

ADRIANA CAPPELLUZZO

*Variazioni belliche' di Amelia Rosselli dalla «fotografia spaziale» al frame poetico*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ADRIANA CAPPELLUZZO

*'Variazioni belliche' di Amelia Rosselli dalla «fotografia spaziale» al frame poetico*

L'intervento intende indagare la genesi compositiva che caratterizza la versificazione della prima silloge di Amelia Rosselli, *'Variazioni belliche'* (1964), partendo dalle nozioni di fotografia fornite dall'appendice 'Spazi metrici'. Il rapporto della Rosselli con la fotografia consente di recuperare lo «spazio visivo-emozionale» intorno al quale prende forma la fisionomia poetica.

Utilizzando la nozione di «fotografia spaziale», fornita dall'autrice stessa, è possibile individuare e analizzare la «forma cubica» all'interno della quale si articola la versificazione. La realtà viene filmata mentalmente ed emozionalmente fino a definirsi in un «quadrato a profondità timbrica». La composizione diventa un frame: frammento di un quadro visivo che le modalità espressive della Rosselli riescono a trasformare in immagine fototestuale, poetica e metrica.

*Variazioni belliche*, prima prova poetica di Amelia Rosselli, viene pubblicata nel 1963 per interessamento di Pier Paolo Pasolini grazie al quale una prima serie di ventiquattro poesie era stata edita precedentemente sul numero 6 della rivista vittoriniana «Il Menabò». È ancora sotto lo sprone del poeta di Casarsa che vedrà la luce il saggio *Spazi metrici*, contraltare interpretativo e metodologico imprescindibile per entrare nelle profondità della poesia rosselliana. In un'intervista l'autrice afferma: «*Spazi metrici* è puramente divulgativo, quasi un compito ispirato da Pasolini».<sup>1</sup>

Ma l'unicità di *Spazi metrici* risiede non solo nell'originalità e competenza culturale che Rosselli dimostra per risolvere l'ovvia (e condivisa) affermazione di insofferenza verso l'implosione del verso libero, ma nel desiderio di divulgare il farsi di un progetto metrico che si fonda su una struttura che coniughi il «determinismo della forma e [la] stesura dell'incanto».<sup>2</sup>

Siamo negli anni della Neoavanguardia che a partire dal 1956, anno di fondazione del «Verri», percorre la strada dello sperimentalismo linguistico e della sovversione di ogni canone tradizionale come fondamento metodologico della sua attività.

Quanto alla famosa «rottura...» essa suscita timori, e quasi terrori, sproporzionati. [...] Essa sottolinea il fatto che vi è un nuovo modo di sentire che vi è un nuovo sistema di riferimenti, che la cultura in cui viviamo oggi è assai diversa da quella in cui si visse tra le due guerre, e che, se si voglia veramente esser presenti, occorre rinnovare gli strumenti, i referenti, e non esteriormente, anche le motivazioni.<sup>3</sup>

La formazione europea e apolide della Rosselli la pone in un'ottica defilata rispetto alle istanze sovversive della Neoavanguardia. Tuttavia, dal punto di vista teorico e metodologico, è possibile rinvenire dei punti di contatto tra la versificazione della Rosselli e quella serie di esperienze, proprie del secondo Novecento, «intenzionate ad archiviare le vicende artistico-letterarie degli anni del nazifascismo o di quelli immediatamente successivi».<sup>4</sup>

Sebbene qua e là si possano ancora riconoscere delle misure canoniche, le *Variazioni belliche* rappresentano il tentativo di uscire dalla versificazione tradizionale, per creare un nuovo

<sup>1</sup> A. ROSELLI, «È vostra la vita che ho perso». *Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini — S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, 105.

<sup>2</sup> D. LA PENNA, *La promessa di un semplice linguaggio. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013, 61-62.

<sup>3</sup> L. ANCeschi, *Metodologia del nuovo*, in N. Balestrini — A. Giuliani, *Gruppo 63. La nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964, 11.

<sup>4</sup> A. LORETO, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014, 21.

sistema metrico: «una metrica formalmente interessante chiusa non libera». Considerando ormai esaurita l'esperienza versoliberistica, la Rosselli mira a una nuova regolarità o addirittura a un «nuovo classicismo» che, come dichiara lei stessa, sia «proiettato verso il futuro». Se tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, sono numerosi i poeti intenti a sperimentare sul piano visivo dei testi [...], la ricerca di una nuova ritualizzazione delle forme appare una prerogativa unica della Rosselli.<sup>5</sup>

*Spazi metrici* deve essere letto, infatti, insieme con i manifesti teorici *Il verso secondo l'orecchio*, del 1960, di Alfredo Giuliani e *Metrica e libertà*, del 1957, di Franco Fortini.

