

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Dottorato di Ricerca in *Digital Humanities*

Tecnologie digitali, arti, lingue, culture e comunicazione

Curriculum di Linguistica, Linguistica applicata, Onomastica

SSD L-LIN/01 Glottologia e linguistica

Ciclo XXXIII

TESI DI DOTTORATO

Voices of Italian Poets

Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana
dagli anni Sessanta a oggi

Candidata: Valentina Colonna

Tutor: Prof. Antonio Romano

Anni Accademici 2017/2018-2019/2020

Indice

Introduzione	I
1. Musica di poesia	1
1.1. Voce della poesia, poesia della voce: una musica primordiale	2
1.1.1. Oralità e vocalità	10
1.1.2. Corpo della poesia. Poesia del corpo	20
1.2. La lettura della poesia	24
1.2.1. La lettura	24
1.2.2. Lettura-ascolto di poesia	40
1.2.2.1. <i>La lettura dei poeti</i>	49
1.2.2.2. <i>La lettura: cenni su interpretazione Vs esecuzione</i>	58
1.2.2.3. <i>La prosodia del verso libero</i>	64
1.3. Scenari, conservazione e studio della voce poetica	77
1.3.1. Un breve viaggio tra alcune voci d'Europa nel primo Novecento	78
1.3.2. I principali archivi vocali di poesia digitali	92
1.3.3. Studi sul dato poetico acustico	100
1.3.3.1. La scuola anglofona	110
1.3.3.1.1. Byers e Barney: prime <i>formule</i> poetiche	110
1.3.3.1.2. La scuola americana: Poet Voice	114
1.3.3.1.3. Approcci computazionali e <i>software</i>	120
1.3.3.2. La scuola francese	122
1.3.3.3. La scuola tedesca	124
1.3.4. Cenni sulla voce letteraria mediata	128
2. <i>Voices of Italian Poets</i> : archivio dei poeti italiani	135
2.1. Il progetto	136
2.2. L'archivio: linee generali e costruzione	139
2.3. Progetti futuri	153
3. Storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta ad oggi	156
3.1. Presentazione dei dati	159
3.2. Metodologie di ricerca	161
3.2.1. Annotazione del <i>corpus</i>	162
3.2.1.1. <i>I livelli di annotazione</i>	162
3.2.1.2. <i>Le pause</i>	174
3.2.2. Estrapolazione di dati, descrizione e quantificazione	177

3.3. Storia della lettura della poesia italiana: analisi fonetica dei dati	193
3.3.1. Poeti della Prima radio e della prima televisione.....	194
3.3.1.1. <i>Umberto Saba</i>	195
3.3.1.2. <i>Giuseppe Ungaretti</i>	204
3.3.1.3. <i>Eugenio Montale</i>	221
3.3.1.4. <i>Alfonso Gatto</i>	236
3.3.1.5. <i>Salvatore Quasimodo</i>	247
3.3.1.6. <i>Pier Paolo Pasolini</i>	259
3.3.1.7. <i>Carlo Betocchi</i>	266
3.3.1.8. <i>Sandro Penna</i>	272
3.3.1.9. <i>Una prima comparazione tra i poeti della Prima radio e TV</i>	278
3.3.2. Poeti della Seconda radio e della seconda televisione	300
3.3.2.1. <i>Voci melodiche (o tonali): tra declamato e narrato</i>	300
3.3.2.1.1. Giorgio Caproni.....	300
3.3.2.1.2. Attilio Bertolucci.....	316
3.3.2.1.3. Vittorio Sereni	326
3.3.2.1.4. Franco Fortini.....	337
3.3.2.1.5. Mario Luzi.....	350
3.3.2.1.6. Andrea Zanzotto	362
3.3.2.1.7. Maria Luisa Spaziani.....	376
3.3.2.2. <i>Voci sperimentali e neoavanguardie</i>	387
3.3.2.2.5. Elio Pagliarani	387
3.3.2.2.6. Edoardo Sanguineti	403
3.3.2.2.7. Amelia Rosselli	416
3.3.2.3. <i>Una prima comparazione tra i poeti della Seconda radio e TV</i>	437
3.3.3. Comparazione generale e prime conclusioni	457
3.3.4. I poeti di oggi	493
3.3.4.1. <i>Voci melodiche della poesia di oggi: la narrazione</i>	501
3.3.4.2. <i>Voci tridimensionali della poesia di oggi</i>	504
3.3.4.3. <i>Voci modali della poesia di oggi</i>	507
3.4. Poesie a più voci: l' <i>enjambement</i> , la retorica	509
3.4.1. Introduzione allo studio	510
3.4.2. <i>La spiaggia</i> di Sereni: la negazione	511
3.4.3. L'attesa dell' <i>alba</i> di Caproni	521
3.4.4. Il vuoto di Montale.....	533
3.4.5. Il silenzio del <i>disanimato</i> di Ungaretti.....	539

3.4.6. Considerazioni finali.....	545
3.5. Per uno studio sulla percezione della voce poetica.....	546
3.5.1. Prosa o poesia? Un'indagine di fonetica percettiva.....	548
3.5.1.1. <i>Dati e metodo</i>	549
3.5.1.2. <i>Creazione e somministrazione del test</i>	554
3.5.1.3. <i>Risultati del test</i>	555
3.5.1.4. <i>Conclusioni</i>	560
3.5.2. Attenzione, inarcatura, fonosimbolismo: una proposta di studio psicolinguistico	561
Conclusioni. Ciò che resta della musica della poesia	567
Appendice	570
I. Prima indagine	570
I.I. Dati e metodo	570
I.II. Risultati emersi	572
II. Seconda indagine	581
II.I. Dati e metodo	582
II.II. Primi risultati	584
III. Uno spunto per una terza indagine	591
Bibliografia	594
Bibliografia delle poesie inserite	658
Sitografia.....	659
Discografia.....	665
Ringraziamenti.....	666

Introduzione

Questa tesi mira a fornire una prima proposta metodologica per uno studio fonetico della lettura della poesia italiana.

