

La parola come suono

Sugli scritti di teoria musicale di Amelia Rosselli

Federica Pisacane

La poesia di Amelia Rosselli è, per sua stessa ammissione, profondamente legata alla musica. Nonostante non siano sopravvissute tracce di composizioni musicali, è noto come Rosselli abbia studiato e composto musica, specialmente elettronica, e abbia eseguito composizioni proprie e altrui. La sua formazione avviene nella cornice delle avanguardie musicali del secondo dopoguerra, che seguono la “rivoluzione copernicana” dettata dalla musica dodecafonica di Schönberg e dai successivi sviluppi della musica seriale, tendenze che avranno un riscontro nella successiva produzione poetica. La stessa Rosselli ne darà conto in tre testi: la recensione al saggio di Roberto Lupi, *Armonia di gravitazione*, pubblicata nel 1950 con lo stesso titolo; *La serie degli armonici* (1954), vero e proprio trattato di teoria musicale, e *Spazi metrici*, nel quale pone come soluzione al “problema” del verso libero un versificare di derivazione musicale.

In un’intervista a cura di Giacinto Spagnoletti Rosselli ammette di aver preferito la musica alla poesia per molto tempo, nonostante fosse appassionata di entrambe. A Londra, dove visse prima intorno al 1940 e poi tra il 1946 e il 1948, iniziò lo studio del violino, del pianoforte e di composizione.¹ Seguendo la sua passione per la musica del Cinque-Seicento, ritenne di potersi dedicare in modo professionale allo studio dell’organo. Tuttavia, «come per istinto, smis[e] di suonare:

¹ A. Rosselli, *Intervista ad Amelia Rosselli*, a cura di G. Spagnoletti, in Ead., *Una scrittura plurale: saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, p. 295.

ragioni di ordine fisiologico [la] spingevano a dedicar[si] a un lavoro creativo piuttosto che interpretativo».² Per questo motivo decise di intraprendere lo studio della musica contemporanea e della teoria musicale: dal 1948, a Firenze, studiò composizione col compositore Luigi Dallapiccola, seguace del metodo dodecafonico di Schönberg, e successivamente con Guido Turchi, anch'egli compositore e critico musicale.³ Nel 1959 e nel 1961 frequentò gli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, seguendo lezioni di John Cage, György Ligeti, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen e David Tudor, mentre l'anno successivo partecipò alle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo, dove vennero eseguite alcune sue composizioni, pur non essendovene traccia nei programmi.⁴ I Ferienkurse di Darmstadt accesero in Rosselli l'interesse per la musica elettronica, che approfondì anche grazie alla collaborazione, nel 1962, con i compositori Luciano Berio e Bruno Maderna presso lo studio fonologico della RAI di Milano.⁵ Inoltre, le sue ricerche di teoria musicale la portarono a concentrarsi sugli armonici delle scale naturali: come prova per le sue teorie farà costruire dalla Farfisa, già nel 1953, un "pianofortino" o "piccolo organo" capace di riprodurre fino al sessantaquattresimo armonico naturale. I risultati di questa ricerca verranno poi esposti l'anno successivo in *La serie degli armonici*. Come spiega Laura Barile, la costruzione di questo "pianofortino" fu successiva alla stesura di una documentazione «con veline di sfere concentriche, calcoli, disegni, schizzi e note in inglese» dal titolo *Cage Variations*.⁶ Un ricovero prima a Roma e poi sul lago di Costanza la obbligarono a interrompere i suoi studi, ma nel 1958 riprese lo studio del pianoforte, iniziò a comporre su nastro e si esibì come musicista. Nel 1977 la poeta scrive di voler

proseguire gli studi di acustica da sola e riformulare l'ipotesi dello strumento a due tastiere, trasformandolo in uno strumento elettronico a suoni sinus capace di riprodurre la serie degli armonici nella sua propagazione con fondamentali e serie spostabili.⁷

² A. Rosselli, *Partitura in versi. Intervista*, a cura di Francesca Borrelli, *ivi*, p. 308.

³ Cfr. S. Giovannuzzi, S. De March, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di F. Carbognin, S. Giovannuzzi, G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2012, pp. LVIII e LXI.

⁴ L. Barile, *Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», 8, 1, 2018, pp. 1-23: p. 16.

⁵ S. Giovannuzzi, S. De March, *Cronologia cit.*, pp. LXXIX-LXXXIV

⁶ L. Barile, *Trasposizioni cit.*, p. 10.

⁷ A. Rosselli, *Nota 1977 a La serie degli armonici*, in Ead., *Una scrittura plurale cit.*, p. 54.

Nel 1965, un anno dopo la pubblicazione della prima raccolta poetica, *Variazioni belliche*, iniziò a lavorare come consulente per Bompiani. «A poco a poco, quello che era stato il fine di Amelia – la musica, l'etnomusicologia e la teoria musicale [...] – si definì, metamorfizzandosi in un inizio: l'inizio di un'attività poetica».⁸ Il 1965 segna, se si può dire, la fine del suo apprendistato musicale.

