

ELISA BARBISAN

«SÙ SÙ... GIÙ GIÙ»

SPAZIALITÀ VERTICALE NELLA POESIA DI  
ANDREA ZANZOTTO E AMELIA ROSSELLI

Le temps est horizontal, il va toujours de la gauche vers la droite. L'espace, ce sont les accords, les lignes mélodiques, les intervalles qui peuvent être ramenés à des divisions qui, visuellement, se distribuent à la verticale.

P. BOULEZ, *Le pays fertile*

Nella cultura occidentale leggere comporta avviare un movimento direzionato percorrendo una serie di righe, ciascuna progressivamente da sinistra a destra. Oltre a codificare lo svolgersi della lingua il testo scritto è però nel suo concreto anche un'immagine spaziale, che viene vista prima di essere decifrata. La lettura di una pagina può essere dunque aperta a un percorso libero e potenziale che non segue un cammino obbligato, e risultare perciò «eminentemente comparativa e costellante»<sup>1</sup>. Questo aspetto risalta in particolare quando un uso marcato o anomalo della disposizione testuale rimuove l'abitudine e gli automatismi di lettura, facendo emergere quella che Andrea Zanzotto ha definito una sorta di «polidimensionalità»<sup>2</sup> del testo scritto, – specie se si tratta di poesia – in cui interagiscono tempo, spazio, suono e significati.

Con il Novecento si avvia una «valorizzazione senza precedenti del bianco» tipografico<sup>3</sup>, che viene integrato nei processi di significazione e accolto nel sistema di senso di moltissimi autori. La modernità poetica, in particolare, include la spazializzazione dei testi tra le nuove forme che in qualche modo rideterminano la sua specificità, una volta perso il riferimento metrico-prosodico. Fra le ragioni della crisi metrica novecentesca sembra avere un ruolo decisivo proprio la progressiva affermazione di un modo visivo e grafico nella percezione dei testi. Gérard Genette sintetizza questo processo

<sup>1</sup> G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 27.

<sup>2</sup> Cfr. A. ZANZOTTO, *Poesia e televisione*, in *Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1328.

<sup>3</sup> E. TONANI, *Punteggiatura d'autore*, Firenze, Cesati, 2012, p. 20.

nei termini di «un'evoluzione generale, il cui principio è lo scadimento continuo dei modi auditivi della consumazione letteraria»<sup>4</sup>. In questo sistema la componente fonico-ritmica resta fondante, ma diventa sempre più legata a un'esecuzione mentale, realizzata in astratto: «esiste un modo muto di percepire gli effetti sonori, una specie di dizione silenziosa, paragonabile a quella che è per un musicista esperto la lettura d'uno spartito»<sup>5</sup>.

L'uso stilistico dello spazio coinvolge, con esiti molto vari, le strutture argomentative, la sintassi, il ritmo e la componente semantica dei testi. Non è un caso che una disposizione grafica estremamente mossa e connotata si manifesti soprattutto nelle scritture in cui la norma linguistica viene apertamente elusa o manomessa. L'elemento spaziale può infatti rendere visibile un lavoro di alterazione del funzionamento linguistico, fornendo al contempo delle forme di ordine e dei segnali orientativi per il lettore. Andrea Zanzotto e Amelia Rosselli offrono per queste modalità espressive degli esempi significativi, accompagnando il lavoro poetico a una profonda ricerca che ne arricchisce il portato teorico. La devianza dalla norma prende spesso forma lasciando agire processi inconsci, che si manifestano ad esempio attraverso catene di significanti o derivazioni analogiche. Per dare conto di questi aspetti si vedranno in particolare casi di incolonnamenti e associazioni che aprono una dimensione verticale nello spazio della scrittura<sup>6</sup>.