Basti pensare che di regola quasi tutti i discorsi metrici o di ritmica cominciano dalla fonazione e dagli elementi sonori mentre sfuma nell'incerto il rapporto fra parola parlata e scritta, quindi fra i «bianchi» tipografici e i «silenzii», tra segno ritmico o metrico e segno del segno. Con poche eccezioni, i discorsi sulla metrica dei poeti contemporanei sembrano dare per risolti alcuni dei più difficili problemi di metodo; cosa tanto più sorprendente se si pensa ad alcuni decenni di «poetica della parola» [...].<sup>6</sup>

L'originalità di *Spazi metrici* risiede non solo nelle capacità che la Rosselli dimostra di risolvere l'insofferenza nei confronti dell'implosione del verso libero ma anche nel desiderio di divulgare un progetto metrico che coniughi la forma grafica e il ritmo.

A fare da cornice alle istanze programmatiche dell'autrice non c'è, tuttavia, solo il piano musicale che come vedremo, forgia sia la struttura ritmica che il linguaggio con cui si restituisce la traccia del processo compositivo. Ma siamo anche di fronte ad una poesia che si fonda sull'idea del poema come campo energetico. Ciò che particolarmente entusiasma la Rosselli è la convinzione che il centro del poema risieda nella percezione del poeta. In quest'ottica i sensi dell'autore sono messi al servizio dell'ispirazione poetica: l'orecchio e la bocca articolano e musicano il ritmo delle parole che si dispongono su questo pentagramma lirico; l'occhio cattura le immagini, che verranno poi commutate in energia, in quella forma a «profondità timbrica»<sup>7</sup> che si imprime sulla pagina.

Già dal titolo, *Spazi metrici*, è possibile scorgere la natura bifronte di questo saggio posto com'è a mezz'aria tra un concetto concreto, quale è quello dello spazio, sia esso circostanziato in un pentagramma, ad esempio, o solo grafico; e uno più specificamente poetico, che concerne, cioè, le categorie prosodiche della lirica.

La natura musicale della poesia della Rosselli ci induce a creare un ponte tra il linguaggio poetico e la composizione musicale. Tuttavia a questa accezione ritmica se ne aggiunge anche una puramente fotografica e visiva. Nel parlare, infatti, di vocali e di consonanti che compongono il discorso non si intende solo la loro natura grafica ma anche le «forme mentali» (*SM*, 337) che creano nello spazio cognitivo.

[...] Mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali. Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la «lettera», sonora o no, timbrica o no, grafica o formale, simbolica e funzionale insieme. (*SM*, 338)

<sup>5</sup> D. FRASCA, *Posture dell'io*, Ghezzano, Felici Editore, 2014, 213. Cfr. A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini-S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010.

<sup>6</sup> F. FORTINI, *Metrica e libertà*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2003, 784.

<sup>7</sup> A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, in ID., *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 2004, 340. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione per cui d'ora in avanti si segnalerà il passo solo con la sigla *SM* e l'indicazione del numero della pagina nel corpo del testo senza il rimando in nota.

Il fondamento da cui si articola la composizione rosselliana parte da una nuova teorizzazione retorico-sintattica secondo la quale l'unità minima della metrica non risiede nell'accezione classica di 'piede' o in quella della lirica moderna di 'sillaba' bensì nella «lettera».

Il presupposto teorico da cui parte la Rosselli è che la lingua in cui si scrive sia una sola mentre, al contrario, l'esperienza logico associativa sia comune a tutti i popoli, e quindi, può essere riflessa in tutte le lingue. L'intento dell'autrice è quello di mettersi alla ricerca di «forme universali» all'interno delle quali ogni individuo sia capace di articolare la propria immagine emotiva.

Si giunge, così, ad una vera e propria classificazione dei passaggi che a partire dalla 'lettera', conducono al 'periodo' considerato «l'esposizione logica di una idea [...] dinamica e "in divenire"» (*SM*, 338).