Dalle ricerche in campo musicale nasce prima una recensione ad *Armonia di gravitazione* del compositore e didatta Roberto Lupi e in seguito due saggi: *La serie degli armonici* e *Spazi metrici*. In questi testi confluiscono non solo i risultati dei suoi studi, ma anche le sterminate letture in campo acustico, (etno)musicale e musicologico, per non parlare di testi di matematica, fisica, geometria, psicologia, storia dell'arte. La bibliografia in appendice a *La serie degli armonici* è un esempio lampante di questa "voracità" di Rosselli, senza contare la stessa biblioteca della poeta, per la quale si rimanda alle ricerche di Chiara Carpita.⁹

Il primo contributo in campo musicologico di Rosselli è appunto la recensione (1950) all'«opuscolo» di Lupi, *Armonia di gravitazione* (1946). In questo breve testo, Lupi si inserisce nel dibattito intorno alle cosiddette scale naturali, le quali, a differenza delle scale temperate – basate sulla suddivisione dell'ottava in parti uguali –, seguono la successione naturale dei suoni armonici. Secondo Lupi, il «centro focale della nuova armonia» deve essere la nota "iniziale" della scala (nel suo esempio, il do 1a ottava grave), che prende il nome di «nota attrattiva o nota tonale». Il complesso dei dieci armonici superiori è poi chiamato «alone armonico di do» o di qualsiasi nota iniziale della serie. Il compositore, nella stesura del brano, deve servirsi di aloni che sono connessi il più strettamente possibile con quello principale, «irradiati da note che fra i primi loro armonici conta[no] il do». La relazione tra questi aloni non è di pura somiglianza, ma di una vera e propria attrazione.¹⁰

I concetti di «nota attrattiva» e «alone di gravitazione» avranno un influsso importante nella successiva concezione poetica di Rosselli, in particolare per quanto riguarda i meccanismi di ripetizione particolarmente evidenti in *Variazioni belliche*, così come

⁸ L. Barile, *Trasposizioni* cit., p. 1.

⁹ La biblioteca di Rosselli viene studiata da Carpita, specialmente per quanto riguarda *Spazi metrici*, in C. Carpita, «*Spazi metrici*» tra post-webernismo, etnomusicologia, gestalttheorie ed astrattismo. *Sulle fonti extra-letterarie del "nuovo geometrismo" di Amelia Rosselli*, in «Moderna», XV, 2, 2013, pp. 61-105.

¹⁰ R. Lupi, *Armonia di gravitazione*. Roma, Edizioni De Santis, 1946, pp. 7-8.

il concetto di «parola-idea» espresso in *Spazi metrici*. Nella poesia di Rosselli, la ripetizione dei periodi ipotetici genera una catena di dubbi che apparentemente non raggiunge mai una conclusione, una chiarificazione. «Il ricorrere del “se”» scrive Carpita «schiude una serie di mondi possibili descritti dalle “parole-idea” che attivano diverse aree semantiche».¹¹ I periodi ipotetici funzionano perciò come dei centri di attrazione, che si “aggregano” intorno a un’unica figura, quella «forma-cubo» di cui Rosselli parlerà in *Spazi metrici*. Il meccanismo di ripetizione di *Variazioni belliche* segue lo stesso principio della moltiplicazione delle note di Lupi:

ogni «parola-idea» si irradia in altre parole satelliti, che hanno qualcosa in comune con la «parola-idea» o fondamentale; a loro volta queste nuove «parole-idea» diventano il nuovo «centro di attrazione» per l’irradiarsi di altre «parole-idea», ecc.¹²

Così come le note attrattive concentrano intorno a sé un alone, il quale a sua volta attrae altri aloni a formare una composizione, così la parola-idea di Rosselli concentra intorno a sé altre parole-idee fino a formare una poesia.

Un ulteriore spunto di riflessione per Rosselli è quello intorno alla costruzione degli accordi, affrontata da Lupi nel secondo capitolo del suo opuscolo. Secondo il compositore, gli accordi si «traggono dalle armonie di inversione [...] partendo dalla fondamentale 1, unendo a essa ancora dall’alto in basso»¹³ i propri armonici. In altre parole, l’accordo non si forma seguendo i gradi della scala come avviene nella musica tonale, ma seguendo la successione degli armonici dall’alto in basso, legandoli alla nota fondamentale seguendo un procedimento di inversione. Rosselli mette in evidenza come sembri «poco logico il seguire gli armonici dall’alto in basso per poi rimaneggiarli in modo da poter costruire una triade parallela per struttura a quella maggiore» e come «Lupi non stabilisca se questo procedimento sommario sia reso necessario dagli armonici stessi, o da preconcetti stilistici».¹⁴

Infine, nell’ultimo capitolo Lupi si concentra sulla scala formata dagli armonici superiori, che ha «carattere di moto» in quanto obbedisce «a null’altro che alla legge di gravitazione».¹⁵ Inoltre,

¹¹ C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., p. 71.

¹² *Ivi*, p. 75.

¹³ R. Lupi, *Armonia di gravitazione* cit., p. 16.

¹⁴ A. Rosselli, *Armonia di gravitazione* cit., p. 31.