In Zanzotto la manipolazione grafica è parte integrante dei mezzi di una ricerca poetica tesa a un faticoso, incerto contatto con il fondo autentico e vitale della designazione. Gli ostacoli sono la finzione, la compromissione del linguaggio e del soggetto, che dal linguaggio viene parlato e fatto *man-care*<sup>7</sup>, in un contesto generale segnato dagli accumuli e dalle lacerazioni della storia, disturbato dal rumore di fondo della società capitalistica. La poesia è dunque un luogo di insistenza e resistenza dove la trama del linguaggio sovradeterminato può sfaldarsi e prendere strade che ricercano il suo limite, attraverso esiti molto marcati: plurilinguismo, neologismi, frantumazione

<sup>4</sup> G. GENETTE, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972, p. 94.

<sup>5</sup> Ivi, p. 95.

<sup>6</sup> Si farà riferimento, in forma abbreviata nel testo con la sola indicazione dei numeri di pagina, a R = A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012 e Z = A. ZANZOTTO, *Poesie e prose scelte*, cit.

<sup>7</sup> Si fa riferimento qui alla concezione lacaniana del linguaggio in rapporto all'essere, in particolare alla formula, espressa negli *Écrits*, del «manque à être», che riassume in sé il non-incontro del soggetto con la lingua. Lo psicanalista francese è stato un punto di riferimento essenziale per Zanzotto. Per un approfondimento cfr. A. ZANZOTTO, *Nei paraggi di Lacan*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1211.

verbale, sintattica e tipografica fino all'uso di disegni e segnali iconici; risultati che si distanziano con rivendicazione da quelli apparentemente simili della neoavanguardia, soprattutto per le strutture logico-semantiche soggiacenti al testo, legate a un atteggiamento di fiducia da «lirico anomalo»<sup>8</sup>: «nonostante tutto la poesia [...] può segnare per lo meno uno stato di allarme, evidenziare una faglia che ci riguarda e noi non vediamo; può esprimere un sottinteso di minaccia: o forse di speranza?»<sup>9</sup>.

Al fondo della pratica del poeta solighese esiste sempre, dunque, «una coerenza d'ordine concettuale, sempre attiva anche se non manifesta nell'ambito della rappresentazione», che interviene anche negli schemi considerati nella presente indagine. Si può cominciare con un esempio tratto dalla quarta sezione della poesia *Biglia (Pasque)*, dove una serie di pause grafiche regola il ritmo della lettura isolando al contempo una seconda colonna verbale, costituita da elementi fonici e grammaticali affini:

Neoermetiche viscere		
qui si spampana e smista	extispicio	
la casupola su nell'alto di luna	si abatterà	
la morte           mediamente	si comporterà	
scelti dalla solitudine, in sfida,	si sfiderà	5
di dosso aureole a sgoccioli	ci si scrollerà	
la poesia totale	sarà allevata qua	
l'impacciato riguardo verbale	spaccerà	
di sali ossitoni il foglio	spargerà	
in aperture ad a	si sporgerà	10
	vanterà	
ed umilmente ancora	mentirà	
[...]		

(Z, p. 447)

L'associazione verticale prende avvio da «extispicio», termine che indica la predizione del futuro tramite le viscere di una vittima sacrificale. Le parole seguenti, incolonnate sulla sibilante, sono non a caso dei verbi al futuro, che scandiscono i versi come una sorta di cantilena, rafforzata dal ritmo degli stacchi grafici. L'insistenza intonativa viene del resto allusa metapoeticamente con la menzione dei «sali ossitoni» sparsi sul foglio, fino al terzultimo verbo, «si sporgerà» (v. 10), con cui si giustifica la sfasatura a destra di «vanterà», oltre l'incolonnamento. La componente metadiscorsiva è, in

<sup>8</sup> N. LORENZINI, *Il corpo paesaggio*, in ID. (a cura di), *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 145.

<sup>9</sup> A. ZANZOTTO, *Poesia?*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1201.

generale, uno degli aspetti semantici che più di frequente mettono in rilievo il lato visivo dei testi, spostando l'attenzione sulla pratica concreta della scrittura.

In questo senso l'autore inserisce chi legge in un processo di ascolto e trascrizione di un linguaggio sulla soglia dello stato di coscienza, che procede per associazioni riordinate e messe in rilievo proprio dalla *mise en page*.