La delicata relazione che lega il testo alla sua lettura è stata affrontata sotto diversi aspetti nel corso degli ultimi decenni e numerose sono le informazioni che questo legame rivela. Tuttavia, la connessione tra la lettura della poesia e il testo rimane da sempre una delle questioni più misteriose e ancora trascurate dagli studiosi.

In questo lavoro cercheremo di individuare, avvalendoci degli strumenti della fonetica acustica e, successivamente, anche di quella percettiva, gli elementi più caratterizzanti della “voce poetica”, con l’intenzione di delinearne una descrizione, basata sulla sua realizzazione sonora, messa in relazione anche con la pagina scritta. I nostri obiettivi principali saranno i seguenti: tracciare un percorso storico delle letture della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi; identificare i tratti comuni e divergenti tra diverse letture di uno stesso testo poetico; testare la percezione della poesia su più livelli.

Lo studio si compone di tre parti: la prima parte, teorica, introduce la tematica della “musica della poesia”; la seconda parte è dedicata alla presentazione del progetto e dell’archivio di *VIP-Voices of Italian Poets*; la terza, infine, propone uno studio sperimentale sulla lettura della poesia italiana.

Più in particolare, con il primo capitolo introdurremo la questione della “voce della poesia” (§1.1.) attraverso un breve viaggio tra le teorie che riconducono a una musica primordiale della poesia, ai concetti di oralità e vocalità e, infine, al tema del “corpo della poesia” e di una “poesia del corpo”. Si affronterà poi, dopo un’introduzione generale sulla lettura, la questione della lettura e dell’ascolto della poesia (§1.2.), riprendendo alcune teorie sullo stile di lettura ad alta voce dei poeti, affrontando il dibattito “esecuzione-interpretazione” e trattando infine la prosodia del verso libero in italiano. Con l’ultima e più cospicua parte del capitolo (§1.3.) si considererà lo scenario della lettura dei poeti nel primo Novecento europeo e ci si soffermerà sulla questione della conservazione e dello studio della voce poetica: verranno così introdotti i principali archivi vocali digitali di

poesia del panorama internazionale e si fornirà un primo stato dell'arte delle ricerche condotte sul dato poetico acustico, unitamente ad alcune riflessioni sulla voce mediata.

Il secondo capitolo (§2.) sarà dedicato alla presentazione di VIP-*Voices of Italian Poets*, primo archivio digitale di letture originali dei poeti italiani e interpretazioni plurime di uno stesso testo (a cura di autori, attori, doppiatori, *speaker*) e progetto-pilota per lo studio fonetico della lettura della poesia italiana. La sezione si comporrà di tre paragrafi, in cui verrà presentato il progetto (§2.1.), si fornirà una descrizione dell'archivio nelle sue linee generali e nella sua costruzione (§2.2.) e si introdurranno infine alcune ipotesi di progetti futuri (§2.3.).

Il terzo capitolo, *Storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*, cuore del lavoro, si articolerà in cinque parti. Nella prima (§3.1.) illustreremo i dati selezionati per l'analisi e i criteri impiegati; nella seconda (§3.2.) presenteremo la metodologia del progetto VIP, sviluppata e sperimentata in questa tesi, basata sugli strumenti della fonetica sperimentale e pensata per un sistema di visualizzazione delle tipologie vocali che consenta l'approccio qualitativo e quello quantitativo. La storia della lettura della poesia italiana a partire dagli anni Sessanta si presenterà nella terza sezione del capitolo (§3.3.) e proporrà una periodizzazione in tre fasi, di cui le prime due saranno presentate con analisi dettagliate e dedicate a 18 autori del Novecento italiano, raggruppati in *Prima radio e prima televisione* (Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Carlo Betocchi e Sandro Penna) e *Seconda radio e seconda televisione* (voci melodiche: Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, Franco Fortini, Mario Luzi, Andrea Zanzotto, Maria Luisa Spaziani; voci sperimentali: Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli). Al termine di entrambe le ripartizioni si presenterà una comparazione, a cui seguirà una comparazione generale: lo studio, dapprima singolare-qualitativo, poi comparativo-quantitativo, mira a offrire una visione dettagliata e d'insieme della lettura della poesia del secondo Novecento italiano. Nel §3.3.4. si introdurrà poi una sommaria descrizione delle voci dei poeti contemporanei, tra cui si individueranno tre principali filoni vocali (voci melodiche, tridimensionali, modali), mentre con il §3.4. metteremo a fuoco un aspetto specifico e caratteristico del testo poetico, affrontato anche nelle singole letture: l'*enjambement*. Considereremo, in particolare, quattro casi di inarcatura, tratti da noti testi del Novecento italiano, di cui si confronterà la realizzazione prosodica curata da molteplici poeti contemporanei. Infine, con l'ultima parte del capitolo (§3.5.) ci si propone di

introdurre uno studio sulla percezione della voce poetica, condotto presso l'Università di Torino e l'Università di Granada e sviluppato principalmente in un'indagine di fonetica percettiva.