¹⁵ R. Lupi, *Armonia di gravitazione* cit., p. 27.

se una scala non è che la rappresentazione melodica delle armonie di una tonalità, il ravvicinamento per gradi congiunti delle note delle diverse scale dell'atmosfera di do ci darà un'altra scala (cromatica questa) di 15 suoni [...] che sarà la rappresentazione melodica di tutta l'atmosfera di do, e che avrà quindi quale nota tonale il do; dunque una scala cromatica tonale [...].¹⁶

Quest'idea suscita l'interesse di Rosselli, la quale abbozza una riflessione sul carattere delle scale naturali, formate tramite la serie degli armonici superiori, che riprenderà poi nel saggio successivo.

Utilizzando, come lui stesso afferma, un linguaggio che prende in prestito termini dall'astronomia, Lupi è preso da Rosselli come un esempio del legame fra scienza e musica. Questa attività scientifica, tuttavia, ha avuto per la poeta solo un «valore analitico, o di chiarificazione storica»,¹⁷ in quanto il concetto di alone non riesce a essere espresso con gli strumenti e le terminologie tradizionali. Si apre perciò la necessità di uno studio scientifico approfondito su questo tema: Rosselli indagherà quindi la natura degli armonici, per poi ideare e far costruire il piccolo pianoforte nel 1953 e pubblicare l'anno successivo *La serie degli armonici*.

Si può considerare *La serie degli armonici* come la prima vera rielaborazione teorica delle idee di Rosselli in campo musicale. Lo scritto, nato come "accompagnamento" al piccolo pianoforte per spiegarne le motivazioni dietro la sua costruzione e il suo funzionamento, raccoglie anni di studi in campo etnomusicologico, acustico e armonico: in apertura al testo, la poeta spiega come sia partita dallo «studio della teoria dodecafonica e da quello della musica di Bartók¹⁸ [per] introdurre ciò che si potrebbe chiamare un allargamento della teoria». ¹⁹ Altro punto di partenza è lo studio di sistemi armonici non temperati, basati «sulla realtà fisica e le leggi acustiche», in particolare le serie armoniche. Dirà Rosselli nell'intervista a cura di Francesca Borrelli che i «quattordici anni di ricerche in Italia, in Francia e a Londra» erano incentrati su quali fossero «le vere sottostutture, non ancora trascritte o analizzate, dei canti e degli strumenti del Terzo Mondo e di quello orientale, dove il sistema temperato non ha avuto influsso». Il suo è stato «un lavoro

¹⁶ *Ivi*, p. 28.

¹⁷ A. Rosselli, *Armonia di gravitazione* cit., p. 29.

¹⁸ Béla Bartók (1881-1945), compositore ed etnomusicologo ungherese, studiò approfonditamente il repertorio musicale popolare della propria terra, incorporando e rielaborando alcune canzoni nelle proprie composizioni.

¹⁹ A. Rosselli, *La serie degli armonici* cit., p. 45.

di taglio strutturalistico, che si basa[va] su una rivalutazione della musica folk di ascendenze sia africane che orientali».²⁰

Il piccolo pianoforte fatto costruire dalla poeta vedeva distribuita sulla tastiera un'intera serie armonica, partendo da una data nota bassa e arrivando fino al 64° armonico incluso. Il suono fondamentale è «un tono di 40 vibrazioni, numero che successivamente rappresenta anche l'unità più piccola entro la serie». Il fondamentale è un «punto di riferimento mobile, [...] che può alzarsi a un qualsiasi punto della serie originaria» formando da questo punto una nuova serie. Allo stesso modo, il fondamentale può abbassarsi «lungo le 64 note di una serie che necessariamente va considerata ipotetica, poiché in questo caso è situata molto al di sotto del limite inferiore del nostro udito».²¹ Se nella musica temperata la tonalità cui appartiene la melodia è definita dal punto di intonazione del primo suono della scala e dalla funzione predominante di alcuni gradi, secondo Rosselli l'appartenenza a una serie è data quando la melodia «tocca ripetutamente le intersezioni che rappresentano gli armonici di una serie determinata [...] e non tocca in maniera regolare e continua gli armonici delle altre serie situate più in alto o più in basso».²² Le 64 serie (32 ascendenti e 32 discendenti) sono denominate modalità in rapporto alle antiche modalità greche e a quelle orientali.

È interessante notare come, benché non sia presente nella bibliografia allegata al saggio, la concezione di Rosselli di serie armonica sia molto simile a quella espressa dal compositore austriaco Anton Webern. Questo contatto è spiegabile alla luce degli studi intrapresi sotto la guida di Dallapiccola, che per primo introdusse la musica dodecafonica in Italia e che fu enormemente influenzato dalla Seconda Scuola di Vienna, di cui Webern faceva parte.²³ Secondo il compositore austriaco, la musica occidentale deriverebbe dalla serie degli armonici e dai rapporti di forze che si costruiscono tramite i suoni fondamentali. Afferma infatti che

nell'ordine della serie, la quinta è il suono più in evidenza e quindi quello che ha la più forte affinità con il suono fondamentale. Questo porta alla conclusione che quel suono fondamentale sta in uguale rapporto con il

²⁰ A. Rosselli, *Partitura in versi* cit., p. 306.

