



Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica

Frammenti da LABORATORIO DI POESIA
"PRIMAVERA 88" di Elio Pagliarani
28 aprile 1988

A cura di Biagio Cepollaro e Paola Febbraro



Tale e-book è nato grazie all'idea di Paola Febbraro di mettere on line la sbobinatura di una registrazione di una lezione che Amelia Rosselli tenne nell'ambito del *Laboratorio di poesia* di Elio Pagliarani nel 1988. Ringrazio qui il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, Paola Febbraro ed Elio Pagliarani per la gentile autorizzazione a pubblicare il testo.

B.C.

Milano, 2006

Alcuni brani sono stati pubblicati sulla rivista 'Galleria' nel numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli (gennaio-agosto 1997) con il titolo 'Lezioni e Conversazioni' a cura di Paola Febbraro.

Scusate se non faccio un corso breve sulla metrica classica o greco-latina o la metrica operistica e persino orientale.

Vorrei leggere un saggio che fu pubblicato molti anni fa con il mio primo libro, intitolato 'Spazi Metrici', e vorrei spiegarlo perché è un saggio che leggendolo tutto d'un fiato è troppo denso, troppo teso anche se divulgativo, per essere compreso. In realtà è frutto di un buon dieci anni di ricerche.

Devo premettere che dal momento che la formulazione metrica che spiego in questo saggio m'è stata definitivamente chiarita, ho potuto veramente scrivere poesie come le volevo dopo aver passato... a parte le ricerche in varie biblioteche non solo italiane ma francesi, inglesi, tedesche qualche volta... essendo musicista certe questioni di glottologia, acustica musicale coincidevano.

Devo dire che prima d'aver risolto il problema di cui parlo nel saggio scrivevo in un verso libero non molto tipico della poesia italiana.

A parte che capivo che il verso libero era stanco e non soltanto in Italia, perché il neoclassicismo che è un po' di voga oggi, non era accettabile nel tipo di contenuto che volevo proporre.

Allora... questi diversi libri... ho portato con me il libro uscito nel maggio '87 con Garzanti, che dà parti dei miei sei libri in italiano: ha buona parte del primo libro, perché è completamente esaurito, del '64 'Variazioni belliche', circa metà del secondo e via dicendo sempre meno fino a scendere. C'è anche 'Spazi metrici' con due piccole correzioni mie, perché fu scritto dietro incitamento di Pier Paolo Pasolini, che fece pubblicare proprio 'Variazioni Belliche' da Garzanti.

Io non avevo mai pubblicato su riviste, salvo che attraverso Elio Vittorini sul Menabò numero 6. E fu questo che interessò Pasolini e volle conoscermi, lesse il libro e allora mi chiese di questo mio sistema metrico. Ci mettevo tanto tempo a spiegarglielo che mi ha detto: "Perché non ne scrivi?" ... e sono tornata a casa terrorizzata perché... dieci anni di ricerca anche penosa, difficile... andando contro corrente e sapendolo, mi preoccupava.

Sono riuscita a fare un saggio divulgativo, una postfazione divulgativa chiamata 'Spazi Metrici'...che sembra divulgativa, ma io l'ho già letta in pubblico in altri circoli culturali due volte... però farmi capire fino in fondo... quasi impossibile. Perché è apparentemente divulgativo.

Allora leggerò una parte alla volta e poi mi spiegherei meglio, facendo qualche volta confronti se non di poesia, con i libri che escono oggi sulla metrica, classica e no: Linguistica, la metrica italiana, metrica e poesia, strutture formali. La metrica orientale comincia a interessare tutti quanti, specialmente quella giapponese, ma credo è un po' presto, non abbiamo risolto i nostri problemi.

Devo dire che quando scrivevo in versi liberi io ero partita dall'inglese perché ho dovuto adattarmi alla lingua inglese intorno ai dieci anni quando siamo scappati dall'Europa e dall'Inghilterra durante la seconda guerra mondiale. E allora avevo una formazione d'inglese in cui la lingua stessa forza sì ad un verso libero che forse è più vicino a quella scuola detta degli imaginisti, più vicina alla scuola di Dylan Thomas e si noterà anche nelle traduzioni fatte dalla vecchia Guanda del '43, che il verso libero inglese ha sempre il verso più largo perché per tradurre quei versi in italiano ci vuole due volte lo spazio e quindi noi abbiamo tendenza a fare un verso libero che più o meno sapete di cosa si tratta, un po' breve per non dare fastidio al margine, al marginatore dell'editore.

Avendo versi larghi l'italiano è sempre una lingua lenta e sonora, piena di forme grammaticali derivanti in gran parte dal latino, noi siamo forzati nel costruire un verso lungo e libero a far rientri che sono, se ripetuti su una pagina, danno una confusione visuale al lettore che rende la poesia un po' più espressiva ovviamente, allora si tenta di usare caratteri più piccoli ma insomma nell'insieme il rientro si può fare uno o due volte in una pagina normale di italiano. Con l'inglese che scorre rapido, essendo lingua molto più liquida, con vocali poco aperte, con grammatica di tipo intuitivo, il verso lungo sonoramente prende forma di... almeno come immagino io, di Hopkins, Dylan Thomas, gli immaginisti, persino Ezra Pound... prende forma un po' curva e la sonorità è un breve istante, si può parlare l'inglese tra i denti, quasi senza aprire la bocca, non si può far questo in italiano, bisogna pronunciare sillaba per sillaba.