Le tappe intermedie di questa classificazione sono cinque. In prima istanza ci sono le sillabe considerate particelle ritmiche e nodi fonetici; segue la parola, espressione grafica di idee semplici e poi la frase, idea più complessa e maneggiabile. All'interno di questo procedimento compositivo particolare rilievo vengono ad assumere le parole, primo collante per la formazione di agglomerati di idee forieri del valore comunicativo veicolato in conclusione dal periodo. Le parole sono sì considerate manifestazione di una realtà data ma ad esse la Rosselli attribuisce anche la capacità di rifunzionalizzare parti del discorso generalmente ritenute secondarie, come i nessi grammaticali.

Questo modello di composizione si costruisce quasi con un meccanismo di scatole cinesi. Il linguaggio poetico rosselliano accoglie nelle sue elaborazioni movimenti aggregativi e disgregativi non solo di parti del discorso, variamente associate tra di loro, ma anche di movimenti tutti visivi che smuovono e stimolano lo strato inconscio di chi scrive e contestualmente di chi legge o ascolta. La forza visionaria della Rosselli risiede nella capacità di evocare immagini che non necessariamente passano attraverso l'articolazione sintattica del periodo ma che scaturiscono direttamente dai quadri prodotti dal versificare. Ecco, dunque, che le immagini poetiche si dispongono sulla pagina scritta completamente autonome rispetto al significato che portano con sé creando, di fatto, un movimento dicotomico, tra la natura sintattico-retorica del componimento e un aspetto, invece, puramente emotivo-energetico che si manifesta attraverso l'estrinsecarsi di quadri, veri e propri fotogrammi della realtà, a cui è affidata la comunicazione lirica e, quindi, il vissuto emotivo dell'autore e del fruitore. Sulla scorta dell'analisi condotta da Antonio Loreto, rispetto alle nozioni di «composizione seriale» e «opera in movimento»,<sup>8</sup> mi sembra che l'esperienza poetica della Rosselli, ben si confaccia alla prima categoria. Le immagini che emergono dai componimenti rosselliani pongono il fruitore in una posizione di completamento dell'opera lirica. Tutti gli elementi sono scelti e disposti dall'autore per far sì che l'opera prenda forma e si realizzi attraverso il punto

---

<sup>8</sup> Cfr. LORETO, *I santi padri di Amelia Rosselli...*, 29: «Laddove [...] data la serie originaria se ne possa dedurre l'intera opera, il serialismo sarebbe un metodo di enunciazione di verità sul soggetto che è la serie originaria stessa. Di questa, gli uomini-fruitori potranno dedurre *ex terminis* alcune proprietà, le proprietà *essenziali*; le altre, quelle che risultano invece non essenziali, non necessarie, bensì contingenti o accidentali, sono legate alla libera volontà del Dio-autore e, in fin dei conti, non deducibili, conoscibili al limite per esperienza. Agli uomini è dato dunque di pensare nozioni incomplete, mentre le complete, insieme di proprietà essenziali e di proprietà accidentali, sono presenti soltanto all'intelletto divino»; 22-23: «[...] La logica di tipo combinatorio su cui si fonda un'opera simile presuppone una visione del tempo musicale discontinua senza direzione, segmenti di tempo o *campi temporali* che vanno poi resi contigui con un'operazione appunto combinatoria [...] e in effetti si possono distinguere il tipo di opera in cui l'autore offre al fruitore un risultato *già determinato*, e il tipo di opera, o gioco, in cui è il fruitore stesso a intervenire fattivamente per attualizzare un testo che gli giunge solamente in potenza».

di vista e, quindi, l'occhio fotografico del lettore che in essi si sperimenta e si riconosce parte integrante della sensibilità dell'autrice.

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.<sup>9</sup>

È da questa specola analitica che si può riconoscere una forte associazione tra la poesia della Rosselli e i meccanismi artistici che muovono l'obiettivo fotografico.

L'occhio interiore dell'autrice la induce, infatti, a considerarsi centro di una sperimentazione umana cui quella letteraria fa eco solo in secondo momento. La Rosselli stessa così chiarisce in un'intervista del 28 dicembre 1988 per Rai Radio Uno:

Non c'è sperimentalismo nella poesia, c'è sperimentalismo nella vita, c'è sperimentalismo finché si fa una ricerca di se stessi, nell'esperienza. Poi c'è sperimentalismo rispetto alla storia della poesia o della prosa, o della prosa poetica, o della saggistica, o del romanzo.<sup>10</sup>

Il procedimento con il quale si esprime il dettato poetico segue per la Rosselli una prassi rigorosa: il mondo circostante forma agli occhi dell'autrice un vero e proprio quadro che solo in un secondo momento potrà inserirsi in una cornice grafica.

