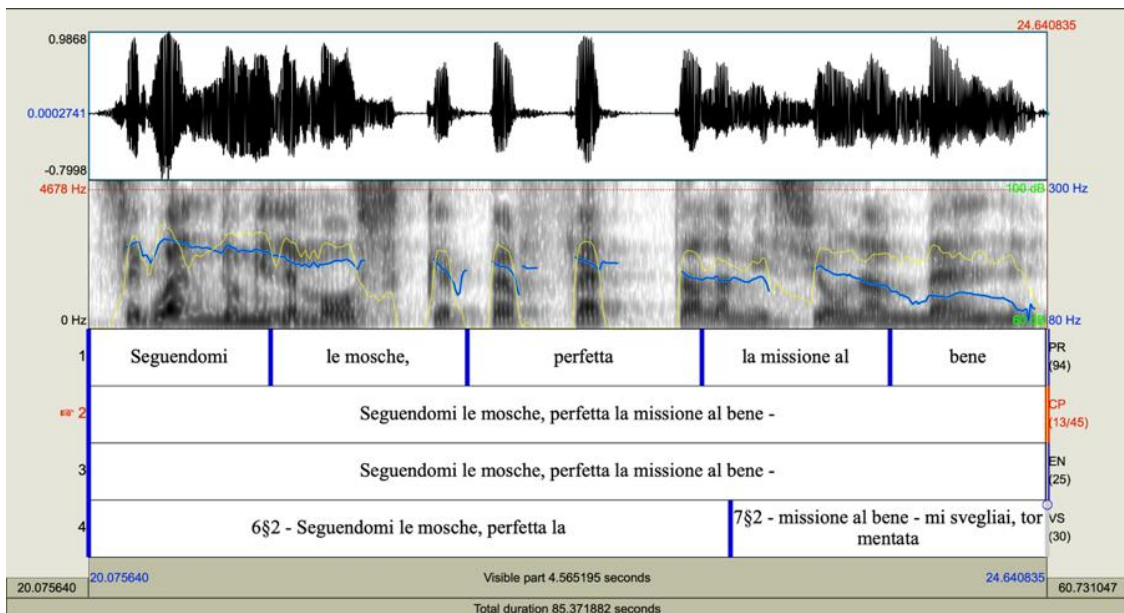


Figura 22 Finestra di Praat relativa a Seguendo dalle mosche, credendomi

Un altro *pattern* melodico-intonativo molto ricorrente nella lettura è quello con cui Rosselli normalmente chiude i suoi enunciati poetici, che proprio per questa caratteristica in comune risultano quasi tutti legati, in ripresa retorica, da rime prosodiche. Si tratta delle intonazioni con cui sono realizzate le ultime CP degli EN, quasi tutte piuttosto brevi e successive a pause che le isolano dalle altre: dopo un incipit su un tono medio o medio-alto la curva si fa con forza discendente e la poetessa spesso cambia anche registro di fonazione, ricorrendo al registro mormorato o a quello laringalizzato. Ne possiamo apprezzare alcuni esempi nelle quattro finestre Praat che seguono (cfr. figure 23, 24, 25, 26), che raffigurano, rispettivamente, porzioni di testo tratte dai versi 5, 9, 12, 15.