²¹ A. Rosselli, *La serie degli armonici* cit., p. 46.

²² *Ivi*, p. 48.

²³ Per un approfondimento sul rapporto tra Dallapiccola, Schönberg e la Seconda Scuola di Vienna, cfr. B. M. Antolini, *Dallapiccola, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 32, 1986, [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 13/8/2022).

suono che si trova una quinta più in basso. Abbiamo così una specie di parallelogramma di forze, la “uguaglianza di peso” è raggiunta e le due forze, di cui una agisce verso l’alto ed una verso il basso, si bilanciano perfettamente. Ora il notevole è che i suoni della musica occidentale sono un derivato del primo suono di questo parallelogramma di forze: do (sol mi) - sol (re si) – fa (do la). Fra gli armonici di questi tre suoni affini ed imparentati fra di loro si trovano i sette suoni della scala.²⁴

Nel “secondo stadio” dello sviluppo della tecnica seriale di Webern, «la funzione costruttiva “seriale” si sviluppa non più in relazione alla caratteristica tematica della “serie”; e la struttura ritmica – melodica – armonica – timbrica [...] è strettamente conseguente a quella della “serie” di 12 suoni». Lo stadio successivo vedrà perciò il riverberarsi del principio seriale su ciascun elemento della musica. Inoltre, «il suono viene analizzato, studiato per la prima volta nel suo spettro originario, così da rendere possibile la sua diretta *composizione*»,²⁵ aprendo in questo modo la strada alla musica elettronica, che apre in sostanza una “nuova epoca” nella musica occidentale. Anche Rosselli allargherà il suo campo di ricerche verso questo tipo di musica, come verrà spiegato più avanti in relazione alle due *Note* allegate al saggio.

Posto un nuovo modo di intendere l’armonia, è necessario indagare i metodi di composizione più adatti per una melodia basata sulla serie armonica. Fondamentale è l’abbandono delle suddivisioni metriche arbitrarie del sistema temperato per abbracciare uno schema che riproduca l’altezza, l’intensità, il timbro e il ritmo come se fossero quattro dimensioni nello spazio-tempo. Ciò permetterebbe la trasposizione di una qualsiasi di queste dimensioni senza alterare la qualità dei loro valori. Mantenere inalterata questa qualità significherebbe tuttavia modificare la forma della tastiera. Il “pianofortino”, infatti, può riprodurre una sola serie armonica, “costringendo” il compositore, quando traspone una melodia, a rimanere ancorato a quella serie. Per questo motivo Rosselli intende costruire in futuro sia uno strumento a 32 armonici, più maneggevole, che uno a due tastiere, che permetterebbe la composizione di brani polifonici incrociando (anche in rapporto non armonico) due serie distinte. Lo schema delle quattro dimensioni verrà poi ripreso in *Spazi metrici*, dove Rosselli attribuisce al timbro un particolare significato, inteso «non in termini coloristici

²⁴ A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, in Id., *Verso la nuova musica. Lettere a Hildegard Jone e Joseph Humplik*, trad. it. di G. Taverna, Milano, Bompiani, 1963, p. 25.

²⁵ L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 44.

o evocativi ma esattamente nella sua accezione acustica», cioè come una «proprietà energetica».²⁶ Altro punto di indagine è la definizione di una nuova notazione musicale. A questo riguardo Rosselli non dà indicazioni specifiche, limitandosi a tracciare un grafico dei possibili sistemi di righe, più complessi del pentagramma, e un elenco delle unità ritmiche di base.

In due *Note* successive alla pubblicazione del testo – la prima del 1964 e la seconda del 1977 – Rosselli riprende alcune tematiche trattate nel saggio. Nella prima, la poeta si rende conto di come, ai fini della composizione, non sia necessario uno strumento a tastiera in quanto i suoni potrebbero essere ottenuti elettronicamente: «ciascuna delle note delle due tastiere produrrebbe suoni “puri”, o cioè *sinus*: ciò è ovviamente necessario se l’unità organizzativa è l’armonico, il quale, come sappiamo, crea timbri “complessi” solo se fuso con uno o più diversi armonici».²⁷ Inoltre, precisa che le serie possono avere come punto di partenza anche numeri non interi. Tali serie, incrociandosi su due o più livelli, potrebbero produrre soltanto intervalli non-armonici, e di estensione sempre diversa, perché non basati su proporzioni esatte. Nella seconda *Nota* (1997) la poeta ritorna all’idea di costruzione del secondo strumento, polifonico, ritenendo però necessario prima di tutto dedicarsi a studi sperimentali di acustica. Gli esperimenti da realizzare dovrebbero verificare non solo la tesi presentata nel saggio, ma anche alcune ipotesi riguardanti la «microstruttura» degli armonici nel momento in cui si espandono liberamente nell’aria oppure quando viene posto

un “blocco” deformante d’intensità e altezza, sia per diretta interferenza sulla propagazione della serie o sul fondamentale della serie; sia per interferenza inerente agli strumenti musicali [...] generatori del suono fondamentale e della sua serie di armonici naturali.