L'anima di questo progetto si esprime in due ambiti di ricerca principali: da un lato la sua declinazione archivistica e, dall'altro, la sua natura scientifica finalizzata a sondare, per la prima volta in modo sistematico e con una metodologia apposita, la voce dei poeti italiani, tentando di offrire una panoramica diacronica della pratica di lettura.

La ricchezza rappresentata da un patrimonio storico come quello delle registrazioni poetiche è qualcosa che, oltre a necessitare della massima cura conservativa, consente e richiede lo sviluppo di nuove declinazioni di studio, finalizzate a sondare il terreno di ricerca, ancora non abbastanza esplorato, della musica della poesia.

In queste pagine cercheremo di accompagnare il lettore nelle analisi e nell'ascolto vivo, profondo, di alcune delle voci che più hanno segnato la Storia della Letteratura italiana del secolo scorso.

1. Musica di poesia

Abstract

This dissertation is divided into three parts: a theoretical introduction dedicated to the music of poetry; a second part which presents the project/archive VIP-*Voice of Italian Poets*; a final part introducing an experimental study on Italian poetry reading.

Chapter one, *Music of poetry*, begins by surveying theories of *poetic voice* (§1.1), tracking poetry back to its primordial music (cf. Antomarini, 2013). The question of orality and vocality (as well as the notion of aurality) is also introduced following Zumthor's theories (1984) together with the *Zumthor-Bologna* comparison (1992). Moreover, it discusses the issues of the *body of poetry* and *poetry of the body* (cf. Gasparini, 2009; Bertoni, 2006).

The section on *poetry reading* (§1.2) tackles some core themes of the question on a theoretical level. First, it introduces the matter of reading, gathering linguistic, neurolinguistic and literary approaches (cf., among others, Palermo, 2017; Sessa, 2018; Chao & Martin, 2000; Ferrari, 2017; Cresti *et al.* 1992). It also develops, along with section §1.2.2, the question of reading and listening to poetry, starting from the poetic page and reviewing not only some metrical theories (Bertoni, 2006; Giovannetti, 2010; Colangelo, 2003; Dal Bianco, 2019) but also approaches by twentieth-century Italian poets (Rosselli, 1997; Caproni, 1996).

This discussion considers poetic reading from *page* to *listening*, according to theories on the style of reading (cf. Cohen, 1966; Beccaria, 1975; Puff, 2015; Grobe, 2016; MacArthur, 2016). Finally, the section deals with the terminological distinction between *interpretazione* (interpretation) and *esecuzione* (performance) (cf. Beccaria, 1975; Bertinetto, 1973; Menichetti, 1993) and the prosody of Italian free verse, in line with some 20th-century poets' theories (Pavese, 1998 and Fortini, 1981) and some metric studies (cf. Zuliani, 2019; Giovannetti-Lavezzi, 2010).

Section §1.3., *Scenarios, conservation and study of the poetic voice*, introduces the situation of poetry reading during the early 20th century in Europe (§1.3.1.). On the one hand, it takes into account the revival of a primitive voice (which took place, for example, with Lorca and Yeats) and, on the other hand, the avant-garde approach to the newly-formed media led by *Futurism* (cf. Phonetics Labs in France and USA and the development of the first archives). Section §1.3.2. presents both the main international vocal archives of poetry (English-speaking, French-speaking, German-speaking, Spanish-speaking) and the parallel Italian scenario, taking into consideration the urgency of sound conservation and its implications in the study of poetry (cf. Bernstein, 1999; Lang, 2019). Section §1.3.3. presents an initial literature review of the studies on acoustic poetic data, considering the three main schools of thought, developed from the 1980s onwards, namely: the English-speaking school (starting from Byers' *poetic formula*, later expanded by Barney, to the American school of the MacArthur group, with the theory of the *Poet Voice*, and further computational developments); the French school (Pardo, Murat and Lang; Rumsey, 2015); and the German school of the *Rhythmicalyzer* group. Finally, section §1.3.4. sheds lights on the peculiarity of the mediated voice (radio and television) referring to some language studies, particularly Gadda (2018 [1973]).

*Ogni poesia aspira a farsi voce;
a farsi un giorno sentire*
Paul Zumthor

Tra le arti letterarie, la poesia accoglie da sempre in sé un grande mistero. È un mistero di bellezza, impenetrabile, inafferrabile, eppure sempre percepibile, sempre riconoscibile. Con tutto il suo fascino, è capace di compiere delle vere e proprie rivoluzioni. Alla radice e nella fioritura di questo mistero vi è una musica, che emerge dal mondo e lo canta, una musica che si fa relazione, che lo cammina ritmicamente di parole e si mette in ascolto. In tanti ci siamo interrogati, dai tempi più antichi, su questo mistero e, in quanto tale, ne resta difficile – fortunatamente – una sua totale cattura: per noi ha nome “musica della poesia” ed è, con la consapevolezza innamorata di questa sua sfuggevolezza, il cuore della ricerca che presenteremo, dapprima articolata in una prima parte di riflessioni teoriche e poi sviluppata, con la seconda e terza sezione, in uno studio sperimentale.