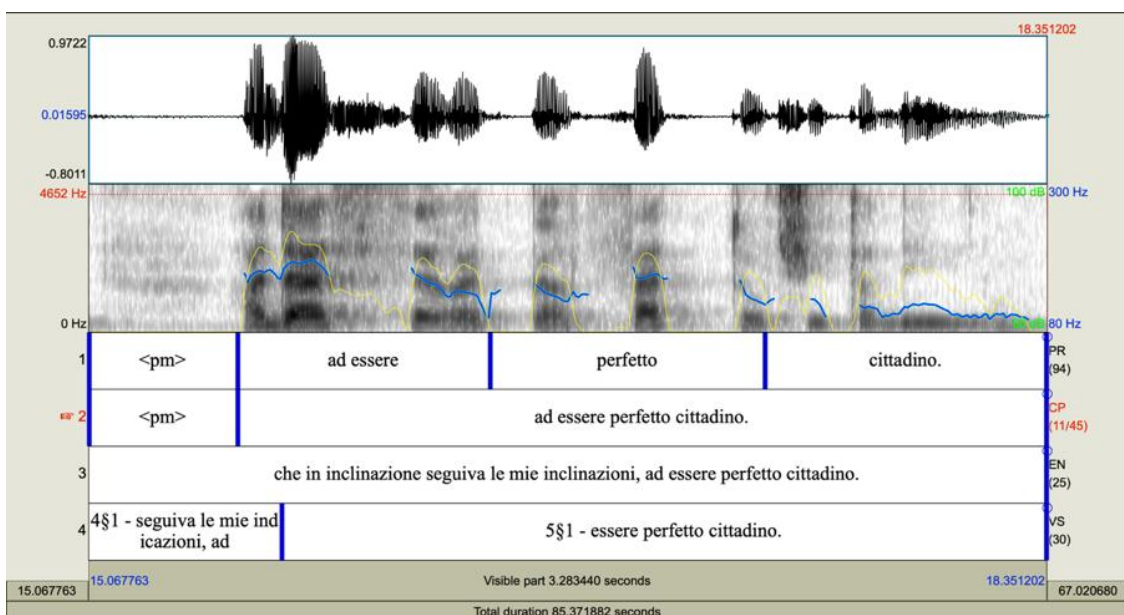


Figura 23 Finestra di Praat relativa a Seguendo dalle mosche, credendomi

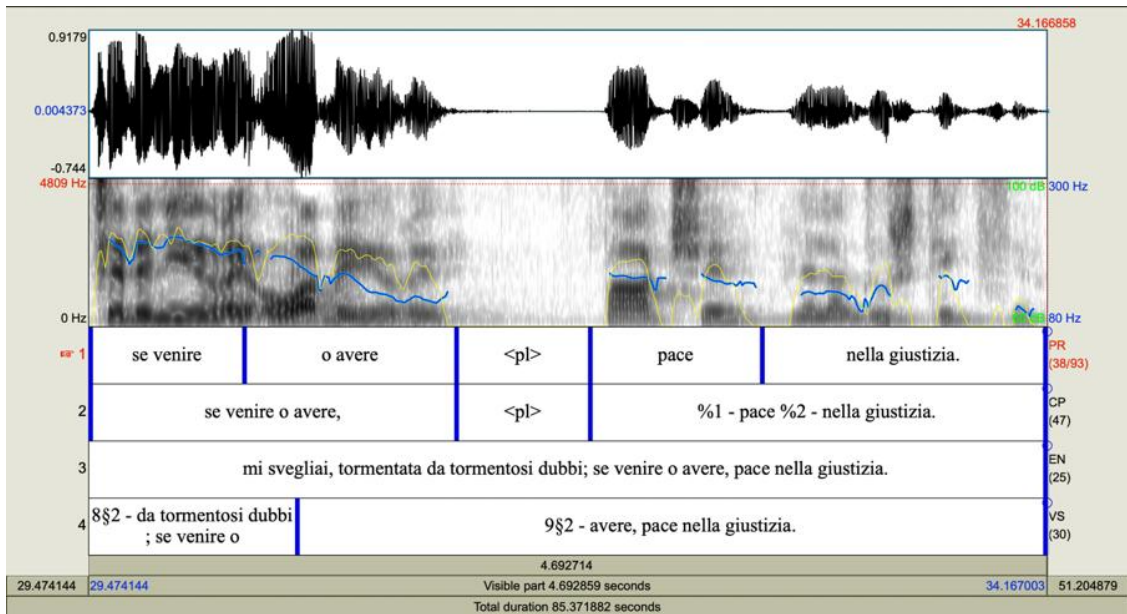


Figura 24 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

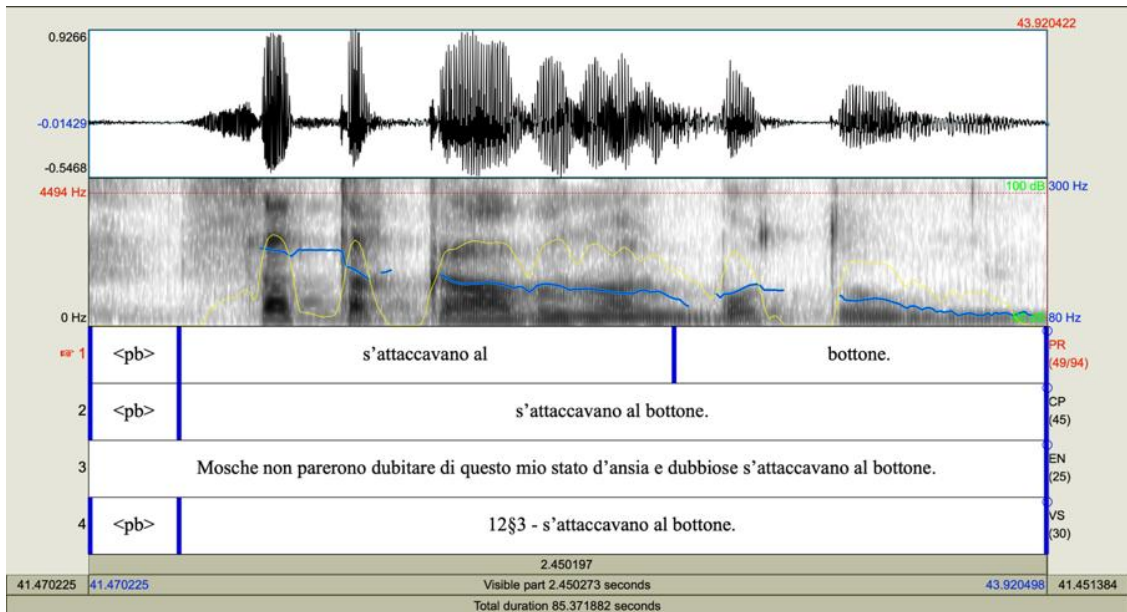


Figura 25 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

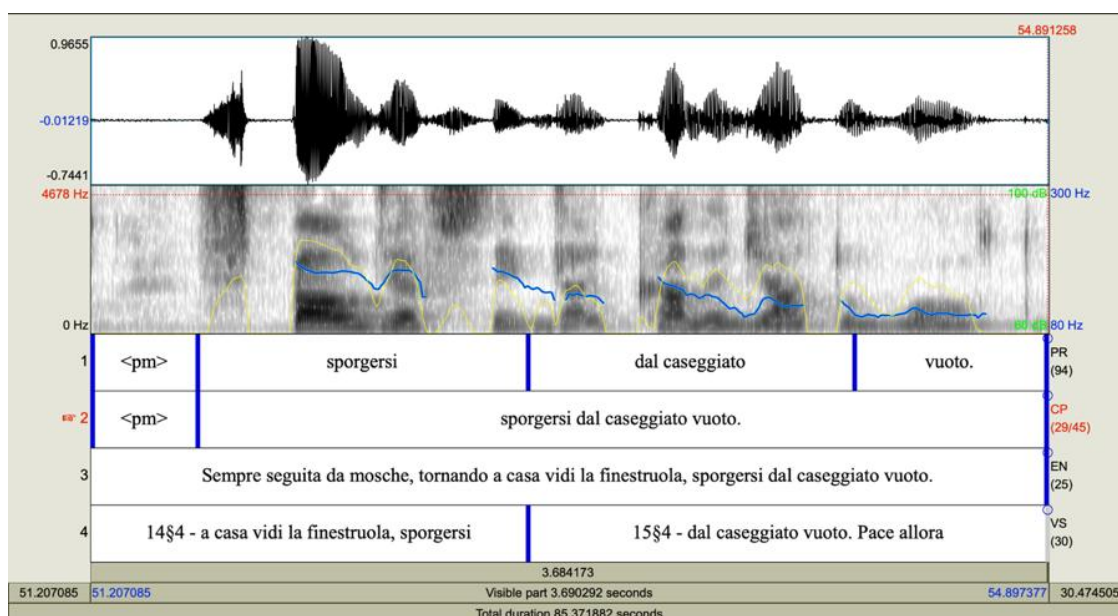


Figura 26 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

Tra le altre intonazioni presenti si segnalano anche le consuete dichiarative poetiche, alcuni casi di *pattern* esclamativi e interessanti casi di intonazioni interrotte e quasi irrisolte, come il caso rilevato in *Rosa ripulita*. Nel complesso la varietà intonativa rende questa lettura decisamente interessante all'interno del *corpus* annotato.