Come si può dedurre dall'esempio appena visto, Zanzotto attribuisce all'interazione fra suono e spazio un valore necessario, ribadito più volte nei suoi interventi critici: «nella poesia ci sono sempre contemporaneamente un momento visivo e un momento fonico, che devono integrarsi per non far perdere qualcosa del fatto poetico»<sup>10</sup>.

Questa stessa sinergia diventa fondante nel lavoro di Amelia Rosselli. Per osservare la genesi anche teorica delle associazioni fonico-grafiche nella sua poesia è utile considerare la prova del *Diario in tre lingue*, una raccolta di annotazioni giovanili trascritte sfruttando apertamente le potenzialità associative e per certi versi cognitive dello spazio bianco. Il notevole dinamismo grafico del *Diario* accompagna infatti una generale libertà con cui viene usato e indagato il linguaggio, attraverso le tre lingue dell'autrice: inglese, francese e italiano. In questo sistema la scrittura avanza spesso seguendo ripetizioni modulate di sintagmi e parole, da cui possono nascere incolonnamenti di variazioni, allineate su medesimi campi semantici e valori grammaticali, oppure semplicemente su una lettera identica. La spazializzazione del materiale linguistico manifesta così, in modo simultaneo, un piano sintagmatico composto da possibilità che man mano ridefiniscono la progressione sempre libera e potenziale dei significati.

[...]  
*c'est un fruit (prix)*  
*puit*  
*poire*

*qui vole au vent*  
*au quatres directions du volant*

*c'est un puit*  
*c'est un impuissant*  
*un puis sant*  
*un puis (peu)*

*un puissant*

<sup>10</sup> A. ZANZOTTO, *Intervento*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1284.

*sans direction*

*sans  
illusions*

[...]

(R, p. 612)

Va ricordato che la ricerca poetica di Amelia Rosselli procede in parallelo a uno studio strettamente musicale, vicino all'avanguardia postweberniana della scuola di Darmstadt, frequentata dall'autrice<sup>11</sup>. I principi formali dei «due mestieri» – poesia e musica – si ibridano portando a risultati che sono un *unicum* nella poesia non solo italiana. In questi allineamenti l'aspetto fonico-acustico è dunque fondamentale non solo dal punto di vista linguistico. Nelle prime ricerche poetiche la lettera veniva considerata infatti un «elemento organizzativo minimo nello scrivere»: «sonora, ma egualmente “rumore”, creava nodi fonetici (chl, str; sta, biv) non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore»<sup>12</sup>. Il prossimo esempio mostra in modo chiaro l'autonomia di queste unità minime, attraverso un legame fonico verticale, totalmente astratto, tracciato dalla lettera “s”:

[...]

*nous sortons alors (lons) sans brides (i King) sans cheval (i King)*

*s*

*s*

*douplement*

*doublement consulté*

*insulté*

*double-mentir*

*double-menton (moron)*

[...]

(R, p. 613)

Questi processi formali sono resi manifesti dall'uso dello spazio bianco. Simili disposizioni spaziali possono però agire in modo quasi subliminale anche nei casi in cui la *mise en page* è compatta, ovvero priva di intervalli grafici. A partire dalla prima raccolta ufficialmente pubblicata, *Variazioni belliche* (1965), Amelia Rosselli impiega un sistema metrico del tutto personale, regolato da principi visivi, ritmici e musicali. Le poesie nella maggior

<sup>11</sup> Per un approfondimento sulle relazioni fra studi musicali e poetici in Amelia Rosselli si può vedere L. BARILE, *Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», VIII, 1, 2018, pp. 1-23.

<sup>12</sup> A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, in *L'opera poetica*, cit., p. 184.

parte dei casi appaiono visivamente dei quadrati o dei rettangoli, composti da una successione di versi della stessa lunghezza fisica, in cui si presuppone al contempo una sincronia nei tempi di lettura. Il *cu*bo – parola che vuole alludere anche alla profondità del pensiero che si svolge all'interno della forma geometrica – diviene dunque lo spazio per contenere l'accumulo inquieto e iterativo del materiale verbale, che trova così una struttura e una forma di controllo, o più generalmente di consapevolezza<sup>13</sup>.