1.1. Voce della poesia, poesia della voce: una musica primordiale

Quando consideriamo una produzione umana, sia essa linguistica, poetica, musicale, imprescindibile è da questa l’ascolto, da cui trae ispirazione e forza, e da cui è messa in moto. Anche all’origine della musica della poesia vi è l’ascolto¹.

Brunella Antomarini, nel suo saggio *La preistoria acustica della poesia*, scrive di «quella sonorità anche elementare che il poeta ascolta nella propria voce e trasmette all’ascoltatore e che ha sempre immancabilmente una tonalità fuori dall’ordinario» (Antomarini, 2013: 13): questo coinciderebbe con un tentativo di trascinare il pubblico a un ascolto svincolato dal contesto linguistico normalmente inteso. A regolare le scelte estetiche sarebbero principi biologici e leggi universali che porterebbero a catturare l’attenzione di chi ascolta grazie all’espressività o all’affettività. Quella di Antomarini è una ricerca antropologica che utilizza un metodo genetico, mirata a comprendere «come leggere poesie secondo la loro bellezza acustica, ed esclusivamente secondo l’intenzionalità e la pratica poetica, il mondo che vi appare e la cognizione che vi agisce,

¹ Non tratteremo in questa sede la distinzione e i dibattiti che sono sorti nel tempo, a riguardo della scelta terminologica tra “musica” o “musicalità” in relazione alla poesia. Precisiamo, tuttavia, la nostra preferenza accordata a “musica”, che consideriamo parte di una nostra terminologia sistematica di riferimento. Per un approfondimento a riguardo invece, cfr. Colonna (2017).

accantonando sovrapposizioni simboliche, metaforiche, interpretative.» (Antomarini, 2013: 13).

Per questo è fondamentale ripercorrere quella preistoria acustica, per poter comprendere una dimensione senza tempo della poesia: si riprendono così alcune teorie sull'origine del linguaggio, come quella di Ernest Renan (1864), che la individuava nell'imitazione della natura, con tutta la sua complessità, e le attribuiva la forma di un'armonia di suoni (melodia e ritmo), di "idee sensibili", che realizzavano cioè le prime espressioni vocali in formule cantate. Per Giambattista Vico (1744) la parola arcaica era una parola poetica, che andava poi contraendosi nella prosa, e da una complessità che andava semplificandosi procedevano anche le lingue secondo Jean Genette (1976): dunque «l'esuberanza musicale e strutturale è propria della lingua primitiva» (Antomarini, 2013: 14). La parola, già con Platone, consentiva il passaggio dal non essere all'essere, in quanto la cognizione orale-acustica non presenterebbe mediazioni tra fonte e destinatario, dal momento che l'evento accaduto si definisce solo per il suo racconto. Carlo Serra (2017), riprendendo Bachelard, scrive di una voce dell'acqua che esiste in poesia, che è coincidente con un timbro e ha una continuità con la parola umana: l'esperienza dell'acqua corrente (con una sua ritmicità) infatti attraversa l'uomo e si proietta nell'immaginario con la matericità dei suoni del linguaggio, in cui intermedio è l'elemento della liquidità e che sarebbe trasportato nell'elemento fonico della parola. L'acqua si fa così voce, che il poeta riconosce e ascolta.

In quest'origine primordiale è, centrale, il ritmo: legato alla lingua, è un elemento fondamentale e intraducibile della poesia². «È come se una grande poesia non possedesse una sua lingua originale, ma un suo ritmo originale che le è essenziale e che, proprio perché non è possibile tradurlo, costringe le lingue a esprimerlo in parole e a tradurlo», scrive Antomarini (2013: 39). L'autrice difatti insiste più volte sulla sua intraducibilità, in una ripresa di Flora (1959): il ritmo è infatti anche l'unico aspetto non traducibile, come unico è il suo aspetto "trasmutabile" (2013: 43), che lo rende paragonabile a un brano trasposto

² Importante lavoro di confronto dedicato al ritmo è quello curato da Buffoni (2002), che raccoglie i saggi di studiosi di campi diversi e di poeti, che si sono espressi a riguardo, partendo da una divisione nei seguenti filoni di ricerca: filosofico, nella ricerca della funzione che il ritmo ha nel mondo; filologico, nella ricerca di una definizione del ritmo stesso, a partire da quella di Beda il Vulnerabile per arrivare a Meschonnic; poetica, ovvero come rivelazione attraverso un'intonazione. Buffoni riassume inoltre il conflitto tra una concezione storica, basata sulla ripetizione, su un ritmo del mondo e preferita dai poeti, e quella che definisce "opzione-Meschonnic", che a partire dalla teoria di Benveniste del 1951, sostiene una discontinuità alla base del ritmo e non un'alternanza di elementi deboli e forti. A partire dalle teorie ritmiche, l'interesse di Buffoni vira poi verso le sue applicazioni nel ramo della traduzione. La rassegna di contributi si struttura in due parti prevalentemente costituite dall'approccio degli studiosi e da una terza parte invece dove hanno la parola i poeti contemporanei.

ad altezze diverse, ugualmente riconoscibile. Il ritmo, nella spiegazione della studiosa, è anche una ricostruzione *tra* le parole, che rivela quell'altro che è oltre la lingua. Il ritmo di un testo letterario è stato anche inteso come risultato di un artificio, finalizzato alla regolarizzazione del corso della lingua secondo Bertinetto (1973), che sarebbe invece per Erlich (1966) basato sull'aspettativa, a livello percettivo, del ritorno di impulsi dopo un intervallo di tempo. Si tratterebbe di un «movimento anteriore al verso» (Brik, 1927), in quanto organizzazione del movimento presente nella coscienza, preesistente all'impulso verbale, reso visibile e percepibile dalla materializzazione sillabica; oppure, al contrario, il ritmo verrebbe inteso come conseguenza del verso secondo Tomaševskij (1968), sua generazione, elemento concreto e non astratto (a differenza del metro), fondato su elementi acustici. In molte delle teorie sviluppatesi, il senso va sacrificandosi al ritmo, che si configura come primo impulso, anche in un'ottica interpretativa che avvicina la musica e la poesia³.