La sillaba può sparire in inglese, infatti ci sono dei tentativi di versificazione molto rari in Italia, dove non c'è né metrica accentuativa, né metrica neoclassica nel senso greco latino, ma è molto difficile a leggersi un verso difficile a indovinarsi un verso che intende non essere accentuativo e non ricordare come può aver fatto il verso di Pavese, il piede greco latino. L'ho notato in un giovanissimo autore che uscì circa due anni fa pubblicato nella collana bianca di poesia Einuadi, il titolo è 'Gatto randagio' un pessimo titolo, una bellissima poesia. Proprio ho notato l'unico sforzo che ho trovato tra i poeti italiani, un primo libro, qualcuno cercava di dare un italiano più liquido non accentuandolo e non formando piedi inconsciamente, non seguendo il ritmo cosiddetto naturale della lingua italiana che sarebbe quello tatà tatà tatàn tatàn mentre quello inglese tetè tetè teté, tempo breve e tempo lungo, o due tempi brevi e un tempo lungo. Si vede dallo scritto, ma bisogna essere un po' esperti per capire che tipo di tentativo sta preparando .

Comincio con cose meno difficili comincio a leggere il saggio e magari interrompetemi quando qualcosa non è chiaro, vorrei proprio perché se continuo a leggere so che nulla è comprensibile. E' stato ristampato, uscì nel 64 e fu scritto nel 63.

“Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema. Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono ‘suoni’ nelle lingue: la vocale o la consonante nelle classificazioni dell’acustica musicale si definiscono come rumore”

Mi fermerei qui perché noto che c'è qualcosa di non molto chiaro per tutti. Cosa si intende per un sistema potreste avermi chiesto, quando dicevo “e non ho in realtà mai scisso le due discipline considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono e il periodo non solo un costrutto grammaticale, ma anche un sistema”...ora non so se avete capito questo:

il periodo considerato come un sistema, non so se è chiaro o in senso immaginativo o in senso razionale, il periodo grammaticale italiano inteso come sistema è a voi chiaro questo? Obiezioni?

Un sistema chiuso, ovviamente non aperto perché abbiamo punti finali, maiuscole.. riducibile a forme algebriche. Algebriche scusa, è il greco latino. (risata)

E poi menziono il suono delle vocali e delle consonanti nell'analisi acustica. E qui ho passato molto tempo studiando, essendo musicista ed etnomusicologa e ho fatto studi di elettronica, di musica elettronica. La classificazione è questa: si parla di vocali e di sillabe come fossero suoni o anche della poesia come di un incanto fonico. In realtà la classificazione esatta di qualsiasi rumore come a e o u i emme enne elle è rumore. Spiegherò più in là perché. Comunque sul piano scientifico le onde date dall'analizzatore non hanno regolarità tale da potersi chiamare qualsiasi suono altro che rumore. Nella lingua in particolare. Infatti dico: "Si definiscono come rumore ...

"e ciò è naturale, vista la complessità del nostro apparato fonetico-fisiologico, e il variare da persona a persona persino delle grandezze delle corde vocali e delle cavità orali, in modo che mai sin ora sia stata raggiunta una classificazione fonetica altro che statistica. Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni, o anche colori, visto che ad esse spesso addebitiamo le qualità "timbriche"; e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e "forme mentali"

Forme mentali vuol dire che io sto leggendo senza vocalizzare, vedo una forma di lettera o di parola sulla carta, vi sono movimenti mentali al massimo che fanno rumore. Non sempre è ovvio. E vi sono movimenti muscolari nell'occhio, ma l'aspetto grafico... potrei ripetere proprio questo punto.

Riguardo ai colori che Rimbaud menzionò la a è blu etc. Da allora nessuno ha risolto molto bene il problema né scientificamente né simbolicamente, Simbolicamente è impossibile, timbricamente uno studio attento da parte di elettronici o di ingegneri o equipe di musicisti elettronici o scrittori, non è stato fatto. Varrebbe la pena fare un'analisi.

Ora che vanno molto di moda le letture orali di poesia ci si è dimenticati il quasi silenzio della lettura che fa render alla poesia molta visualità.

Io per esempio, quando leggo un buon poeta mi impegno, nel quasi silenzio privato, a cercare di immaginare le immagini che può proporre. Se non riesco ad immaginarle - le sue metafore - chiudo il libro. E' uno sforzo che faccio per entrare nella poesia. Se il poeta è bravo l'immagine si ricostruisce facilmente, mentalmente. Comunque per continuare:

"Ma se degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate e tempi) ed i colori (timbri e forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo"

Infatti ho dato un esempio: leggiamo la poesia e la rileggiamo nello stesso tempo o in un secondo momento, pensiamo al senso e ci portiamo ad immaginare non solo i sentimenti dell'autore ma le immagini che provocano le sue metafore. Questo è pensare. Il pensiero ha questo potere.

"In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea della mente"

Che la parola possa essere considerata in sé stante un'idea non è poi tanto inaudito, pensiamo ai platonici, alla vecchia filosofia greca. Se lei pensa a una parola come 'un cappello' - cappello - o lei vede l'immagine 'cappello' o lei si chiede : è una cosa o un'idea? Noi abbiamo l'idea del cappello, abbiamo la parola come sovrastante l'oggetto, un'idea dell'oggetto che muta poi col tempo enormemente. Il cappello, anche se era chiamato cappello, non so, 40 secoli fa, poteva voler dire l'idea di qualche cappello, qualche funzione forse diversa ma vicina. Ora si pensa che un'idea sia molto più complessa, vada espressa in mille maniere e in costrutti grammaticali molto complessi.