Altre ipotesi da confermare sono quelle relative ai «fattori di decremento dell’intensità dei fondamentali e dei loro armonici», così come «il tempo-intervallo occorrente tra gli armonici di una serie naturale».²⁸

L’interesse per la musica elettronica deriva certamente dagli studi con il compositore Luciano Berio al Dartington College of Arts,

²⁶ V. Ponta, *Dalla “ridondanza spontanea” alla risonanza simpatica. Amelia Rosselli e l’acustica musicale*, in «Paragone. Letteratura», LXV, 114, 2014, pp. 146-156: p. 148.

²⁷ A. Rosselli, *La serie degli armonici* cit., p. 52.

²⁸ *Ivi*, p. 55.

in Inghilterra, nel 1962; nello stesso periodo, collaborò allo Studio Fonologico della RAI, fondato dallo stesso Berio e da Bruno Maderna, dove studiò la serie armonica, la musica concreta – caratterizzata dalla registrazione su nastro magnetico di suoni e rumori ambientali, che vengono poi utilizzati nella composizione – e l'analisi dei fonemi.²⁹ Importante è anche l'incontro con il compositore e teorico musicale statunitense John Cage, in particolare durante la frequentazione dei Ferienkurse di Darmstadt, dove questi era ospite del connazionale David Tudor. Inoltre, durante una delle lezioni di quest'ultimo, Rosselli ha l'occasione di spiegare la teoria esplicitata in *La serie degli armonici*. Il rapporto con Cage è problematico in quanto la poeta mette in discussione il metodo di scrittura del compositore statunitense. Questi, infatti, componeva in modo aleatorio, utilizzando per scegliere l'altezza, la durata e la disposizione dei suoni sulla partitura prima i quadrati magici e poi *I Ching*, o *Il libro dei mutamenti*,³⁰ testo classico cinese usato a scopo divinatorio e formato da 64 esagrammi composti da sei linee, ciascuno corredato da una spiegazione per la sua interpretazione. Rosselli, nonostante sia a conoscenza del metodo aleatorio dell'*I Ching* e lo utilizzi lei stessa,³¹ non condivide l'impossibilità per il compositore di esprimere sentimenti umani con la propria musica, il vincolo, in una parola, di essere oggettivo; la poeta prende le distanze dal compositore anche sul tema dell'indeterminazione. Seguendo Carpita, è possibile rintracciare la sua posizione su questo tema in un saggio del compositore belga Henri Pousseur – del quale aveva seguito un corso a Darmstadt nel 1957 –, *Caso e musica* (1960), presente nella bibliografia in appendice a *La serie degli armonici*.

Partendodauna dichiarazione di interesse per il pensiero probabilista, Pousseur tenta una mediazione tra questa idea e il «riconoscimento [...] di un determinismo se non puntuale e applicabile da un punto all'altro, almeno globale e statistico». La definizione di caso, perciò, coinciderà con l'idea di «concepire l'esistenza di una complessità in sé, irriducibile al semplice, la cui conoscenza sarebbe quindi in stretto rapporto con le nozioni d'indeterminazione e imprevedibilità».³² In

²⁹ Cfr. J. Scapettone, «Cantonidisintegratidella / miavita»: Closure and Implosion of the Canto(n) in Amelia Rosselli, and the Dream (or Nightmare) of a Transnational Language, in «Moderna», XV, 2, 2013, pp. 131-154: p. 144.

³⁰ Cfr. *Conversing with Cage*, ed. R. Kostelanetz, New York and London, Routledge, 2003, pp. 67-68.

³¹ J. Scapettone, «Cantonidisintegratidella / miavita» cit., p. 145.

³² H. Pousseur, *Caso e musica*, in «Incontri musicali», 4, settembre 1960, p. 67, cit. in C. Carpita, «Spazi metrici» cit., p. 85.

Spazi metrici risulta evidente come Rosselli scelga

una via intermedia tra casualità deterministica e indeterminazione radicale. Rosselli rifiuta la scrittura automatica, l'alea dell'inconscio, lo *stream of thought* deve essere dominato dalla volontà autoriale. I suoi testi sono costruiti sul conflitto tra le tendenze opposte e complementari di cui parla Pousseur: una centrifuga (la forma chiusa, l'uso delle figure della ripetizione che crea un senso di unità) ed una centripeta che si sviluppa nell'universo multipolare delle «parole-idea» che aprono mondi possibili (attraverso l'uso di costruzioni simil-sillogistiche).³³

Il tema del conflitto tra la forma chiusa e quella aperta e multipolare, unito alla riflessione sulla forma poetica e sul parallelismo fra questione metrica e questione musicale, è centrale nell'ultimo saggio di teoria musicale di Rosselli, *Spazi metrici*.