Tentai di osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo «quadro» dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa permaneva, e fondervi la sua dinamicità interiore. (*SM*, 339)

Quella delle poesie rosselliane è, allora, una fotografia non solo inconscia, ed elaborata in immagini poetiche, ma rispecchia anche un ordine grafico che tiene conto del «quadro» nel quale l'esperienza è stata vissuta ed elaborata.

Ecco quindi delinearsi quelli che la Rosselli definisce «quadrati a profondità timbrica» (*SM*, 340), che diverranno il tratto ritmico-grafico distintivo e peculiare della sua versificazione.

Abiurato il verso libero, e con esso la metrica tradizionale, tutto l'assetto strutturale dei componimenti varia al variare delle associazioni psicologiche, musicali ed emotive vissute dall'autrice. Il risultato è la creazione di veri e propri *frame*, fotogrammi, frammenti esistenziali trasposti in un linguaggio poetico organizzato e vincolante.

[...] avevo perfino correlazonato la questione metrica a problemi di fotografia spaziale, vivendo la poesia senza scriverla, e "filmando" mentalmente ed emozionalmente ogni realtà attorno. Come se il versificare potesse equivalere a sentire e pensare uno spazio visivo-emozionale attorno, quasi pensassi in forme approssimativamente cubiche, il sentire seguendo la vista in senso anche energetico.<sup>11</sup>

La tecnica con la quale si dà forma al componimento prevede uno sforzo rigoroso e metodico.

<sup>9</sup> A. ROSSELLI, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, in ID., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2012, 1250.

<sup>10</sup> L'intervista *L'immagine del mondo fuori luogo* è stata trasmessa il 28 dicembre 1988 durante la trasmissione «Il mondo dei poeti» di Isabella Vincentini su Rai Radio Uno.

<sup>11</sup> F. Caputo (a cura di), *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Novara, Interlinea, 2004, 59-61.

Rifiutate le categorie della metrica classica con l'obiettivo di liberare le capacità associative dell'inconscio, la poesia della Rosselli si ritrova, al contrario, stretta nella morsa di una nuova e stringente gabbia grafica e timbrica. All'ariosità classica del verso libero si sostituisce l'asfittico panorama di un cubo cui la mente della Rosselli conforma i componenti di *Variazioni belliche*.

Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione. [...] In realtà ad aiutarmi a misurare o terminare il mio rigo v'era sempre quel punto nascosto nel limite destro del mio quadro [...]. (SM, 340)

Non solo è invariabile il metodo con cui raccogliere l'ispirazione ma anche il mezzo scelto dell'autrice risponde ad un'esigenza metodologica organizzata e ragionata.

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. (SM, 341)

La scelta della macchina da scrivere permette di correre dietro le idee senza perdere la velocità con cui si manifestano. Ma assolve anche ad un altro compito: le lettere impresse sul foglio bianco occupano invariabilmente lo stesso spazio poetico e musicale, in questo modo, la forma cubo grafico-ritmica raggiunge la sua pienezza.

Indagata, dunque, nelle sue trame strutturali, la poesia della Rosselli si infittisce di regole e briglie che legano l'andamento tematico dei componenti restituendo una poesia che se non oscura appare certamente difficile.

L'atto compositivo assume i connotati di una mentale camera oscura: specularmente allo sviluppo del negativo fotografico l'io lirico attende il formarsi di quel quadro energetico e timbrico che si riverserà nel dettato poetico.

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. (SM, 341)

I componenti di *Variazioni belliche* si pongono quindi come sequenze variate di una o più impressioni o esperienze o fantasie. Similmente al meccanismo che genera le immagini in movimento per successione di frammenti leggermente variati tra di loro, capaci di costruire tuttavia un percorso narrativo compiuto, così le poesie di questa raccolta imprimono sulla pagina scritta il proprio movimento di andata e ritorno, dall'emozionalità dell'autrice ad un'emozionalità universale.

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.<sup>12</sup>

La raccolta si divide in tre sezioni: *Poesie*, *Variazioni*, e l'allegato *Spazi metrici*. L'analisi testuale proposta riguarda solo l'ultimo componente della sezione *Variazioni* perché mi sembra che in

---

<sup>12</sup> A. ROSSELLI, *Incontro con Amelia Rosselli...*, 1251.

esso sia possibile rinvenire quel movimento di successione di piccoli frammenti che, variati tra di loro, rendono sempre diversa e in movimento la costruzione di senso.