Io penso che la parola non è nominativa soltanto, non è cosa soltanto, la definizione, è idea e che l'idea sia multipla e riducibile ad un'immagine della parola. La parola in fondo è un'immagine grafica come per gli egiziani per i quali è molto più vicina all'oggetto, all'idea dell'oggetto. La parola si avvicina alla cosa come idea. Non credo molto al simbolo dell'idea perché il pesce è un animale che fa mille cose, esiste... cosa vuol dire 'cosa'? perfino questo : una cosa. A cosa serve? E' ideale non in senso spiritualistico ma semplicemente è cosa che muove e serve, è dunque anche un'idea dell'uomo. Un sasso trovato sulla terra ai tempi primordiali chi l'abbia pensato come idea... chiediamo a qualcun altro. (risata)
E' evidente che verrà un'ideazione se non della natura dell'universo.

"La vocale e la consonante poi, sono valori non necessariamente fonetici ma anche semplicemente grafici, o compositori dell'idea scritta, o parola. Anche il timbro non si ode quando pensiamo, o leggiamo mentalmente, e le durate (sillabe) sono elastiche e imprecise, a seconda dello scandire del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero. Anzi, nel leggere senza vocalizzare, a volte tutti gli elementi sonori scompaiono, e la frase 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). E' così che trovandomi dinnanzi ad una materia sonora o logica o associativa nello scrivere, sin'ora classificata o astrattamente o fantasticamente, ma mai sistematicamente, mi si parla di "piedi" e di frasi, senza dirmi cosa sia una vocale. Non solo: la lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue."

E qui, "mi si parla di 'piedi', di frasi senza dirmi cosa sia una vocale", ho già accennato... è molto di moda tra Rimbaud e Rafael Alberti dare una specie di pittoricità o simbolicità alla vocale ma chi ha lavorato con mezzi elettronici validi o no che siano, e lo sono in parte, sa che il rumore della vocale è analizzabile e, come dicevo prima, ci sarebbe del lavoro da fare anche per l'intensità timbrica da studiarsi e la classificazione delle vocali lingua per lingua ma anche dialetto per dialetto. Sarebbe interessante vedere perché una lingua prende certe disegni sul tabloid elettronico e perché un'altra ne prenda altri. Si può benissimo analizzare il rumore della consonante o del raggrupparsi di consonanti, un'intera poesia in realtà si può ridurre ad una equazione con mezzi elettronici.

C'è una piccola difficoltà che il generatore di suoni nell'analisi elettronica del rumore o della musica o del suono o del parlato o della poesia, il generatore di suoni pretende dare il suono puro cosiddetto Sinus. In realtà il materiale che viene usato per generare un suono Sinus, che ha questa forma regolare sul tabloid a quadretti di ingegneri elettronici, il suono Sinus detto puro perché scandisce con onde regolari, è una fattezze nostra e forse una nostra speranza in una generazione della perfezione, perché i mezzi che noi usiamo già nel generatore di suoni elettronici in questo caso, i mezzi sono metallici, plastici, il ricevitore uguale, gli amplificatori uguale e i mezzi stessi d'analisi possono distorcere naturalmente sia il suono prodotto elettronicamente, sia il suono analizzato ricevuto da una voce umana o da una musica concreta (batte il palmo della mano sul tavolo) dal picchiare il legno.

Io metto in un analizzatore...impongo ad un amplificatore un suono cosiddetto naturale in un ambiente aperto o chiuso o in camera acustica o in camera del tutto assente da ostacoli, come mobili etc, etc., devo fare i miei calcoli. Se io butto in un generatore un suono di voce o di oggetto, l'analisi elettronica che si riproduce in un tabloid elettronico è falsata dagli strumenti che usiamo e credo che noi abbiamo costruito i nostri strumenti per aderire ad una idea del suono Sinus perfetto o puro cosiddetto, e non se ne esce.

Non è mai altro che approssimativa l'analisi di un suono con mezzi elettronici, e i compositori l'hanno capito benissimo infatti è talmente noiosa la musica elettronica da un punto di vista timbrico, è sempre la stessa, una specie di soffio di vento metallico, che alternano la musica concreta a quella elettronica se vogliono dare un pezzo un pochino interessante, perché s'è notato che nel generatore il suono Sinus puro determina una complessità timbrica di molti suoni Sinus uno aggiunto all'altro e che il risultato è pressappoco sempre un po' ventoso elettronico e metallico. Come si spiega? Si spiega che gli strumenti determinano un timbro di base, una distorsione di base, gli strumenti di analisi o di generazione di suoni determinano una monotonia dovuta non tanto.. il massimo di monotonia possibile da far sospettare che la nostra analisi del suono basandosi sull'ideale del suono puro è del tutto teorica. E' tratta dalla matematica, dalla grafica cioè la perfetta geometria nella natura non si trova.

Noi l'abbiamo pensato il suono Sinus e poi cercato e ne abbiamo cercato la prova abbiamo usato gli strumenti che usiamo per dare prova di suono Sinus usando mezzi di analisi che sono quelli che sono... poi un timbro si analizza anche di vocale e di solito è riconoscibile dal modo in cui si intrecciano vari suoni Sinus.. varie ondulazioni regolari che si incrociano... e il punto di partenza, il suono Sinus, detto puro. Ed è per esempio l'armonico di una corda pizzicata: odi un suono e poi un pochino più tardi battere contro il muro o vicino al tuo orecchio odi altri suoni fluttuanti nell'aria, ma un millimillesimo dopo il suono principale. Questo suono è un po' etereo non è certo quello elettronico ed è quello che noi abbiamo chiamato Sinus e quando riproduciamo con generatori il cosiddetto suono Sinus identico a quell'altezza timbrica non è certo l'armonico che abbiamo udito, ha una vaga rassomiglianza metallizzata. Chi ha studiato musica a lungo si ferma l'orecchio e nota subito la differenza.