Spazi metrici (1962) è a tutti gli effetti un testo complicato. Ne è consapevole anche l'autrice, che nell'*Introduzione* al saggio (1993) spiega come «nessuno tra i critici e letterati e poeti» abbia compreso questo scritto. Il motivo della sua stesura risale alla necessità di «chiarire i [suoi] intenti, specie quelli che trattassero di metrica». Rosselli, rendendosi conto della

indifferenza che tanti portavano a simile tema o problema, condens[ò] e allegger[i] lo scritto esplicativo in modo da renderlo divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo, [...] cercando di esprimer[si] a semplice livello matematico, e a medio livello grammaticale e musicale.

Rosselli lascia comunque un margine di ampliamento al suo saggio, «nel caso che non sia compreso che da pochi poeti». Il fine ultimo non sono le «"sistematizzazioni" grafiche», ma «sensibilizzare il poeta ad altre discipline, quali quella dell'operatore cinematografico, la fisica moderna, l'aerodinamica».³⁴

Il saggio si apre con la questione chiave dell'intera concezione poetica e musicale della poeta: il legame tra forma poetica e forma musicale. Il motivo dietro questa interdipendenza va riscontrato nella concezione della sillaba, intesa «non solo come segno ortografico ma anche come suono» e del periodo, concepito non solo come «un costruito grammaticale ma anche un sistema». La differenza fra sillaba e suono sta però nel fatto che, mentre nella musica «spiccano, nel

³³ *Ivi*, p. 86.

³⁴ A. Rosselli, *Introduzione a «Spazi metrici»*, in Ead., *Una scrittura plurale* cit., pp. 60-61.

vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi», quando si scrive e si legge poesia, contemporaneamente, si pensa.

In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e *risuona* soltanto come idea nella mente [...]. 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.³⁵

Con queste premesse, Rosselli intende ricercare una forma universale, che inizialmente ritrova nella lettera, per poi passare alla sillaba (intesa come particella ritmica) e infine approdare alla parola-idea. Passa poi a indagare come le parole-idee riuscissero a esprimere il suo pensiero, in particolare «secondo il cambiare del tempo pratico, degli spazi grafici e degli spazi [che la circondano] continuamente e materialmente». E aggiunge:

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 [...] 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.³⁶

Accogliendo ancora una volta le riflessioni di Carpità, la teoria della parola-idea descrive un universo multipolare in linea con quello evocato dalla musica post-weberniana. In particolare, è possibile riscontrare nuovamente uno stretto legame tra la concezione poetica di Rosselli e quella musicale di Pousseur. Secondo la tesi raccolta nel saggio *La nuova sensibilità musicale* (1958), al fine di comprendere la musica seriale post-weberniana è necessaria la formazione di una nuova sensibilità, diversa da quella che permette l'ascolto della musica tonale. Mentre quest'ultima si basa su uno strettissimo ritorno all'ordine – e quindi è più facilmente comprensibile –, la “nuova musica” dà l'impressione all'ascoltatore di introdurre una dimensione incongrua, mai percepita prima. L'ascoltatore non educato tenta allora, senza successo, di ricondurre la musica post-weberniana a quella tonale, cioè di interpretare la “nuova musica” secondo le regole già

³⁵ A. Rosselli, *Spazi metrici* cit., p. 63.

³⁶ *Ivi*, pp. 64-65.

codificate. Viceversa, un ascoltatore consapevole delle “nuove regole” ha un grado di comprensione maggiore. Nell’*Introduzione* a *Spazi metrici* Rosselli riprende la tesi di Pousseur opponendo la metrica classica – il verso libero «sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto»³⁷ – alla nuova metrica fondata sulla «forma-cubo».³⁸ Così come un ascoltatore educato è in grado di comprendere la musica post-weberniana, così un lettore attento alle nuove regole metriche può afferrare il significato delle poesie rosselliane.

Un elemento fondamentale nella concezione della musica weberniana secondo Pousseur è la creazione di «un universo sonoro multipolare», in cui

i suoni parziali non si fondono più soltanto in [...] “blocchi sonori” esclusivamente verticali, che sono, ad un tempo, successive e simultanee, e possono presentarsi sotto forma di vere “nebulose” auditive [...]. Queste strutture, con la loro rapidità di trasformazione interna, con la loro complessità polifonica, dinamica e spettrale soggiogano l’ascoltatore e gli impediscono di analizzarle, apparendo allora come dei mobili sonori individualizzati, dotati di qualità caratteristiche autonome.³⁹

Allo stesso modo, per Rosselli ogni parola costituisce una «costellazione di senso» senza gerarchia, ma anzi dove le unità del verso «indicano direzioni e combinazioni diverse»: ⁴⁰ le parole si addensano seguendo gli elementi ritmici e grafici. I suoi versi

non poterono più scampare dall’universalità dello spazio unico: le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la [propria] unità organizzativa era definibile, i [propri] ritmi si adattavano non ad un [suo] volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti e sensazioni.

Nella stesura della poesia il primo rigo assume un’importanza capitale in quanto determina la lunghezza massima dei successivi: qualsiasi verso non può superarlo in lunghezza. Poco importa se, per condensare un verso più lungo, sia necessario “attaccare” tutte le parole senza soluzione di continuità. Ciò che è importante nella poesia è la sua “forma”, non il significato. La metrica

³⁷ A. Rosselli, *Introduzione* a «*Spazi metrici*» cit., p. 59.