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 una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi  
 dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno  
 non è che notte per la tua distanza. Cieca sono  
 ch  tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini  
 e il mondo   vedovo e il mondo   cieco se tu cammini  
 ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.<sup>13</sup>

È possibile analizzare il componimento dividendolo in due nuclei interpretativi.

Dal primo al quarto verso, infatti, viene affrontato il tema della vedovanza del mondo, conseguente, con un paradosso logico, alla presenza, in quello stesso mondo, del tu («il mondo   vedovo se tu cammini ancor »). Non solo, ma   soltanto in presenza del tu, e in una condizione di perdita per il mondo, quindi, che la realt  si configura come autentica. L'esistenza del tu genera una perdita dolorosa per il mondo e per la collettivit , ma sembra che solo in questa perdita sia possibile produrre autenticit . Il mondo   dunque, s , vedovo, ma altres  vero, se il tu   in vita.

A capovolgere il paradosso logico dei primi quattro versi giunge il secondo nucleo del componimento allorquando sulla pagina poetica compare l'io lirico (verso 5, «il mondo   mio se   vero che tu non sei vivo»).

L'assenza del tu, ovvero la sua trasformazione in «lanterna», genera nell'io la capacit  di possedere l'intero mondo, quel mondo vedovo. Nella misura in cui il tu esiste come luce, ma sia di fatto morto, prende forma quello che   il centro narrativo di questo secondo nucleo, ovvero la cecit  dell'io. L'esistenza del tu come luce genera, paradossalmente, cecit  nell'io lirico, «cieca sono ch  tu cammini ancora!».

Dal verso 8 alla fine del componimento il tema della cecit  e quello della vedovanza si sovrappongono con un movimento incongruente.

La cecit  dell'io lirico, che finora si era manifestata nella presenza, solo luminosa, del tu, corrisponde alla vedovanza del mondo a causa dell'assenza dello stesso deuteragonista. L'io lirico esiste nella perdita del tu, nella sua sola funzione luminosa e, quindi, visiva. Il mondo, al contrario, esiste nella presenza del tu, nel suo essere in vita.

Sia l'io lirico che il mondo subiscono una menomazione (cecit  e vedovanza) ma i due effetti sono strettamente connessi e dipendenti dall'intermittente vita del referente logico-sintattico.

Come abbiamo visto, esso [il mondo] compare sin dai primissimi componimenti come spazio esterno all'io, ma con una serie di connotazioni che ne sottolineano il ruolo nient'affatto neutro: in un certo senso, il mondo si modifica a seconda della deformazione che l'io imprime su di esso.<sup>14</sup>

La variazione dei referenti logici che si manifesta in questo componimento consiste nella capacit  multiforme del soggetto di modificarsi allo scomporsi delle variabili logiche del discorso. Si

<sup>13</sup> A. ROSSELLI, *Tutto il mondo   vedovo*, in ID., *L'opera poetica, Variazioni belliche...*, 179.

<sup>14</sup> A. CASADEI, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle «Variazioni belliche»*, «Strumenti critici», XXIV (2009), 3, 383.

conferma quindi la forza coesiva degli elementi introdotti dalla Rosselli che formano, all'interno del cubo che li delimita, un insieme eterogeneo ma definito. Alle soglie del paradosso questo componimento svela un'allegoria: l'impossibilità che si realizzi ciò che viene espresso costituisce il nucleo essenziale del componimento. Vedovanza e cecità sono così contraddette da una sorta di salvezza reciproca e, infatti, l'aggettivo conclusivo «celestiali», riferito agli occhi, non solo ribalta il precedente «obliqui» ma introduce una nota positiva, quasi il desiderio di una sopravvivenza ultraterrena che in realtà è negata nel mondo e dal mondo.

Le immagini in movimento, modificate in piccolissime porzioni di senso hanno condotto il loro percorso narrativo. Tutte le variabili logiche e testuali del discorso poetico sono state continuamente variate così da tendere, funzionalmente, ad una costruzione di senso unitaria. Attraverso, cioè, la contraddittorietà paradossale, la giustapposizione di immagini e concetti tra loro anche incongruenti, hanno preso forma tutte le variabili possibili dell'atto poetico. Il risultato è una composizione che sembra costruirsi solo grazie all'accostamento decostruttivo di parti del discorso e di falsi sillogismi che, a differenza delle prime poesie della raccolta, qui tendono a porsi come un discorso organico. All'apparire dello scatto del fotogramma di realtà sulla pellicola poetica l'ispirazione perde la sua forza e la raccolta, acquistata maggiore trasparenza, significativamente si conclude.