Una trasposizione che viaggia di mano in mano, di voce in voce, è quella della poesia che si trasforma nel tempo: «L'autore, il lettore, il traduttore di poesia [...] individuano, insieme a una incompletezza, anche un intero che viene modificato a ogni lettura, a ogni traduzione» (Antomarini, 2013: 40). Ad accogliere questo movimento è la musica stessa del testo, che perde e acquista altri caratteri, mutando, e trasportando con sé l'oscurità che contraddistingue la poesia: per questo, ogni epoca «ha le sue nuove traduzioni e la storia della poesia è un organismo poetico che esiste grazie alla sua continua revisione.». Con la traduzione avviene la stessa compromissione dell'unità del messaggio poetico che avviene anche nella lettura e collabora alla crescita dell'opera: «l'ascolto di una poesia ci porta in un altro universo sensoriale e cognitivo. Il poeta e l'ascoltatore perciò condividono questa specie di estasi della sensibilità.» (Antomarini, 2013: 41).

La studiosa, interrogandosi sulla genesi cognitiva della poesia, si divide tra l'ipotesi di essa come linguaggio (sostenendo però una sua impossibile riduzione alla sola materia

³ Gerard Manley Hopkins parla del legame fraterno tra verso e musica quando introduce la il suo *sprung rhythm*, un ritmo poetico “molleggiato”, che imita la il ritmo della parola naturale e per natura retorico, delineando i *pattern* sonori del verso e della musica come icone foniche del sentire, privilegiandone il suono al senso, come confermano anche diversi studiosi, tra cui Leonard Bernstein (1973) e James I. Wimsatt (2006). Hopkins scriveva inoltre istruzioni per il lettore, consigliando di marcare i battiti della misura senza smascherare ritmo e rima, come fanno alcuni lettori, che maneggiano la poesia come prosa. Anche Eliot (1960: 37) parla di un particolare ritmo come espressione della poesia precedente alle parole, da cui nascono idee e immagini.

linguistica⁴) e di essa come strumento più originario di trasmissione delle idee (di cui indagare i modi cognitivi, come mimesi motoria e ritmica, analogia percettiva, risposta emotiva). Analizzandolo come fenomeno sonoro che vive nelle esecuzioni dei corpi, nasce dall'incertezza e si ripresenta nella ripetizione⁵, suscitando attenzione e coinvolgimento su un piano emotivo che consente di riportarlo in vita, se ne interpreta la trasmissione musicale agli ascoltatori come fondamento della fase preletteraria, al punto che le immagini e le parole «possono essere tali solo se prima sono state *fenomeni* sonori» (Antomarini, 2013: 70)⁶. Il verso si forma così tra ritmo e spazio, pieno di emozioni, in cui il pensiero nasce e rinasce con l'occasione sonora ed empirica. L'apprendimento organico-emotivo permarrebbe anche nel tempo, nella memoria della danza e nonostante gli adattamenti procurati da strumenti come il computer e le trasformazioni conseguenti al passaggio dall'incertezza della poesia orale alla certezza della pagina scritta.

Con l'allontanamento dalla forma sonoro/corporea si afferma anche il comportamento di «auto-delimitazione razionale», che si aggiunge a quello ritmico e arcaico: il passaggio della poesia da orale a scritta segna anche il passaggio dalla sonorità alla visività, che implica anche che la distanza diventi quella visiva e ad essa la voce si adegui. Di una dimensione collettiva resta l'individualismo e i fenomeni percepiti dal poeta permangono nella scrittura che si trasmette a un ascoltatore che legge e ascolta con gli occhi. La scrittura in versi finisce così per tenere in vita un fenomeno che nasce in un tempo sospeso e «riporta in vita il ritmo di quel fenomeno concreto» (Antomarini, 2013: 76), che per Stefano Mecatti è la voce, quel «qualcosa di più originario rispetto alla scrittura, di più vicino alla verità e al senso» (1985: 13), come spiega nel suo *Foné. La voce e la traccia*⁷. Questa voce, che per Blanchot (1977) accoglie dentro di sé la risonanza dello spazio esterno e media con la natura, per Serra (2011) assume le più diverse declinazioni a seconda del suo rapporto con gli spazi e per Mecatti (1985) è essa stessa risonanza o eco di una voce originata dal

⁴ Scrive Antomarini (2013: 77): «se si può isolare un significante, vuol dire che c'è qualcosa di non linguistico offerto dalla natura, e non dai suoi significati».

⁵ La ripetizione è anche un concetto che si può ritrovare nel potenziale melodico infinito di Novalis (1993).