Ho suonato il violino ... il pianoforte... tutti gli strumenti danno i cosiddetti armonici, persino il banjo pizzicato, una chitarra pizzicata se uno ascolta attentamente, se la stanza ha una buona acustica.. per un po' dopo il suono principale, ne posso udire nove o dieci, lentamente uscenti dal suono principale spargersi per la stanza a tempi regolari e solo un mio buon orecchio mi permette di udirne una ventina. Noto che i tempi sono irregolari e l'analisi sul tabloid elettronico è sempre stata fatta ma come dicevo non credo a questo nostro pregiudizio perfezionistico. Perfino i tempi con cui questi armonici sortono dal suono principale... è molto difficile da capire a orecchio nudo ma è molto più interessante questo ascoltare che non questo analizzare.

E' un discorso un po' complesso ma parlando di timbro e mezzi elettronici è basilare. Ed è per questo che io in musica non ho mai composto, volendo uscire dal sistema temperato, dal sistema dodecafonico, o post-dodecafonico. Mi hanno interessato due tipi di musica quella concreta e la musica folk quella veramente folk, la musica non determinata dalla scala temperata che è poi un'invenzione di Leibnitz, è una soluzione geniale a cui si sono dati grandi compositori soprattutto Bach, ha dato tutte le possibili esemplificazioni del sistema temperato che è quello che abbiamo noi oggi al pianoforte. Un sistema pensato a tavolino da un grande matematico e filosofo.

Musica concreta è l'uso di suoni qualsiasi, vocali, oggettuali, gridati, picchiati, strusciati e registrati e si compone, o si componevano.

Gelmetti per esempio, faceva ottima musica per il cinema mischiando musica elettronica a musica concreta registrata, registrando ambedue. A me non interessava il comporre... mi interessava approfondire le sottostrutture non temperate di musica del terzo mondo e orientali. Non mi occupai più della composizione ma di teoria... scusi se vado avanti

"Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali"

Dovrebbe essere una mia ironia di allora

"Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la "la lettera" sonora o no, timbrica o no"

Se leggo non odo suono, se è orale la lettura odo i timbri
"grafica o formale simbolica e funzionale insieme"

La lettera non la sillaba

"Questa lettera sonora ma ugualmente rumore, creava nodi fonetici per esempio (chl, str, sta biv)"

str non è considerata una sillaba a sé stante, str sarebbe rumore quando mettiamo la vocale strar , allarga ma è sempre rumore s-t-a- sta b-i v- biv

"non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore. Per una classificazione non grafica o formale era necessario, nel cercare i fondi della forma poetica, parlare invece della sillaba, intensa non troppo scolasticamente, ma piuttosto come particella ritmica."

In fondo è artificiale il nostro concetto di sillaba o tradizionale ma comunque artificiale, di comodo.

“Salendo 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 da sottoclassificare, e non come idea. Io invece (e qui farei bene ad avvertire che essendo il mio sperimentare e dedurre assai personali e in parte incomunicabili, ogni conclusione che ne possa aver tratto è da prendersi davvero “cum grano salis”

Questa è una mia personale ipocrisia del '63:

io son convinta di quel che dico e so dogmaticamente d'aver ragione ma per il grosso pubblico l'ho messa così, il che non ha fatto né caldo né freddo perché non era di moda questa tematica. E' stata menzionata da Mengaldo quando uscì l'Antologia nel '78 '79, ne parla un po'... mi mise nella sua antologia di poesia moderna e accennò per la prima volta, un critico, il Mengaldo, a questo mio saggio chiamato 'Spazi Metrici', come postfazione al mio primo libro di poesia. “da prendersi 'cum grano salis'” così...se volevano capivano e se no non importava. “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.”

Questo l'ho già detto, mi pare. Ora che una congiunzione come e-
il-la siano idee, credo che abbiate abbastanza immaginazione voi
stessi per capirlo sul piano filosofico. Se io dico 'cavallo' e vi
aggiungo l'articolo 'il cavallo', l'idea del cavallo non è più l'idea
del 'il cavallo'.

Se isolo 'il' ho già per educazione, non un'analisi grammaticale
della parola ma un'idea in testa riguardo a questo fonema 'il'; ho
un'idea che mi è stata messa in testa da mia madre o dai miei
insegnanti, suppongo.

Chi scrive deve riconsiderare di nuovo tutto questo, chiedersi:
perché mi hanno detto cos'è il pronome? Perché è maschile?
Perché fa quel suono? Come lo posso usare? Perché se dico
cavallo ho un'immagine e poi se dico il cavallo, due idee, ho
diverse immagini o una sola. Gli scrittori non lo fanno a priori, lo
fanno dopo aver scritto un buon sette-dieci anni di, cominciano
ad avere delle preoccupazioni sul lessico e su come usarlo. E'
meglio che vada avanti

“Premettevo che il discorso intero indicasse il pensiero stesso, e cioè che la frase (con tutti i suoi coloriti funzionali) fosse un’idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, e che il periodo fosse l’esposizione logica di una idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e “in divenire” e spesso anche inconscia.”
**La parola è così... è mezza sommersa nell'inconscio...
Che so, io vedo un cappotto verde, cappotto verde è una frase... nell'inconscio chissà quali movimenti, quali associazioni. Nel conscio quello che mi è stato insegnato e che so io, o voglio sapere o vorrei sapere più tardi.**

“Volendo allargare la mia classificazione davvero non troppo scientifica, inserivo l’ideogramma cinese tra la frase, e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale.”