10. Impromptu

Gli ultimi esempi da presentare sono tratti da *Impromptu*, l'interpretazione più ricca e complessa del *corpus*, che permetterà anche le osservazioni più interessanti circa la ricchezza melodica dell'enunciazione rosselliana. Composto da tredici lasse fortemente polifoniche e intertestuali – in cui Rosselli condensa vicende autobiografiche, conoscenze musicologiche, riferimenti letterari e temi civico-sociali – il poemetto è un'opera entusiasmante e significativa nella poetica rosselliana. Alla luce della fondamentale importanza delle teorie musicologiche nella composizione del poemetto – che non a caso Rosselli titola *Impromptu*, attingendo al linguaggio musicale – uno degli elementi più determinanti e strutturanti è la presenza nella metrica del testo di quello che potremmo chiamare 'verso-serie'. Questo verso – tenendo a mente sia la dodecafonia schoenbergiana, sia lo *spazio metrico* rosselliano – può essere descritto come un'unità basata su una sequenza preordinata e regolarmente ridondante, in cui le monadi sonore che la compongono possono essere trasposte, rovesciate, proposte per moto retrogrado, variate nel ritmo o anche divise in mini-serie, altrettanto modificabili internamente, in modo da creare una composizione musicale ricchissima. Analogamente alla serie dodecafonica – in cui non ci sono rapporti 'gerarchici' tra le note – anche nel verso rosselliano si possono osservare processi compositivi simili. Ogni parola, infatti, ha la stessa dignità e non esistono scale di priorità tra parole appartenenti a classi del discorso diverse. Inoltre, ascoltando e analizzando la struttura ritmica e quella melodico-intonativa, ci si accorge che non solo i versi di *Impromptu* tendono a essere regolari nella lunghezza (anche se più brevi rispetto a quelli di altre raccolte), ma che Rosselli li interpreta ricorrendo a *pattern* intonativi piuttosto precisi, che dopo una prima manifestazione sembrano tornare lungo tutto il poemetto in una forma rovesciata, trasposta, retrograda o variata nel ritmo.

Inoltre, sempre rimanendo in un'analisi dedicata alle caratteristiche della voce, vanno segnalati punti della lettura oggettivamente cantati da Rosselli, che si trova quindi a intonare alcune curve prosodiche con stili diversi di canto (cfr. anche figure 27-28). Baldacci si spinge a sostenere, al riguardo, che alcuni passi dell'interpretazione di *Impromptu* si avvicinano alle sonorità dei canti gregoriani(33). A questa osservazione, che forte dell'analisi fonetica condotta posso condividere, aggiungo inoltre che in questa lettura di Rosselli scorre – dall'inizio alla fine – una decisa tensione

contrappuntistica, che ha come conseguenza inevitabile un intricato intreccio di dissonanze e di consonanze, il cui uso potrebbe essere considerato come un retaggio dei suoi studi musicologici, a partire da quelli svolti a Darmstadt. Nella prossima finestra di *Praat* (cfr. figura 27) si osserva un esempio di enunciato poetico in cui l'andamento di f_0 segue la successione seriale delle note-posizioni ad altezze tonali diverse, che si susseguono regolarmente e retoricamente, enfatizzate anche da fratture pausali che ne spezzano il ritmo.

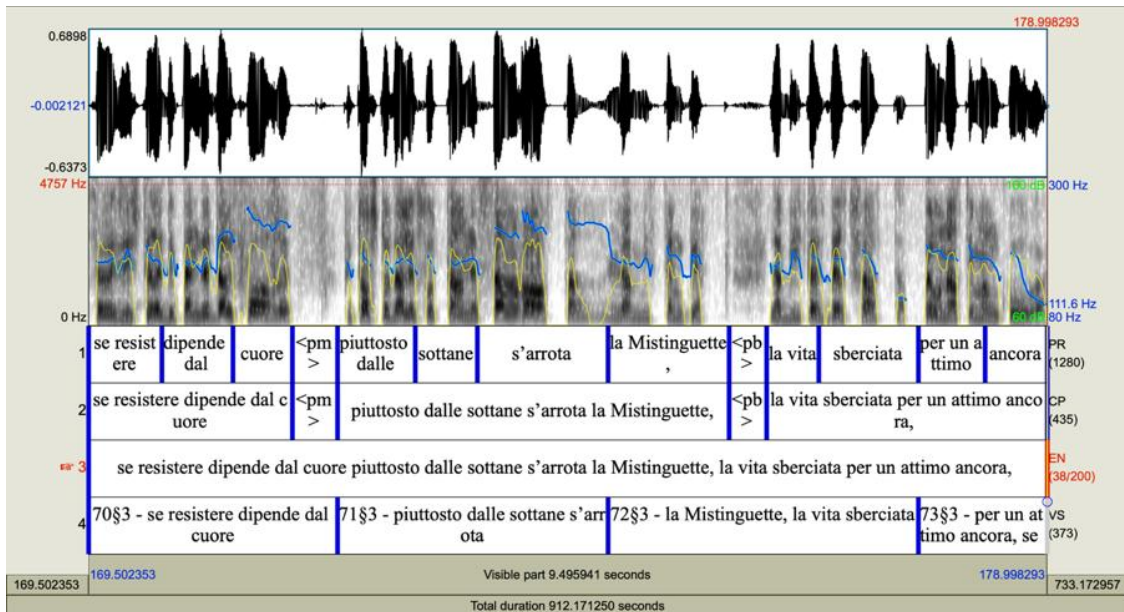


Figura 27 Finestra di Praat relativa a *Impromptu*

Dal punto di vista retorico e melodico *Impromptu* è una delle letture più ricche di tutto il *corpus* annotato, con un tasso di *synonymia & palilogia intonation* secondo solo alla lettura di *Rosa ripulita*, che però è brevissima, estremamente geometrica e ridondante, con uno stesso *pattern* intonativo che si rinnova lungo i dieci versi che la compongono. In *Impromptu*, invece, il brulichio ritmico è vivissimo e tutto il poemetto è colorato da una vivace energia dinamizzante: sono molte, infatti, le intonazioni che si richiamano e si intrecciano lungo i 355 versi e le 221 CP e questa fitta trama viene tessuta da Rosselli appositamente per sublimare i contenuti semantici del testo, che risultano accompagnati da un supporto sonoro. Riguardo ciò, Palli Baroni sostiene che:

[I]a musicalità di *Impromptu*, cui concorrono anche le pause tra le strofe, si manifesta nell'orchestrazione semantico fonica di riprese, iterazioni, allitterazioni, rime al mezzo, rime-ponte generatrici di altri significati, forme ortografiche volutamente scelte perché appunto musicali. (34)

Il risultato è che la poetessa guida il lettore nella creazione delle immagini e l'esperienza del testo si fa inevitabilmente multidimensionale: parafrasando i principi di *Spazi metrici* la realtà oggettiva del compositore/scrittore finisce per diventare, in questo caso, anche la realtà oggettiva del lettore. Nel ventaglio delle intonazioni presenti – come si può immaginare in una lettura così complessa – sono presenti molte tipologie di intonazioni diverse, a partire dalle più caratterizzanti del parlato poetico: dichiarative poetiche, interrogative dirette e indirette, esclamative, enumerative, intonazioni di parentesi, intonazioni interrotte, intonazioni d'appendice.

Cercando di supportare quanto detto finora con alcuni esempi di CP in rapporto di *synonymia* e in rapporto di *palilogia*, mi soffermerò sui *loci* più interessanti delle tredici sezioni. Il primo esempio di rapporto *palilogico* tra CP che commenterò è presente nella terza sezione del poemetto, ai versi 70-71 (cfr. figura 28). In questo caso la poetessa apre le due curve prosodiche con una lettura piuttosto rapida e accelerata, per poi cambiarne l'andamento con un repentino sbalzo tonale verso l'alto molto deciso sulle PR «cuore» e «s'arrota», la cui durata – dati gli allungamenti sulle ultime sillabe (-re e -ta) – è maggiore di quella prevedibile. Rosselli, inoltre, sembra quasi cantare nella

lettura di questo passo del testo, tanto che ricorre spesso a cambiamenti di registro percepibili, passando al falsetto, o a dei ritmi musicali, come il ritmo di marcia sempre più serrata con cui legge i versi che precedono l'esempio appena descritto, vv. 67-69: «dall'altr'angolo / che non da questa visione crematorizzata / dalla mia e vostra vita terrorizzata».

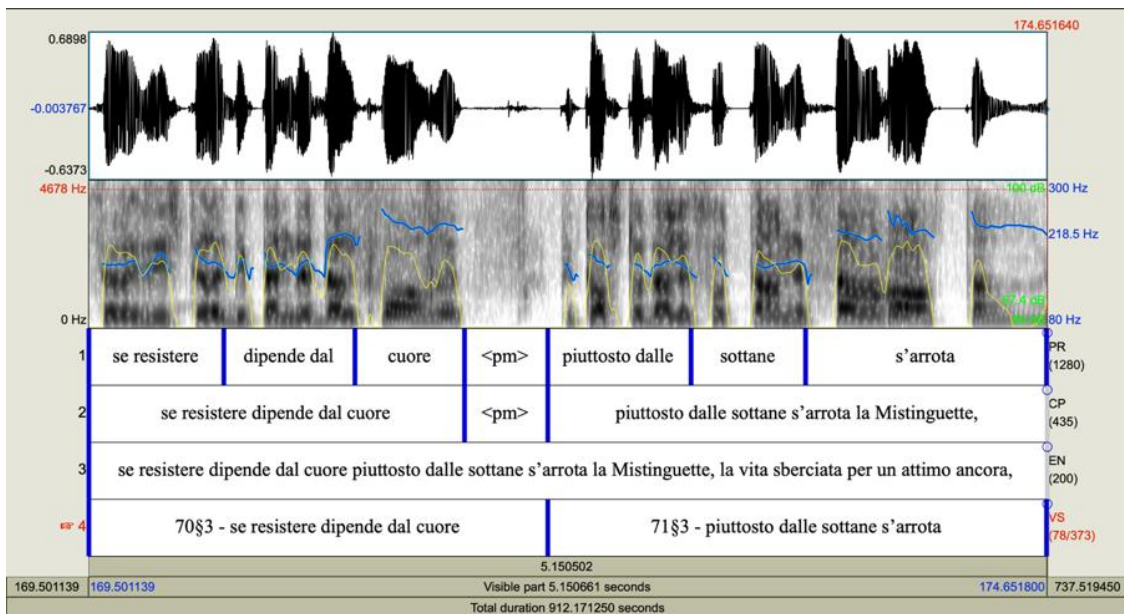


Figura 28 Finestra di Praat relativa a Impromptu

Di grande rilevanza, nell'analisi prosodica di *Impromptu*, sono le lunghe CP della sesta sezione, tra le più lunghe dell'intero poemetto. La loro struttura prosodica, infatti, è decisamente complessa e spesso marcata internamente. Rosselli tendenzialmente riproduce queste estese CP ricorrendo a melodie molto simili tra loro, con poche variazioni significative: nella lettura dei vv. 162-168 si susseguono, ad esempio, addirittura tre CP lette con lo stesso *pattern* intonativo (dichiarativa poetica), di cui soltanto la prima presenta una leggera *variatio* nella parte finale, più discendente delle altre (cfr. figura 29). Questa particolare melodia – di cui la poetessa fa uso, anche in altre strofe, quando intende riprodurre le CP più lunghe senza interrompersi per prendere fiato – è una delle più ricorrenti nell'interpretazione del poemetto e di conseguenza può essere considerata ragionevolmente la base melodica di *Impromptu*, sulla quale poi Rosselli intarsia, ricamandole tra loro, altre sequenze melodiche attraverso dissonanze e consonanze gestite con sapienza. Due esempi possibili sono la CP con cui si apre la settima sezione (vv. 187-189) e la CP con cui Amelia Rosselli legge i vv. 216-218, nell'ottava sezione (cfr. figura 30): entrambi i *pattern* melodici, pur potendo essere assimilati a quello precedentemente descritto, sono coinvolti da una netta tensione contrappuntistica, dovuta alla sovrapposizione della melodia di base con altre trame melodiche.