³⁸ Cfr. C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., pp. 64-65.

³⁹ H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, in «*Incontri musicali*», 2, 1958, p. 27, cit. in C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., p. 68.

⁴⁰ C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., p. 68.

se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il [proprio] quadrato a profondità timbrica, la [sua] ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la [sua] 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.

Inoltre, il tempo di lettura di un verso doveva rimanere identico a quello precedente, anche nel caso avesse contenuto più parole e sillabe dell'altro.⁴¹

Nel suo utilizzo dei pattern sonori, Rosselli tende quindi verso uno stile più vicino a quello della musica seriale che della lirica tradizionale: la struttura del testo è governata da una serie di ripetizioni e variazioni di un gruppo limitato di suoni (cioè le parole, le unità-base della sua poesia). *Variazioni belliche* è l'esplicitazione di questa poetica. La struttura di questa raccolta è quella della variazione musicale, ma la variazione, per la poeta, non è unicamente basata sulla consonanza, ma anche sulla dissonanza, sia musicale che poetica: se la «semplicità formale basata sulla ripetizione e sulla serialità» può rappresentare la consonanza, questa si oppone alla dissonanza tematica e all'«esplosiva tensione semantica».⁴² Riferimento importante è ancora una volta il metodo compositivo di Anton Webern, le cui opere sono basate su molteplici variazioni di uno stesso ritmo e pochissime note affidate a diversi strumenti. In una lettera a Hildegard Jone del 1941, il compositore austriaco spiega il suo metodo di scrittura: sei suoni formano una «figurazione», che è «determinata dalla sua loro successione e dal ritmo, e tutto quanto viene dopo [...] non è altro che la continua ripetizione di questa figurazione» tramite variazioni. Dalla figurazione nasce il tema sempre tramite una variazione, a cui ne seguono altre sei. Il tema e le sue variazioni generano una «costruzione, che si può paragonare a quella di un "adagio", ma solo per quanto riguarda la forma,⁴³ perché per *carattere* e per contenuto non lo è affatto». Le sei variazioni non rimangono a se stanti, ma sono fuse in una nuova forma: «un certo numero di metamorfosi della prima cellula genera il "tema". Questo, come nuova unità, passa attraverso altrettante metamorfosi; queste, ancora fuse in una nuova unità, generano la forma del tutto».⁴⁴

⁴¹ A. Rosselli, *Spazi metrici* cit., pp. 65-66.

⁴² Cfr. L. Re, *Amelia Rosselli and the Aesthetics of Experimental Music*, in «Galleria», XXXVIII, 1/2, 1997, pp. 35-46: pp. 39 e 41 (traduzione mia).

⁴³ L'adagio è una dei tempi della forma-sonata, generalmente il secondo.

⁴⁴ A. Webern, *Lettere a Hildegard Jone e Josef Humplik*, in Id., *Verso la nuova*

Un ulteriore punto di riflessione è dato dalla concezione che Webern ha del pensiero musicale. Per il compositore austriaco, l'esposizione di un pensiero musicale può essere immaginata come «esposizione di un pensiero in suoni».⁴⁵ Rosselli considera la sua poesia come emanazione della forza psichica, come traduzione in parole di un pensiero, e il significato delle parole contamina la struttura ritmica e musicale.⁴⁶ Tuttavia, seguendo la riflessione di Scapettone, la poesia di Rosselli va distinta da quel tipo di formalismo utopico e astorico abbracciato dai seguaci di Webern e criticato dal compositore ungherese György Ligeti, del quale la poeta aveva seguito un corso nel 1959 sulle problematiche della musica post-weberniana. Ligeti mette in guardia dall'automatismo seriale, che rischia di costringere la libertà del pensiero in un determinismo meccanico: la musica seriale, al contrario, consiste nell'imprigionamento della propria autonomia compositiva, dove si è poi liberi di comporre come si preferisce.⁴⁷ La poesia di Rosselli è in questo senso chiusa nella gabbia della «formacubo», della forma del verso stesso; anche se imprigionata in questa forma, la poeta è libera di eseguire tutte le variazioni della parola-idea che preferisce, di ripetere all'infinito le strutture frasali dettate dal suo pensiero.

A dimostrazione di come questo testo sia davvero il risultato degli studi musicali di Rosselli, si vuole mettere in evidenza un altro punto di contatto con la musica post-weberniana, in particolare con la teoria musicale di Luigi Nono, del quale Rosselli aveva seguito le lezioni a Darmstadt. Nono fa proprio il legame tra testo e musica così come venne esplicitato da Schönberg: in un brano musicale formato da testo e musica, il significato delle parole è più comprensibile se ascoltate come pura composizione musicale e non come separate dalla melodia. Nel comporre i suoi *Lieder*, infatti, Schönberg si ispirava «soltanto al suono delle prime parole del testo, senza minimamente preoccupar[si] di come si svolgessero i fatti contenuti nella poesia senza nemmeno coglierla nell'estasi della composizione».⁴⁸ Il suono e la parola si compenetrano a vicenda e, non essendoci rapporti gerarchici tra i due, formano un "tutto" nuovo e autonomo. Quella di Nono è una teoria

musica cit., pp. 190-192.