Non prendere la parola ‘delirante’ come vero delirio. La forma rullo suggerisce il lento delirare, srotolarsi dell'idea. Che poi ci sia questa interruzione tra frase e parola tramite l'ideogramma cinese che non è né frase soltanto né parola soltanto, salvo che raramente, era una mia necessità di universalità.

Pound ci ha suggerito di leggere le poesie cinesi. Io ho studiato varie lingue da giovane se non tutte al punto di poterle parlare. Ho studiato il tedesco, ho studiato bene l'arabo una lingua facile, l'ebraico difficilissimo, il greco, il latino l'avevo studiato a scuola, e avevo dedotto parecchie questioni sulla forma.

Cercavo di capire fino a che punto i miei occhi restituivano se non un'immagine strettamente fotografica, una sintesi di quello che vedevo e che capivo della realtà semiconscia, poi fotografando, comparavo. Prendevo appunti camminando per Trastevere con quadernetti che poi trascrivevo su carta. Così ho scritto 'Primi Scritti' e 'Diario in tre lingue'. Di notte, di giorno, camminando, stando ferma, proprio per osservare questo mutamento della mia osservazione e dell'incontro delle cose con me o delle persone o degli spazi e del movimento e del tempo. Poi riportavo su macchina da scrivere perché la carta a quadretti può dare risultati quasi come la macchina da scrivere. Potevo trasporre gli spazi che io alla svelta dovevo un pochino carpire dallo spazio circostante. Era negli anni '50. Ero a Trastevere dai miei 24 ai miei 40 anni. Mi tenevo questi quadernetti a quadretti in uno scaffale per la classificazione comprato a Trastevere per duemila lire. Avevo tutte le date di questo vagare nello spazio e nel tempo. Ad un certo punto mi sono trovata a darmi della matta io stessa. Io sto perdendo tempo, pensavo, e ho preso tutto e buttato via lasciando otto quadernetti, riportandoli con molta precisione a macchina e venne fuori 'Diario in tre lingue' e 'Primi Scritti' che pubblicò Guanda nell'80. Quegli otto quaderni poi li ho buttati anche quelli. Una volta riprodotti con la macchina da scrivere.

“Nel discorrere e nel sentire altre presenze mentali o psicologiche assieme a me in uno spazio, il pensare diveniva più teso, più affaticato, quasi complementare a quello dell’interlocutore pur rinnovandosi o distruggendosi all’incontro con esso. Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e spazio sperimentale.”

La virgola dà una interruzione ma è psicologica, il punto e virgola anche, il punto finale etc.etc. però lo spazio tra parola e parola è un'invenzione come sappiamo quando studiamo la storia dei manoscritti antichi. Una volta si scriveva senza assolutamente fare uno spazio tra una parola e l'altra tanto era vicino il sonoro al grafico scritto.

“Lo spazio vuoto tra parola veniva considerato invece come non funzionale, e non era unità, e se per caso esso cadeva sul punto limite del quadro, veniva immediatamente seguito da altra parola, in modo da riempire del tutto lo spazio e chiudere il verso. Il quadro infatti era da ricoprirsì totalmente e la frase era da enunciarsi d’un fiato e senza silenzi e interruzioni; rispecchiando la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni; salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura. Pensavo infatti che la dinamica del pensiero e del sonoro si esaurisse generalmente in fin di frase o periodo o pensiero, e che l’emissione vocale e la scrittura seguissero dunque senza interruzioni questo suo nascere e rinascere.

Nella lettura ad alta voce ciascuno dei versi era poi da monetizzarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza e larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso. Anche nel caso che un verso avesse contenuto più parole sillabe lettere e punteggiature che non un altro, il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico.

Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura; esse avevano come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico, quest'ultimo steso però non in maniera meccanica o del tutto visuale, ma presupposto nello scandire, e agente nello scrivere e nel pensare.

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

Meglio rileggere perché è un po' complesso

E infatti l'idea era logica, ma lo spazio non era infinito bensì prestabilito..

Il mio spazio o lo spazio contornante, contornante in un rione in un quartiere in una città o in un mondo o in un universo chiuso o no, lascio a voi

lo spazio non era infinito bensì prestabilito, come se comprimesse l'idea o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili;il sentimento rivissuto momentaneamente...

ed è quello che si fa scrivendo: si rivive quello che si è vissuto. ...si affermava tramite qualche ritmo fisso. A volte, raramente, il ritmo fisso predominava ed ossessionava, ed in fine volli ritrovare anche la perfetta regolarità ritmica di questo sentimento, e non potendo, chiusi il libro al suo unico tentativo di astratto ordinamento, cioè l'ultima poesia.

'Variazioni Belliche' nella sua seconda metà che io l'ho chiuso, usando questo sistema metrico e continuando ad usarlo da allora, l'ho chiuso verso la fine perché finalmente, a furia di scrivere la seconda metà molto faticosamente in un anno, mi ritrovai con poesie che cominciavano avevano una ritmicità regolare e una immaginazione trasparente, un immaginare e un parlare e uno scrivere che aveva luce. Prima tutto era compresso infatti, dal comprimersi poi nasceva questa specie di serenità nella poesia e l'ultima poesia parrebbe neoclassica ma non v'è assolutamente verso neoclassico.