Si può vedere un esempio da *Variazioni belliche* in cui l'iterazione costruisce un sistema ossessivo che copre tutte le combinazioni fra i sintagmi di una singola frase, con passaggi fonici al limite dello scioglilingua (le serie verticali sono state evidenziate in grassetto):

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora  
 tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo  
 è vero se è vero che **tu** cammini ancora, tutto il  
 mondo è vedovo se **tu** non muori! Tutto il mondo  
 è mio se è vero che **tu** non sei vivo ma solo 5  
 una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi  
 dalla tua **n**ascita e l'**importan**za del nuovo giorno  
 non è che Notte per la tua **dist**anza. Cieca sono  
 ché tu cammini ancora! cieca sono **che** tu cammini  
 e il mondo è vedovo e il mondo è **cie**co se tu cammini 10  
 ancora aggrappato ai miei occhi **ce**lestiali.

(R, p. 179)

I pochi spazi di respiro mentale arrivano solo con le parole non implicate nella ripetizione (i vv. 6-8 e poi l'ultimo), che dunque risaltano apportando un contesto a delle esclamative iniziali che sembrano estratte direttamente dal discorso interiore dell'io. Si introduce con questi versi centrali un'alternanza antitetica fra termini legati alla luce («una lanterna», «nuovo giorno», ma anche «occhi celestiali») e al buio («cieca», «notte», «cieco») dando l'idea di un'intermittenza percettiva nei confronti del mondo, in cui vita, morte e verità si scambiano nella lingua come a dimostrare la loro coesistenza problematica nel reale.

La densità delle variazioni iterative forma serie verticali di lettere, sillabe, o parole, che si dispongono in colonna sullo stesso asse spaziale. Oltre alle ripetizioni identiche che tornano sullo stesso punto del rigo («tutto il mondo è vedovo se è vero», vv. 1, 2; «tutto il mondo» vv. 2, 4; «cieca»,

<sup>13</sup> Il sistema metrico adottato dall'autrice viene riassunto, assieme alla sua genesi, nell'importante saggio di autocommento *Spazi metrici*, incluso in appendice alla raccolta *Variazioni belliche*.

«cieco» vv. 6, 8, 10) si può notare, ai versi 3-6, la colonna del «tu», al centro approssimativo del quadrato; ancora, ai versi 6-9, una serie sulla nasale e in aggiunta la rima interna, allineata graficamente, fra «importanza» e «distanza». Infine una colonna, ai versi 8-II, sulla lettera “c” e la vocale “e”. In queste ripetizioni sembra agire una forma d’ordine e di genesi fonico-visiva vicina alle prove svolte nel *Diario in tre lingue*. Si potrebbe dunque dire che la disposizione delle parole all’interno del quadrato non sia del tutto affidata al caso, ma soggetta a una sorta di *alea controllata* trasposta in ambito linguistico. La Rosselli parla, in particolare, di sillabe e timbri «sparsi per il poema a mo’ di rime non ritmiche», che creano associazioni «dense e sottili»<sup>14</sup>. Lo spazio ancora una volta diventa dunque elemento di ordine strutturale. A livello generale, per casi di questi tipo, è utile riprendere un assunto di Giovanni Pozzi che riassume al meglio la questione:

le misure prosodiche, metriche o talora semplicemente sintattiche possono essere talmente frante e la collocazione dei singoli addendi riuscire così serrata che anche la materia fonica finisce per essere percepita piuttosto mediante relazioni spaziali di posizione che non relazioni temporali di ricorrenza<sup>15</sup>.

Allineamenti, soprattutto anaforici, ritornano, sparsi, in varie poesie dell’autrice. Di seguito altri versi tratti da *Variazioni belliche*:

[...]