⁶ L'autrice, a tal proposito, riprende l'esempio dantesco di Mandel'stam, in cui il poeta è colui che esegue la natura e che lavora con una parola-fenomeno, che è anche tragitto.

⁷ Adelia Noferi (1985) riprende i molteplici usi del termine "voce" in relazione con la scrittura poetica nella tradizione occidentale sono ripresi da Adelia Noferi (1985), che rimanda a un concetto di unità nostalgica e a un «luogo originario della Voce» (1985: 131), precedente al linguaggio e ad esso necessario, per cui luogo del linguaggio stesso. Questa *Voce* è, da un lato, quella interiore e silenziosa (del *Logos*), della coscienza, centrale, in quanto «la voce è, la scrittura rappresenta» (1985: 132); dall'altro lato la voce sarebbe invece quella esteriore e molto sonora di un Dio che chiama. A queste voci si aggiungono, nella spiegazione dell'autrice, quella delle sirene (ingannevole) e il mormorio, che non ha figura, ha suoni indistinti ed è la voce della natura.

silenzio, che affonda in un ascolto profondo ed è ciò che sia l'autore sia il lettore cercano di riconoscere. In quest'ottica anche il linguaggio si ipotizza per Mecatti, in un ampliamento della visione, come originato dalla necessità di dimenticare l'angoscia davanti al silenzio da cui nasce la necessità di parola.

La voce, secondo Laura De Luca (2020: 61), «è *le parole*», ma allo stesso tempo «è sempre più grande delle parole che dice», perché, come l'ascolto secondo Tomatis (2000), mira all'infinito, facendosi «parola denudata». Essa difatti «contiene il grido, il sussurro, il lamento, il riso, perfino la tosse o il battito dei denti [...] e, su tutto, la memoria di altre voci, il contatto con altre anime». Come spiega Corrado Bologna nel suo *Flatus vocis* (1992: 23), la voce è qualcosa infatti di radicato e primordiale, che «ha relazione con la vita e con la morte, con il *respiro* e con il *suono*» e ha i tratti timbrici comuni anche alla poesia, capaci di conservarsi nel tempo, di essere memorizzati e di essere «tradotti in emozione» (1992: 94).

Possiamo dire, con le parole di Francesca Gasparini, che «suono, ritmo, voce e corpo sono, perciò, gli elementi che dominano la natura della poesia (la sua lingua), prima e al di là del linguaggio, ed è grazie ad essi che la poesia si propone come mezzo privilegiato per sondare dimensioni altrimenti inaccessibili del reale» (2009: 44). Ancora di suono, ritmo, voce e danza come strumenti primordiali dell'organismo di cui si serve la poesia, in opposizione agli strumenti della rappresentazione, parla Brunella Antomarini. La ricreazione di condizioni originarie si ricollega infatti alla necessità dell'organismo di non perdere gli strumenti cognitivi che possiede e farne ancora tesoro: la scrittura può quindi diventare ricostruzione e decostruzione, senza vivere una condizione di subordinazione ma piuttosto accogliendo un potenziale più ampio, avvicinando così questa visione a quella anche di Derrida.

La nascita della parola poetica (scritta o orale) descritta anche da Zumthor non è così lontana da quella tratteggiata anche da Antomarini: la voce si fa elemento parlante al posto della lingua, identificata come “epifania”. A nascere improvvisamente, in questo racconto, è il ritmo, «rivestito di brandelli di parole, vertiginoso, verticale, zampillo di luce: in esso tutto si rivela e si forma. Tutto: chi parla, ciò di cui si parla, e chi ne è destinatario». I segni «diventano cose, il testo poetico interroga i segni», facendo sì che questi acquisiscano senso (Zumthor, 1984: 197). «Il desiderio della viva voce abita ogni poesia, in esilio nella scrittura», al punto che «ogni poesia aspira a “farsi” voce; a “farsi”, un giorno, sentire: a

cogliere l'individuale comunicabile» (1984: 198)⁸. È la «ricezione uditiva, il corpo dell'altro» a riempire di senso allusivo la parola poetica, che si presenta anche come suono purificato, con la mancanza della lingua e la presenza della sonorità pura precedente all'articolazione: «fluidità tra due non-detti (l'assenza di parola e la parola interiore), il luogo della voce, è il cavo uterino, ai confini del silenzio assoluto e dei rumori del mondo, dove la voce si articola sulla contingenza delle nostre vite» (1984: 200). Alla base di ogni cultura vi è quella che Zumthor definisce «natura del cambiamento che avviene, nel legame fisico tra suono e linguaggio, nel momento in cui emerge il “monumento” poetico» (1984: 223). Lo studioso riprende la teoria di Nietzsche, che a sua volta continua la prospettiva di Schopenhauer, che vede nella melodia l'origine di tutte le forme di poesia: «la matrice musicale nutre la volontà del poema di là da venire» (1984: 223).

L'interrogarsi sulla provenienza, sugli aspetti e sul funzionamento della voce che mette in moto e fa *cantare* la poesia non è certo questione recente, ma ha da sempre accompagnato l'arte poetica e il suo mistero. Come spiega anche Gasparini in *Poesia come corpo-voce* (2009), la voce dei poeti non è infatti un tema scoperto nel nostro Novecento ma piuttosto una parte caratterizzante della poesia stessa: infatti «è vero che il poeta ha una voce silenziosa, che è la stessa ma anche *altra* rispetto alla sua voce umana, eppure è una voce reale e non metaforica: non voce di poetica, ma voce che dice il linguaggio della poesia e può diventare sonora» (Gasparini, 2009: 112)⁹. Tuttavia, il discorso appare talvolta “pretestuoso” nel nostro tempo, in quanto il termine “voce” viene utilizzato prevalentemente dalla critica per intendere lo stile e la poetica di un autore, non certo facendo riferimento alla sua lettura ad alta voce e perdendo perciò della sua ricchezza semantica¹⁰.