“Nello scrivere a mano invece che a macchina non potevo, come m’accorsi immediatamente, stabilire spazi perfetti e lunghezze di versi almeno in formula eguali perfettamente, aventi l’idea o parola o nesso ortografico come unità funzionali e grafiche, salvo che volendo scrivere sulla carta a quadretti dei quaderni scolastici. Scrivendo a mano normalmente, potevo soltanto tentare di carpire istintivamente lo spazio-tempo prestabilito nella formulazione del primo verso, e forse più tardi artificiosamente, ridurre il tentativo ad una sua forma più approssimativa, riportata in stampa meccanica. Scrivendo a mano poi si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase. Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce.”

E l'ho notato spesso questo, purtroppo che andando avanti con i significati del poemetto si arrivava ad una intensità, ad una velocità tale di scrittura che si sprigionavano immagini dall'inconscio...solo dal conscio scrivevo a macchina cose consce e mi toccava fermarmi e dire: cosa ho visto? cosa vuol dire? Questo succede con la scrittura a mano. C'è troppo tempo per riflettere e divagarsi.

La velocità non è davvero tutto ma ci dà maggiore penetrazione maggiore nell'inconscio. Può capitare che due versi a me chiari, scritti o con troppa intensità o con molta velocità, cozzino a tale punto mentre scrivo che mi impediscano di continuare anzi mi diano il tempo antistante, mi diano l'immagine del seguito del poema; anche se posso voler andare in una direzione mi insegnano ad andare in un'altra, forse.

Io ho studiato psicologia per cui so un pochino che queste immagini, colorate o no, sono importanti. Sono semiconsce o dell'inconscio. Se per caso scoppia fuori un'immagine o non ci do importanza e continuo a pensare ad occhi chiusi come al pianoforte o mi fermo anche ad occhi chiusi e mi chiedo: cosa vuol dire? e continuo a scrivere quel che vuol dire. Questo non è una illogicità rispetto ai due versi che hanno provocato l'immagine durante la scrittura.

Io ho studiato Jung e poi molto più tardi i freudiani, e qualcosa avrò pure imparato. Anzi, sono del parere che non si è scrittori se non si è fatta una analisi personale, per levare di mezzo i problemi più urgenti che possono intralciare una visuale del mondo un pochino obbiettiva e utile agli altri. Se no si scrive una poesia ad uso personale. Molti dicono che scrivono per risolvere le loro nevrosi, scusi ma tutti siamo nevrotici dice Freud, a che prò. Vai dall'analista otto mesi e poi scrivi il capolavoro. Almeno cerca di risolvere i problemi più brucianti che ti impediscono di scrivere, che ti impediscono di entrare nell'inconscio, di rompere la barriera tra conscio e inconscio. Almeno risolvi quelli brutalmente ovvi. Un mare di bella poesia qualche volta e di bei romanzi, escono solo perché vogliamo risolvere i nostri personali problemi o di famiglia, confessandoli. Meglio parlarne con uno psicologo per poter scrivere poi di cose più generali e più utilmente.

Il ritorno al privato ha quel difetto, che non prende in considerazione l'egoismo assoluto. Noi pretendiamo di dare qualcosa ad un pubblico che poi è di uso privato, un'autoanalisi confusa e impasticciata. Meglio un analista da giovane non soltanto per risolvere in parte la propria nevrosi, nessuno la risolve del tutto, ma per non dare in pasto ai leoni i fattacci nostri e farli passare per arte. L'arte supera la problematica del trauma o dovrebbe farlo o almeno in parte.

La sofferenza non è nevrosi. La nevrosi è sofferenza non compresa consciamente. La nevrosi è comportamento inesplicabile a se stessi e agli altri. Non è ancora follia, non è psicosi. Siamo tutti nevrotici e lo dice Freud ed io sono pienamente d'accordo, in questi tempi troppo accelerati. La nevrosi non è soltanto sofferenza privata, la nevrosi è persino felicità privata ma è stortura. Stortura facilmente raddrizzabile e tra l'altro lo psicologo possiede un mestiere che non conosciamo bene noi scrittori e dovremmo almeno non soltanto leggere di psicologia, come fanno tutti oggi, ma forse un giorno fare un lavoro di equipe e chiedere allo psicologo come ottiene questo potere sul paziente, questo distacco dal paziente che è in fondo anche la funzione dello scrittore.

In fondo noi siamo i dottori dei nostri lettori. I medici dei nostri lettori. Hanno molto da insegnarci. Loro non vorranno dircelo perché per loro è più importante curare il nevrotico ma un lavoro di equipe... in equipe si può immaginare che lo scrittore, lo psicologo, lo psichiatra, la dattilografa e lo specialista in elettronica si mettano a lavorare insieme e si raccontino qualcosa.

Per esempio io ho conosciuto un freudiano... appena mi ha conosciuto mi ha fatto una domanda, non ho aperto bocca io, appena l'ho visto, l'ho visto una volta ogni dieci giorni, mi ha fatto una sola domanda, non ho potuto rispondere, mi ha provocato un lago nero davanti agli occhi. Una specie di stortura terribile. Lui ha visto lo spavento sulla faccia e non ha mai toccato i temi che erano coinvolti nella domanda che mi rivolgeva, ha evitato. Ha visto lo spavento. Ha capito qual era il problema da evitare, che il trauma era troppo forte e l'ha presa, come si dice, di sbieco. Ha aggirato l'ostacolo. Io mi son ricordata questo potere dello psicologo su di me. Una piccola domanda, casuale. Cerco di rispondere... e ho visto questa immagine che era una specie di lago nero storto. Poi pensandoci molti anni dopo ho capito benissimo cosa era. Ora un potere simile lo scrittore ancora non ce l'ha. Ce l'ha un pochino.