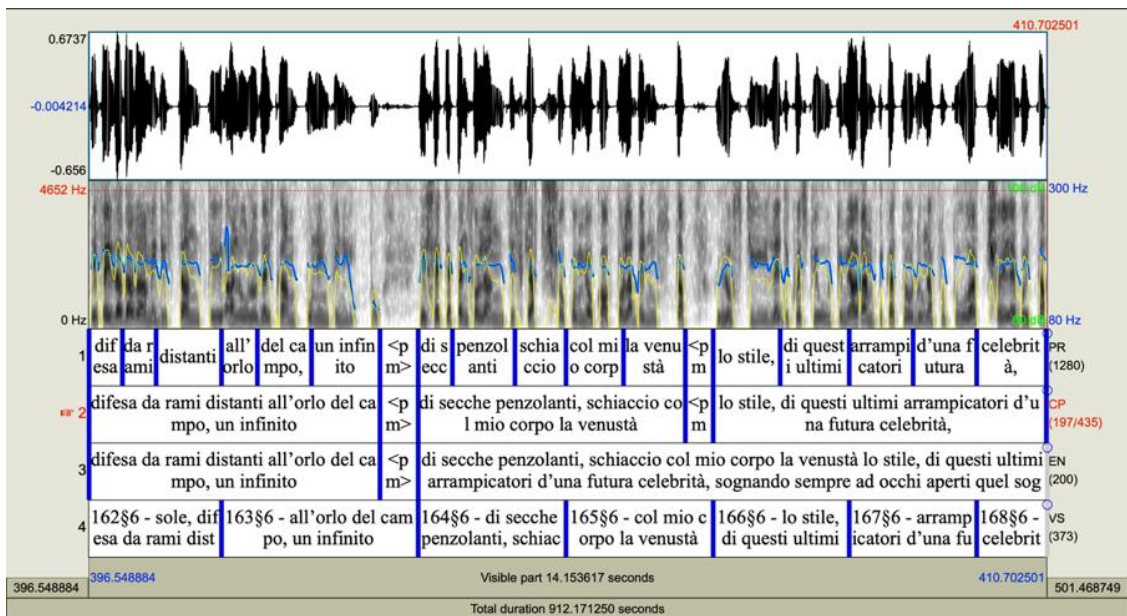


Figura 29 Finestra di Praat relativa a Impromptu

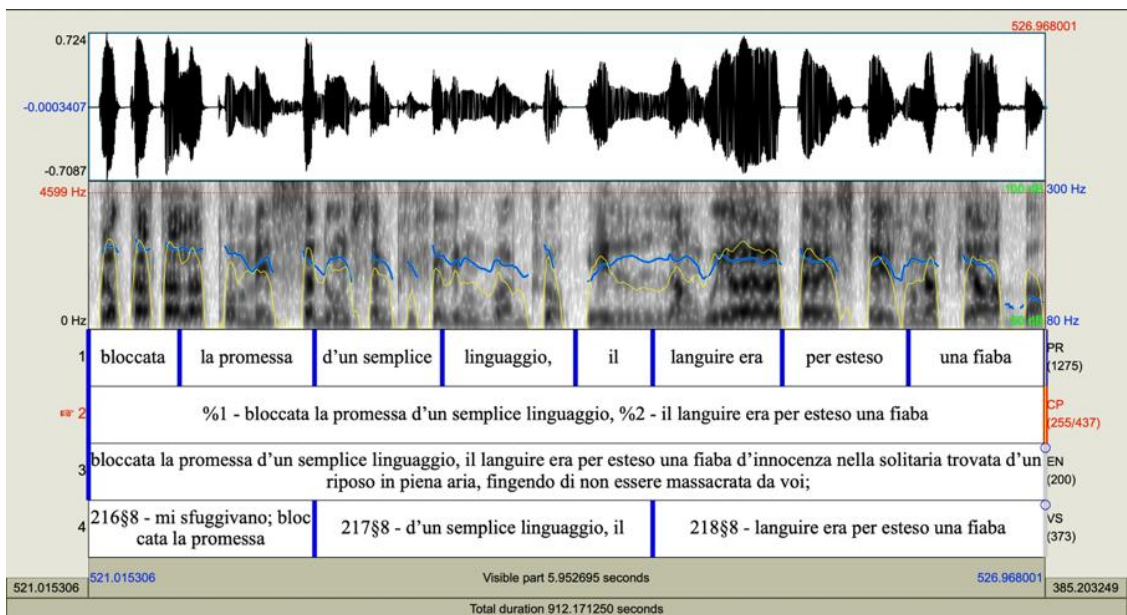


Figura 30 Finestra di Praat relativa a Impromptu

Sempre nell'ottava sezione del poemetto v'è un ulteriore passo interessante, il cui intreccio retorico e melodico-intonativo rafforza sia la già fitta ridondanza sintattico-lessicale del testo, sia la superficie fonosimbolica dei vv. 227-230 (cfr. figura 31): «di cui mai immaginavate la portata / scherzosa ora che spiombano finte / bombe sul naso della gente, finto / rumore non è per un bel niente». La poetessa, infatti, attraverso una serie di prominenze focali dissonanti, guida il lettore e lo fa concentrare sulla successione delle parole allitteranti presenti nel passo: da una parte, «finte», «gente», «finto» e «niente»; dall'altra «spiombano», «bombe» e la PR «per un bel». Questo accostamento fonosimbolico di contoidi nasali e contoidi occlusivi (alveolari e bilabiali) rende molto bene sia l'idea della tensione precedente allo scoppio, sia la sensazione delle tragiche esplosioni che hanno macchiato di sangue l'occidente durante le guerre del Novecento, tragedie di cui Rosselli ha fatto doppiamente esperienza: come donna nata negli anni '30 e come figlia e nipote di martiri antifascisti.