Sul ruolo che giochi la voce nella scrittura del poeta si sono interrogati anche i poeti, naturalmente. Tra gli altri, ricordiamo, in particolare, gli interrogativi di Edoardo Sanguineti, che si chiedeva se la poesia si pensasse per la propria o per un'altra voce o per il pensiero soltanto o per gli occhi. Su questo tema Gasparini (2009) tenta una breve descrizione delle voci poetiche, in cui presenta: poeti che scrivono con e per la propria

⁸ In merito a questo, Zumthor spiega che è questa la ragione che porta nella poesia orale a un uso specifico della voce, frutto di diverse lavorazioni, che portano a una sua grande valorizzazione.

⁹ Facendo l'esempio dei poemi dei trovatori, Gasparini spiega come sia la composizione stessa a mettere in gioco le competenze di voce, sonorità, ritmo e prosodia.

¹⁰ Si pensi infatti ai numerosi lavori dedicati in area nazionale e internazionale in cui “la voce del poeta” è coincidente esclusivamente con la scrittura, spesso senza accenno alla voce fisica o con brevissime deduzioni impressionistiche, evinte esclusivamente dalla pagina scritta o da cenni biografici.

voce; poeti che, pur non scrivendo per la resa viva della poesia, ne percepiscono la forza corporea, nel rispetto di una possibile esecuzione (di un professionista, solitamente); poeti che intendono la poesia come opera della mente rivolta alla mente. A quest'ultimo tipo si legherebbe la tendenza di recitazione poetica caratterizzata da «una cadenza, un ritmo monotoni e una sonorità spenta, secondo stilemi spersonalizzanti» (2009: 117): l'autrice precisa, tuttavia, che «è un *topos* il fatto che i poeti siano cattivi lettori, lettori monotoni, delle loro poesie»¹¹, limitando difatti a una singola “tipologia” di poeti questo modo di leggere. Sulle diverse modalità di letture poetiche che i teorici hanno individuato torneremo a parlare, soffermandoci sull'argomento, successivamente.

Diverse possono essere dunque le destinazioni vocali insite nella natura di una poesia, così come il segno linguistico poetico, secondo Kristeva (1985), non è di per sé un segno arbitrario: vi è piuttosto una sua motivazione completa, assai complessa, che avviene solo grazie alla saturazione di quella breccia aperta nella fessura tra significante e significato, che viene a saturarsi «motivando il significante attraverso allitterazioni, ritmi ma anche [...] facendo quindi intervenire tutti i registri della voce, rendendo il segno il più vicino possibile al corpo» (1985: 240). Dunque si potrebbe parlare, riprendendo Kristeva, di un segno linguistico che, in poesia, grazie alla voce si fa anche corpo.

Con Pagnini (1977) questa complessità di struttura della poesia porta a un'ulteriore definizione della voce poetica, assimilata al “canto”, che determina anche come il linguaggio poetico differisca da quello naturale e ne sia piuttosto una sua deformazione, per l'organizzazione degli elementi che costituiscono il significante (spesso ridotti solo a elemento ritmico). La costruzione complessa che lo contraddistingue, in un recupero delle teorie di Lotman (1972, 1976), fa sì che sia impossibile isolare dal testo poetico esclusivamente il dato musicale, se non per una comodità di analisi, condivisa anche da Mecatti, che tiene conto dell'elemento muscolare e motorio che include il suono stesso, con la fonte che lo produce: il «movimento muscolare nell'ambito della bocca» (Mecatti, 1985: 166), il *mouth-writing* di Quasha (1977), definito anche come «una sorta di balletto, o danza metaforica buccale», si ricollega anche alla teoria di piacere poetico come *phonodrame* di Pierre Guiraud (1970: 206). Il canto, definito da Calame-Griaule (2002) come “il massimo della parola”, finisce per erotizzare il discorso ed è musica con modalità di linguaggio anche in Zumthor, che lo definisce come «assolutamente universale». Col

¹¹ A riguardo l'autrice confronta le divergenti letture di Louis Aragon e di James Joyce.

canto «il poeta non fa che indulgere a un piacere antico e assecondare le onde ritmiche che movimentano il linguaggio, vivificandolo», scrive Cavarero (2003: 153). Come spiega anche George Steiner (1972: 59), «ancor oggi il vocabolario della prosodia e della forma poetica, della tonalità e della cadenza linguistica, si sovrappone volutamente a quello della musica. Da Arione e Orfeo a Ezra Pound e John Beryman, il poeta è creatore di canti e cantore di parole». L'autore rimarca però anche la complessità della definizione dell'aspetto musicale della poesia, giungendo a sostenere che «la poesia porta *verso* la musica, che trapassa in musica allorché attinge alla massima intensità del proprio essere». Anche Pessoa (1979: 254) scrive: «dire è parlare, e non si può gridare parlando, e cantare parlando significa mettere musica nella parola. E dato anche che alla parola la musica è estranea, si dà musica alla parola disponendo ogni singola parola in modo da formare una musica che non le appartenga, cioè che sia artificiale. È questa la poesia: cantare senza musica. Per questo i grandi poeti lirici, nel senso migliore dell'aggettivo "lirico", non sono musicabili. Come potrebbero esserlo, se sono musicali?». La teoria è confrontabile anche con quella montaliana che sostiene che «la parola veramente poetica contiene già la propria musica e non ne tollera un'altra» (Montale, 1981: 24), come anche sostiene Rosolato (1974: 85) riguardo al canto di un testo senza l'intenzione di lasciare intenderne le parole, perché il canto lo divora, senza agevolarne la comunicazione.