Infatti questo psicologo non mi disse mai... io ci andavo ogni 15 giorni a fare una analisi di appoggio nei miei 34-35 anni, per risolvere dei miei problemi in parte culturali di comportamento coatto, un certo problema che capivo consciamente e non risolvevo nella realtà, non sono certo andata per più di un anno. E lo pagavo dando lezioni di inglese. Seppi da altri anni dopo che era stato un poeta da giovane, un poeta futurista. Non me l'ha mai detto. Ha evitato di dirlo sempre. Mi scusi se continuo con il saggio. E' quasi finito, poi se posso passo a voi, se avete domande e se abbiamo il tempo do qualche esemplificazione di questa metrica, leggerò un due o cinque poesie.

Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce. Scrivendo a mano forse dovrei scrivere prosa, per non tornare a forme libere: la prosa è infatti la più reale delle forme, e non pretende definire le forme. Ma ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco è anch'esso un ideale reale. La realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere. La memoria corre allora alle più fantastiche imprese (spazi versi rime tempi)

Scritto nel 1962. Una prosa divulgativa ma una tesi molto incomprensibile in quei tempi specialmente. Non so se vi ho stancati, mi son stancata io. Se qualcuno vuol chiedere qualcosa... Il concetto di spazio e tempo nella fisica moderna era molto cambiato, avevo dei problemi con i concetti spazio e tempo. Addirittura per parlare con termini meno eleganti mi immaginavo questa nuova classicità non neoclassica, almeno nel sonetto trecentesco quello che ho letto di più in italiano ... il cinquecento inglese... mi prefiguravo una problematica che poi era cubica, un verso che aveva una profondità e un peso energetico, una poesia che non per tradizione fosse un cubo nella sua energia, il timbro inteso come energia, il volume anche, nello spazio non tridimensionale, uno studio un pochino particolare, io ho studiato musica e anche molta filosofia e psicologia e fisica moderna ma non specializzandomi ovviamente, studiando privatamente, partendo da studi di musica a me è capitato di diventar scrittore, è successo. Lei mi chiede di un termine che non ho usato il 'piano'.

(La scrittura automatica).Quella non è una liberazione, l'ho provata anche io, è pericolosa anche. Per anni mi sono occupata di surrealismo. Come è pericolosa l'analisi del profondo, l'hanno ammesso anche gli psicologi. La struttura meccanica non sfoga. Puoi chiudere gli occhi, continuare, ma non è interpretabile, interpreta il preconscious. La parola esiste in parte conscia in parte no. La parola non è nell'inconscio, l'immagine lo è, il sogno lo è, il trauma lo è.

Io non sto parlando dell'ispirazione ... allora dovrei leggere le poesie, e di solito faccio solo quello e non spiego la mia metrica, non faccio un corso di metrica. Posso dare qualche esemplificazione più tardi, se non siete troppo stanchi.

Comunque è interessante... è la materia sempre a dare questo sprigionamento dallo spazio dell'esperienza, l'incontro dello spazio tempo con l'esperienza personale che per caso si esplica nel disegno..

Parlavo del rifiuto del neoclassico e del verso libero.

C'è sempre un contenuto predominante, l'esperienza e l'ispirazione... però le dirò che entro questo spazio-tempo, se vuole cubo, deformato o formato, o una forma più larga immaginaria... io imparai perfino che il verso libero ne derivava e imparai anche in diversi periodi che la ritmicità era tutta inclusa in questo spazio tempo... non era cubico, lo era approssimativamente come lo è il sonetto classico. Ultimamente per esempio, per qualche ragione o un'altra leggo i miei versi a volte inconsciamente, sempre con piedi, con il ritmo dei piedi ... nostalgia del greco-latino oppure domino me stessa, impongo un altro tipo di ritmo cioè mi dà una completa libertà ritmica di interpretazione tecnica, sul piano contenutistico l'interpretazione è sempre in parte emotiva, rivissuta...

Posso far vedere, sul piano grafico... purtroppo gli editori usano il carattere dell'ottocento che imita la scrittura a mano. Il carattere tipografico cosiddetto differenziato: la elle prende meno spazio della enne che ne prende parecchio di più, la o prende un certo spazio la i molto meno ma la macchina da scrivere dà i caratteri non differenziati. Ora con l'offset dei giornali e anche con i mezzi elettronici... certe riviste come Marca per esempio di Ascoli Piceno usano carta riciclata e macchina elettrica che porta tutti i possibili caratteri... qui da noi il carattere piccolo nella macchina da scrivere elettrica, e si possono più chiaramente capire le intenzioni formali soltanto del poeta.

Comunque non v'è una enorme deformazione dall'uso del carattere tradizionale che è delle grosse collane di Garzanti Mondadori etc etc.

I medio e piccoli editori e le riviste si possono permettere esperimenti più interessanti.