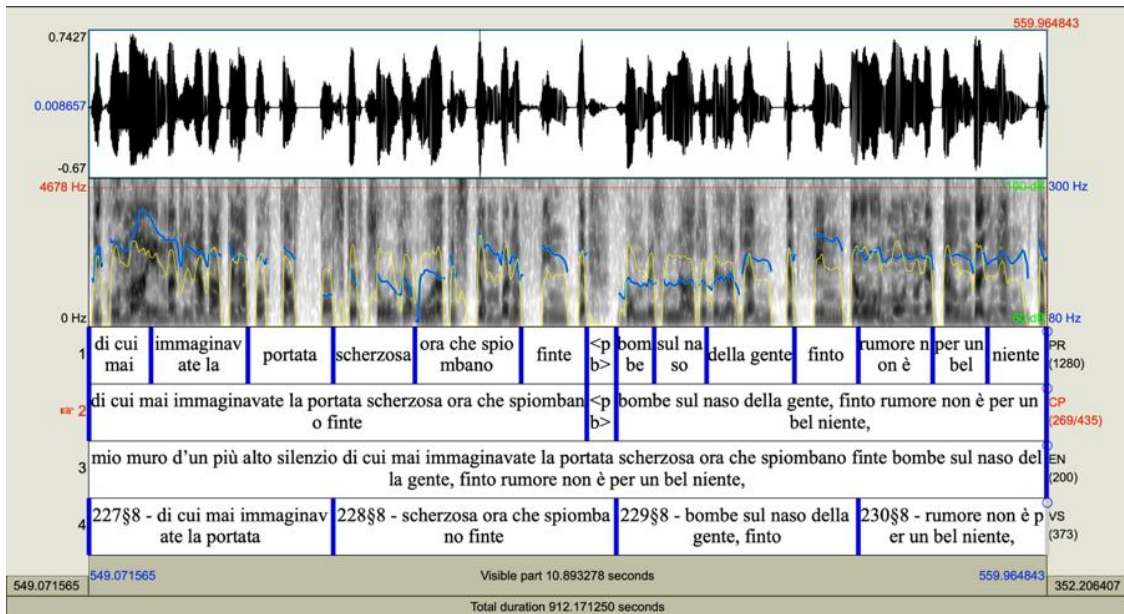


Figura 31 Finestra di Praat relativa a Impromptu

Nelle ultime sezioni di *Impromptu* la lettura di Rosselli si fa estremamente colorata e animata: abbandonate le lunghissime CP melodicamente simili, dall'undicesima sezione in poi Rosselli ripropone un'interpretazione quasi cantata e recitata, in cui l'andamento si fa a tratti vorticosamente ascendente e a tratti precipitosamente discendente. Nella figura 32 (vv. 284-290) si possono osservare, ad esempio, tre curve prosodiche riprodotte con un tono molto alto e in perfetto rapporto *palilogico*, che precedono una curva prosodica più lunga, in cui la curva di f_0 – dopo un netto sbalzo tonale discendente – si chiude su un tono basso. Un'organizzazione prosodica simile è osservabile anche nella lettura dei versi 292-294 – «Paesano non langue / nell'ombra d'uno stelo, non sono migliaia risposi / inchinandomi a terra» – nella cui riproduzione la poetessa si mantiene su un tono molto alto fino alla parola ritmica «migliaia», per poi discendere con uno sbalzo tonale verso il basso vertiginoso. Questi accostamenti tra altezze decisamente diverse, che caratterizzano soprattutto la decima e l'undicesima sezione, rendono la lettura dei passi in questione molto complessa e articolata, un vero e proprio *unicum* sia all'interno del nostro *corpus* di letture rosselliane, sia in relazione alle letture di altri poeti e poetesse del Novecento italiano, come sostiene anche Colonna, che infatti inserisce Rosselli tra le voci sperimentali dello scorso secolo, precisando che la sua lettura mostra delle caratteristiche eccezionali e singolari(35).