Condizionata alla morte essa **rimava** vocabolari tormentosi  
**con** una gran voglia di piangere. **Ma** sciupavo i miei verd’anni  
**con** le mucosa sempre aperta.

5

(*R*, p. 149)

L’alba si presentò sbracciata e impudica; **io**  
**la** cinsi di alloro da poeta: **ella** si risvegliò  
lattante, **latitante**.

L’amore era un gioco instabile; un **gioco** di  
fonosillabe.

5

(*ibid.*, p. 74)

Come si può notare, il secondo esempio contiene un’allusione metapoeica che rivela la diffusione ordinata del materiale fonosillabico, inteso come

<sup>14</sup> A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, cit., p. 188.

<sup>15</sup> G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. II-12.

stimolo grazie al quale una poesia può avanzare anche seguendo il condizionamento della collocazione dei suoni – o dei rumori, per restare fedeli alla precisione terminologica dell'autrice.

La metapoesia offre l'occasione per chiudere questa breve serie di spunti e considerazioni con un'ultima suggestione, che vorrebbe aprire ad altre forme di verticalizzazione della lettura, qui tralasciate. Si è visto, nonostante i pochi esempi riportati, quanto lo spazio grafico possa prestarsi a finalità allusive o iconiche facendo risalire in superficie la materialità della pagina. Zanzotto è l'autore che forse più di tutti ha sfruttato queste possibilità nei propri testi, valorizzandone l'apporto semantico. In alcune sue poesie gli indizi di meta-spazialità arrivano a sfruttare il movimento fisico della lettura. È il caso di *(Sono gli stessi) (Il galateo in bosco)*, dove un verso spostato a destra da una spaziatura, viene collocato subito sotto le ultime parole del precedente, inducendo lo sguardo del lettore – interrotto in sospensione dalla pausa dell'*enjambement* – ad abbassarsi bruscamente, come se fosse questo stesso la lama della ghigliottina di cui si parla (vv. 18-19). L'ultimo verso, privo di punteggiatura conclusiva, si allinea sui due versi già citati, menzionando la «testa che rotola giù giù», si potrebbe pensare, oltre lo spazio del testo.

[...]			
Oh come riarmo con selezione e contiguità		– pertinente glossario	15
oh come sfoglio il catalogo delle novità d'armi		– prezzi per ogni borsa	
available here	astonishing, acquolina in bocca		
attonito davvero come sotto scatto di ghigliottina			
e poi testa in panierie			
pur dormendo stravolto su spine			20
pure rattratto nei più sottili e mistici brogli di bosco			
per traverse tróí tramiti bisettrici			
aracneanti a dondolo a sfioro-oro	(broli)		
sull'invincibile produzione di produzione			
Chele chele di transferasi			25
ancora pressanti oranti		sù sù	
e testa che rotola	giù giù		

(Z, p. 586)



#### ABSTRACT

In Western culture reading involves initiating a directional movement by running through a series of lines, each progressively from left to right. In addition to encoding the unfolding of language, however, the written text is in its concrete form also a spatial image, which is seen before it is deciphered. The reading of a page can thus be open to a free and potential path that does not follow an obligatory course. This aspect particularly stands out when a marked or anomalous use of textual arrangement removes the habit and automatisms of reading, bringing out what Andrea Zanzotto has called a kind of “polydimensionality” of the written text in which time, space, sound and meanings interact.

#### KEYWORDS

Amelia Rosselli; Andrea Zanzotto; poetry; polydimensionality; vertical spatiality.

#### BIO-BIBLIOGRAPHY

Elisa Barbisan is a doctoral scholar in Italianistics and Italian Linguistics at the University of Padua. She studied Modern Philology at the same University, graduating with a thesis entitled *Il negativo del testo. Punteggiatura bianca nella poesia italiana del secondo Novecento*. For issue XX (2020) of the journal «Stilistica e metrica italiana» she published the article *Spazi stilistici. Stacco grafico e mise en page nella poesia italiana del secondo Novecento*. She is a member of the “For.ma.lit” Association, with which she conducts research activities aimed at improving teaching in secondary schools.