Io credo che si tornerà al carattere non differenziato. Non è affatto vero come dicono che rimpicciolendo il carattere l'occhio faccia fatica, come dicono gli editori di oggi, a leggere. Noi siamo abituati allo scrivere a macchina. Ho fatto una prova varie volte, non vedo la necessità salvo quella dell'eleganza, l'abitudine della scrittura ottocentesca, certo fare un disegno aereo la i la elle ... ma insomma se devo comparare un poemetto che ha una forma cubica continuativa di pagine in pagina dove è usato il carattere differenziato allo stesso poemetto stampato con carattere non differenziato si può leggere la deformazione, senz'altro. Ma intuitivamente il lettore capisce che c'è un ordine sottostante. Prima di tutto vorrei farvi vedere per esempio qui c'è una parte di un poemetto pubblicato nell'81 'Impromptu'. Credo che si capisca anche se uso spazi larghi tra sezioni, tra stanze brevi e lunghe, stanze in senso classico, questo è un poemetto in tredici parti. Si può capire meglio qui c'è una leggera deformazione dovuta al carattere differenziato, questa è l'ultima poesia di 'Variazione Belliche' di cui parlo nel saggio. E infatti vedevo un piazzamento in mezzo alla pagina che dà questo senso del cubico e della profondità.

Questo è tipico del verso libero, anche questo... abbiamo dovuto cambiare carattere con interurbane agitatissime alla terza bozza (risata) perché questi insistevano: la collana aveva quel carattere molto bello gotico... da dieci anni non m'ero accorta, avevo avvisato: attenzione a non troppi rientri perché uso il verso largo del verso libero nella prima parte del primo libro. Le terze bozze arrivavano a casa mia tali e quali e per fortuna si è fatto in tempo hanno dovuto con i mezzi elettronici che usano oggi, hanno dovuto rifare tutto, lo fanno in tre giorni, con carattere più piccolo per evitare i rientri.

Questo non è verso libero, lo puoi intuire solo graficamente il lettore, non ha bisogno d'altro sotto sotto.

No, non c'è un ritorno al verso libero anzi c'è un avvicinarsi a questo bisogno di ordine.

Se non siete stanchi leggerò qualcosa dal terzo libro, avevo in mente una triade quando arrivai a comporre il terzo libro, a quarant'anni, la crisi che ai 40 anni ha la donna e infatti il libro si chiama 'Documento', ci misi sette anni a scriverlo ma il titolo, una volta soltanto, lo formulai prima di aver scritto il libro, leggerei qualche poesia... Da Documento... ed erano 200 pagine in più. Poi ho cominciato a scrivere libri un po' più leggeri comunque voleva essere una sintesi del lavoro fatto dai 18 anni ai 45. Forse troppo intensa, ho notato che i poeti di vent'anni meno di me hanno gli stessi problemi che avevo io in gioventù, non so quanto intuiscono, è come se avessero paura di diventar scienziati, e alcuni hanno cultura tecnica, strano.. le categorie si scindono oggi ...

L'iniziativa editoriale Poesia Italiana E-book intende ristampare in formato pdf alcuni libri di poesia e narrativa che rischierebbero l'oblio, in mancanza di efficace supporto. Si tratta di libri importanti per la storia della poesia italiana, la cui memoria non può che essere affidata ai protagonisti e ai testimoni degli anni in cui sono nati. In particolare i testi che saranno ristampati dalla Biagio Cepollaro E-dizioni si collocano, per lo più, tra gli anni '70 e i primi anni '90. Affianca tale collana, la pubblicazione di inediti: autori di poesia e di prosa che sono apparsi o hanno incrociato in qualche modo il flusso del blog Poesia da fare. E' la poesia di questi anni, profondamente trasformata dalla Rete: ci si augura che le nuove possibilità tecnologiche possano contribuire a diffondere, ma anche a qualificare, la fruizione della letteratura.

RISTAMPE

***Luigi Di Ruscio Le streghe s'arrotano le
dentiere (1966)***

Giulia Niccolai Poema & Oggetto (1974)

Mariano Baino Camera Iperbarica (1983)

Giuliano Mesa Schedario (1978)

***Benedetta Cascella Luoghi Comuni
(1985)***

Corrado Costa Pseudobaudelaire (1964)

***Marzio Pieri Biografia della poesia
(1979)***

INEDITI

Marco Giovenale Endoglosse
Massimo Sannelli Le cose che non sono
Francesco Forlani Shaker
Florinda Fusco Linee (versione
integrale)
Andrea Inglese L'indomestico
Giorgio Mascitelli Città irreale
Sergio Beltramo Capitano Coram
Gherardo Bortolotti Canopo
Alessandro Broggi Quaderni aperti
Luigi Di Ruscio Iscrizioni
Sergio La Chiusa Il superfluo
Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la
Critica (1984-2005)
Guido Caserza Priscilla
Biagio Cepollaro Lavoro da fare
Sergio Garau Fedeli alla linea che non
c'è (Tesi di laurea sul Gruppo93)
GianPaolo Renello Nessun torna

Francesca Tini Brunozzi Brevi danze
Amelia Rosselli Lezioni di metrica 1988
Biagio Cepollaro Note per una Critica futura
Ennio Abate Prof Samizdat
F.Fusco, J.Galimberti, A.Inglese,
F.Marotta, G.Mascitelli, G.Mesa
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro
Carlo Dentali Cronache
Marina Pizzi La giostra della lingua
Alessandro Raveggi VS
Stefano Salvi Il seguito degli affetti
Massimo Sannelli Undici madrigali
Michele Zaffarano Post-it

Curatori di collana:

Biagio Cepollaro,

Florinda Fusco

Francesca Genti

Marco Giovenale

Andrea Inglese

Giorgio Mascitelli

Giuliano Mesa

Massimo Sannelli

Computergrafica:

Biagio Cepollaro



© 2006 by Biagio Cepollaro

E' consentita la sola stampa ad uso personale dei lettori e non a scopo commerciale.

e-mail biagio@cepollaro.it