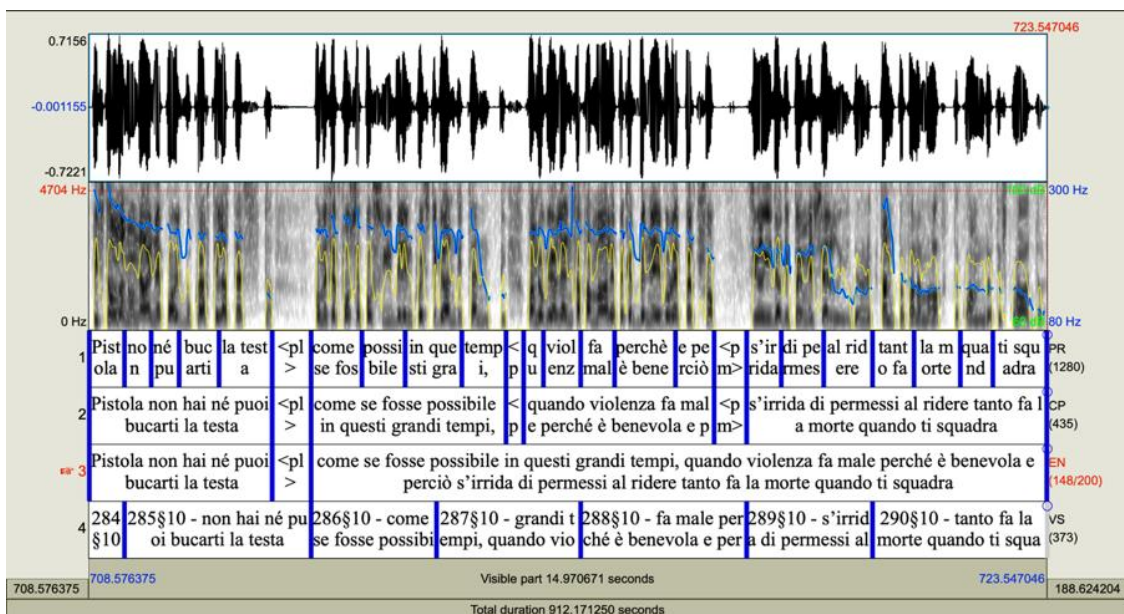


Figura 32 Finestra di Praat relativa a Impromptu

L'ultimo rapporto retorico che propongo è la *synonymia* che lega la quartultima e la terzultima curva prosodica dell'intero poemetto: «perso / l'istinto per l'istantanea rima / perché il ritmo t'aveva al dunque» (vv. 353-354, cfr. figura 33). Queste due curve prosodiche, oltre ad essere retoricamente legate tra loro, mostrano caratteristiche comuni alle altre CP dell'ultima porzione della lettura e per questo sono due ottimi esemplari delle scelte organizzative di Rosselli. Come possiamo osservare dalla figura 33, Rosselli anche in questo caso tende ad accostare, attraverso alcuni sbalzi intonativi, toni alti e toni bassi creando il tipico effetto della dissonanza rosselliana. Come si può vedere, la melodia è oscillante, poiché la poetessa enfatizza la struttura accentuale dei versi attraverso l'accostamento di valli accentuali dal profilo melodico molto basso con i picchi di f_0 che cadono sulle sillabe toniche di «perso», «istinto», «rima», «ritmo» e «dunque».

Inoltre, nella tredicesima sezione di *Impromptu* (cfr. anche la PR «la Storia», rappresentata nella figura 34) Rosselli spesso produce allungamenti interessanti alla fine delle curve prosodiche, i quali possono verificarsi anche su CP dal confine terminale insolitamente medio-alto e alto, come nell'esempio. Così facendo, la poetessa utilizza una tipologia di profilo intonativo difficilmente assimilabile alle intonazioni più comuni, che per questo sfugge alla regolarità attesa in un registro parlato – per quanto pianificato – e si avvicina a un canto.