⁴⁵ A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica* cit., p. 34.

⁴⁶ L. Barile, *Trasposizioni* cit., p. 22.

⁴⁷ Cfr. G. Ligeti, *Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure 1a.*, in «Die Reihe», 4, *Young Composers*, 1960, pp. 36-62: p. 36 e p. 53, cit. in J. Scapettone, «*Cantonidisintegridella / miavita*» cit., p. 147.

⁴⁸ Cit. in L. Nono, *Testo – musica – canto*, in Id., *La nostalgia del futuro* cit., p. 148.

musicale fondata su un insieme multidimensionale di «costellazioni di parole e fonemi» basato sulla scomposizione, ripetizione e manipolazione dei materiali fonetici e del testo stesso. Invece di ridurre e distruggere il significato del testo, riducendo le parole a meri segni grafici privi di senso, la variazione intende aumentare – possibilmente all'infinito – il numero dei significati di una parola.⁴⁹

Infine, un ultimo elemento importante nella riflessione tra parole e musica di Rosselli è legato alla “scoperta” della musica elettronica. Nell'ultima pagina di *Spazi metrici*, la poeta si sofferma brevemente sulla differenza tra la scrittura a macchina e quella a mano: nel primo caso ha la possibilità di “misurare” gli spazi tra le parole, disporle in righe e aree precise, avere in definitiva la disposizione grafica – che, si ricordi, è anche una disposizione sonora e temporale – sott'occhio; scrivere a mano, al contrario, le impedisce di stabilire misure precise per i suoi versi, e soprattutto di mantenerne inalterata la lunghezza. Dice Rosselli:

scrivendo a mano normalmente, potevo soltanto tentare di capire istintivamente lo spazio-tempo prestabilito nella formulazione del primo verso, e forse più tardi e artificialmente, ridurre il tentativo ad una sua forma approssimativa, riportata tramite stampa meccanica.

Elemento importante per il suo *modus operandi* è anche la velocità di scrittura: con la macchina da scrivere le risulta più facile «seguire un pensiero forse più veloce della luce», mentre scrivendo a mano «il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto». Alla luce di ciò, conclude, se si vuole scrivere poesia a mano bisogna adoperare il verso libero «che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase», oppure scrivere direttamente prosa, «forse la più reale di tutte le forme, e non pretende definire le forme».⁵⁰ Questo interesse per la “meccanizzazione” della scrittura può essere ricondotto agli studi di musica elettronica intrapresi negli stessi anni. La musica elettronica, infatti, permetterebbe la composizione seguendo il flusso del pensiero, senza doverlo interrompere per mettere nero su bianco l'idea musicale. Inoltre, rende più agevole il “calcolo” delle distanze tra le note o i suoni e permettere di definire meglio la lunghezza – e quindi lo spazio – totale della composizione.

Si è tentato di offrire una panoramica degli scritti di teoria musicale di Amelia Rosselli, cercando di dimostrare come la sua concezione

⁴⁹ Cfr. J. Scapettone, «*Cantonidisintegratidella / miavita*» cit., p. 148.

⁵⁰ A. Rosselli, *Spazi metrici* cit., p. 67.

musicale, fondamento imprescindibile della sua poesia, sia pienamente inserita nelle tendenze a lei contemporanee. Partendo da uno scritto semplice come la recensione ad *Armonia di gravitazione*, dove la poeta abbozza appena qualche elemento della sua teoria, questa viene prima presentata nel secondo saggio, *La serie degli armonici* – dove si affaccia l'idea della connessione fra musica e poesia – per essere poi definitivamente espressa in *Spazi metrici*. Se nel primo contributo, infatti, Rosselli si limitava semplicemente a “rispondere per iscritto” ad alcune questioni sollevate dall'autore del saggio oggetto della recensione, in *La serie degli armonici* tenta una prima definizione della sua teoria, rielaborando i risultati degli studi musicali compiuti in passato e ancora in corso. Oltre a essere l'elaborazione della sua personale teoria della serie armonica, questo scritto si accompagna a un nuovo strumento costruito apposta per mettere in pratica le sue nuove idee, un “piccolo pianoforte” la cui tastiera riproduceva 64 suoni di una serie armonica. Inoltre, la bibliografia in appendice al contributo evidenzia l'ampiezza delle letture della poeta, che spaziano dalla “semplice” teoria musicale alla matematica e all'acustica. In *Spazi metrici*, infine, giunge alla completa definizione della concezione poetico-musicale, dove la parola è strettamente legata all'idea di suono e dove la scrittura poetica, che avviene di getto seguendo il suo pensiero, viene paragonata alla composizione musicale in epoca post-weberniana. Successivamente alla pubblicazione di questi saggi, Amelia Rosselli abbandona la sua carriera da etnomusicologa e teorica della musica per abbracciare definitivamente la poesia, un mestiere da lei considerato altrettanto severo e complesso.