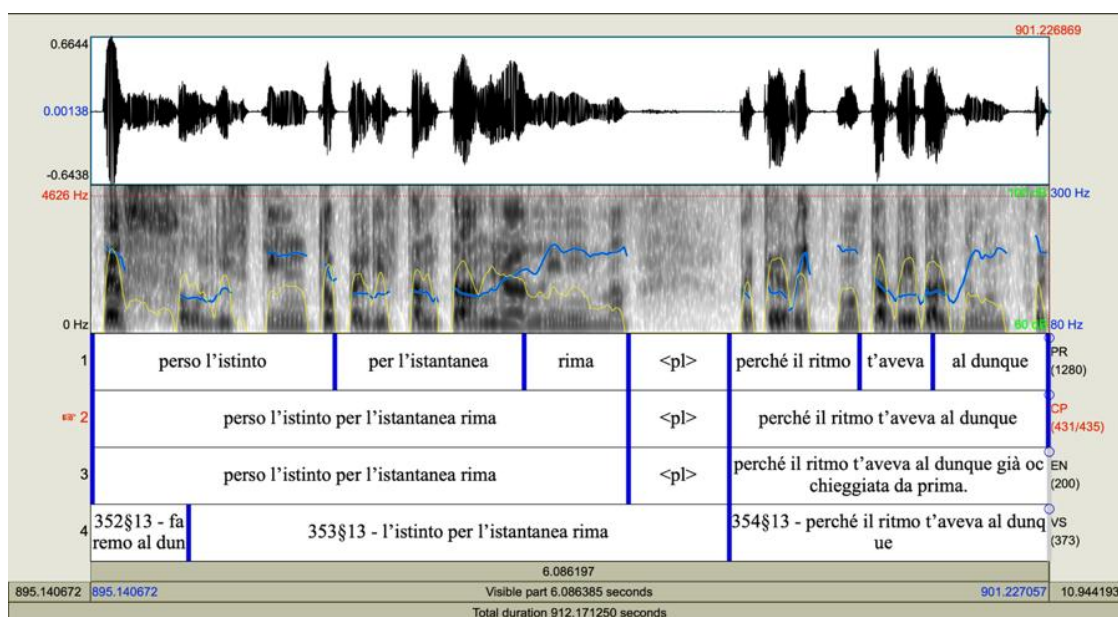


Figura 33 Finestra di Praat relativa a Impromptu

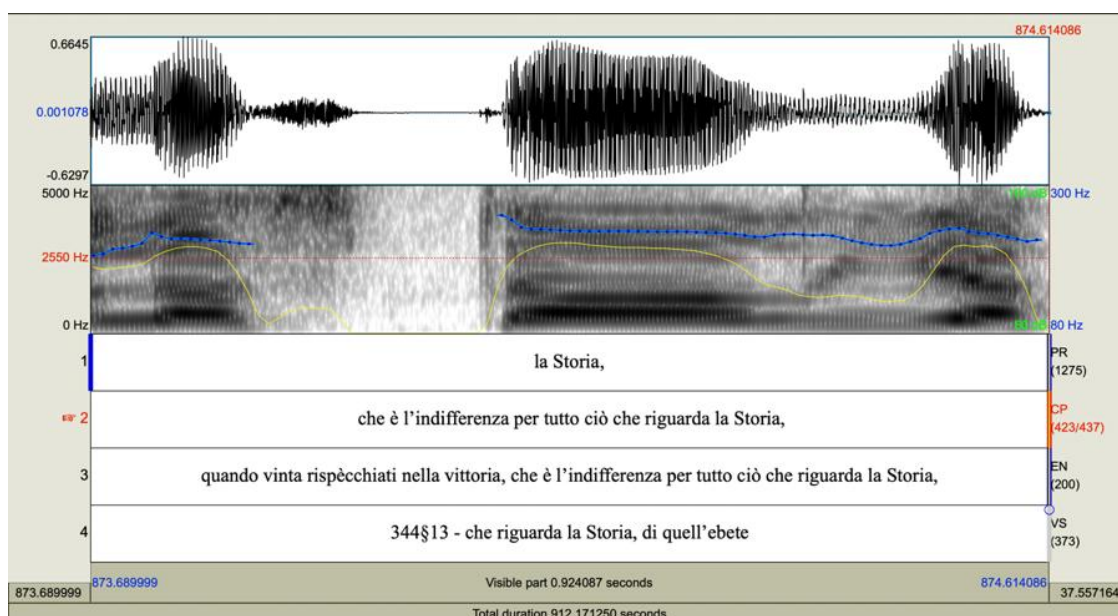


Figura 34 Finestra di Praat relativa a Impromptu

Conclusioni

Come si è visto in questo contributo, gli alti valori dell'indice di *synonymia & palilogia intonation* sono la conseguenza diretta di due aspetti cruciali nell'impianto teorico dello *spazio metrico* rosselliano: da una parte, la sua affinità con la musica seriale, con il webernismo, il post-webernismo e con la musica elettronica; dall'altra, la grande rilevanza che hanno sia il concetto di ridondanza e di ripetizione, sia la capillarità e la profondità della struttura retorica. Come si è avuto modo di vedere in occasione della descrizione della lettura di *Impromptu* – l'interpretazione in cui meglio si colgono queste caratteristiche – i *pattern* intonativi e ritmico-melodici che si ripetono lungo i testi colorandoli retoricamente, enfatizzandone e supportandone la struttura, sono strettamente influenzati dalle serie polifoniche della dodecafonia. Anche queste, infatti, possono essere trasposte, rovesciate, proposte per moto retrogrado, variate nel ritmo o anche divise in mini-serie esattamente come Rosselli fa con le particolari intonazioni a cui ricorre (dichiarativa poetica compresa, come mostra l'alto valore medio del relativo parametro).

L'indice di *synonymia & palilogia intonation* della metodologia di *Voices of Italian Poets*, grazie alla sua flessibilità, permette dunque di far emergere questa fitta trama retorica – ulteriore, superiore e collaterale a quella semantico-sintattica – e consente di catturarne le variazioni melodiche, le quali rendono inconfondibilmente dissonante e sperimentale lo stile di lettura rosselliano. Aver condotto questa ricerca attraverso una metodologia che riesce a catturare molti degli aspetti peculiari dei testi poetici rosselliani – mettendoli in relazione alla struttura prosodica e alle scelte intonative della lettura – ha consentito di rilevare convergenze e divergenze tra liriche e interpretazioni diverse, facendo emergere che le strutture metriche rosselliane – pur essendo differenti a seconda dei testi presi in considerazione – possono mostrare decise e reciproche affinità. In aggiunta, la metodologia di ricerca adottata ha consentito anche di rilevare la profonda affinità del *nuovo ordine* rosselliano sia con le conquiste della musica contemporanea (vedasi i rapporti con lo sperimentalismo musicale della dodecafonia), sia con i presupposti più raffinati della metricologia italiana, europea e americana di tardo Novecento (come le teorie del verso di Fortini e Olson).

Federico Lo Iacono

Note.

(1) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007, p. 68.

(2) *Ibidem*, p. 68.

- (3) Si vedano oltre al saggio di Fusco anche M. Manera, *«Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi»*. *Il sistema metrico di Amelia Rosselli*, tesi di dottorato, Università degli studi di Torino e S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016.
- (4) A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Laterza, Bari 2007, p. 19.
- (5) A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, “il verri”, VIII serie, 1-2, marzo-giugno, in F. Caputo, a cura di, *Una scrittura plurale Saggi e interventi critici* (abbreviato in USP), Interlinea, Novara 2004, p. 53.
- (6) A. Rosselli, *Spazi metrici*, 1962 in F. Caputo, a cura di, USP, p. 65.
- (7) *Ibidem*, p. 66.
- (8) *Ibidem*, p. 65.
- (9) G. Giudici, *Per Amelia: l’ora infinita*, in E. Tandello, a cura di, *Le poesie*, Garzanti, Milano 2019.
- (10) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 69.
- (11) A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in F. Caputo, a cura di, USP, p. 55.
- (12) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 72.
- (13) *Ibidem*.
- (14) I. Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell’opera poetica*, trad. it. M. Spinella, Dedalo, Bari 1983.
- (15) A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 73.
- (16) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 73.
- (17) A. Schoenberg, *Manuale di armonia*, Il saggiatore, Milano 1973.
- (18) P. Cairoli, *Spazio metrico e serialismo musicale. L’azione dell’avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in G. Devoto, E. Tandello, a cura di, “Trasparenze”, 17-19, 2003, San Marco dei Giustiniani, pp. 293, citato in F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 75.
- (19) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*, Edizioni dell’Orso, Torino 2022.
- (20) Praat è un applicativo sviluppato da P. Boersma e D. Weenink presso l’Università di Amsterdam, finalizzato agli studi fonetici, ed è stato impiegato per la parte sperimentale di questo elaborato.
- (21) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*. Tesi di Dottorato inedita, Università degli studi di Genova-Università degli studi di Torino 2021, p. 163.
- (22) *Ibidem*, p. 176.
- (23) *Ibidem*, p. 178.
- (24) *Ibidem*, p. 166.
- (25) *Ibidem*.
- (26) *Ibidem*, p. 178.
- (27) 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, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, p. 222.
- (28) Tabella riadattata da V. Colonna, *La lettura della poesia italiana del secondo Novecento: una proposta di studio fonetico*, “L’analisi linguistica e letteraria”, XXIX, Università Cattolica del Sacro cuore, Milano 2021.
- (29) F. Lo Iacono, *«La musica comunque fa la sua parte»: analisi fonetica dello spazio metrico rosselliano attraverso la metodologia di Voices of Italian Poets*, p. 103.
- (30) A. Romano, A. M. Miletto. *Argomenti scelti di glottologia e linguistica*, Omega, Torino 2017.
- (31) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento, passim*.
- (32) A. Rosselli, *Spazi metrici*, 1962 in F. Caputo, a cura di, USP, p. 64.
- (33) A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 133.
- (34) G. Palli Baroni, *Notizie sui testi: Impromptu*, pp. 1415-1434, in S. Giovannuzzi, a cura di, *Amelia Rosselli. L’opera poetica*. Con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello. Saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012.
- (35) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*, pp. 203-216.