Il canto o la recitazione che si effettuano di un testo a memoria, che sono il vero momento in cui, secondo Franco Croce (in Bisinger *et al.*, 1981), si afferra la poesia e si compie il vero momento orale della poesia¹², costituiscono anche la trasformazione di un ordine di parole in un «meccanismo teatrale e cerimoniale complesso» (Bologna, 1990a: 80), che ha a che fare con il concetto di ritualizzazione. Si tratta di un rito carico di valore semantico: nel mondo greco, ad esempio, la manifestazione pubblica era infatti determinante anche per la sua forma, a differenza del mondo contemporaneo, in cui il destinatario è il lettore e la comunicazione della forma letteraria predomina sul contesto spettacolare (Gasparini, 2009: 110). Il rito che si viene a creare nella società di oggi risulta infatti solo apparente e reso falso dai tratti che non fanno più della società una comunità. Lo stesso sostiene Risset, in una visione della lettura come nostalgia di quella comunità, tipicamente omerica, «dove la comunicazione ha luogo fra corpi parlanti» (Bisinger *et al.*,

¹² «Non quando qualcuno la canta a noi, ma quando essa canta *dentro* di noi, perché – insomma – paradossalmente il vero momento orale della poesia non è quando qualcuno ce la recita, ma quando la impariamo a memoria noi, quando ce la ripetiamo, ce la recitiamo noi», scriveva Croce (in Bisinger *et al.*, 1981: 117).

1981: 115-116), cioè tra corpi parlanti e corpi in ascolto, in un dialogo comunitario. La condizione rituale appare infatti non recuperabile, in quanto, appunto, l'evento dell'oralità non può funzionare nel nostro tempo: si viene tuttavia a realizzare una «forma rituale attenuata», che vede le azioni della poesia (quella ritmica, acustica, linguistica e fantasmatica) amplificate dalla voce, dal gesto, dall'ascolto e dallo sguardo (Gasparini, 2009: 111)¹³. La nostalgia si fa dunque, in questo modo, rito e, proprio per questo, come spiega anche Mecatti (1985: 11), «in un'epoca come la nostra, segnata dall'innegabile declino delle civiltà "letterarie" fondate sulla scrittura fonetica e da un'esplosione di "oralità" (e, a un tempo, di afasia) legata al trionfo delle comunicazioni elettroniche e dell'immagine, la voce è diventata un tema d'attualità». Tuttavia, secondo Antomarini, al poeta contemporaneo sarebbe necessaria una fuga dai canoni, per recuperare la sonorità orale, che è assente nel canone scritto.

1.1.1. Oralità e vocalità

Quando Zumthor (1984) si occupa della voce nella poesia, tratta principalmente la poesia orale¹⁴.

Il termine oralità viene a definirsi spesso in modo negativo, in contrasto e in relazione cioè esclusivamente con la scrittura, senza la quale l'oralità si ricollega a un concetto di origine e di primitivo. Al giorno d'oggi, viene presa in considerazione la vocalità umana nella sua sostanza fonica, in una prospettiva che la rende quindi, per certi versi, equivalente all'oralità: tuttavia, bisogna prendere atto di come diversa sia l'oralità del nostro secolo rispetto a quella dell'antichità, avvolta e generata dal silenzio. Aspetto non secondario da considerare è infatti che la nostra voce è "mediata" e la facoltà di registrare, grazie alle tecnologie sviluppatesi a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, costituisce un elemento determinante anche nella sua applicazione e nella sua ricezione. Si tratta di voci, come anche Zumthor sottolinea, che non trovano risposta, non aperte a un vero dialogo:

¹³ Se nel mondo greco poesia ed esecuzione non erano tra loro distinte, e la poesia si configurava anche come scrittura, nel Medioevo l'elemento vocale rimaneva ancora centrale, tramandando la bellezza delle voci trovadoriche, di una poesia che trasmetteva «la risonanza e la vibrazione della voce con cui il poeta cantava i suoi versi davanti a un pubblico reale» (Gasparini, 2009: 112).

¹⁴ L'autore specifica che essa non necessariamente coincide col termine "popolare". Presentando la situazione americana, dove il testo di tradizione orale si definisce "folklorico", mentre "popolare" quello di diffusione meccanica, Zumthor evidenzia anche che in altri casi la letteratura orale risulta una «sottoclasse della "letteratura popolare"» (Zumthor, 1984: 22) e in altri ancora la poesia orale viene definita "primitiva".

viene a mancare, in un sistema in cui la voce è sottoposta a mutevoli cambiamenti, il concetto di “spontaneità” (1984: 28)¹⁵. In questo scenario, tuttavia, la voce, nonostante i media di cui si serve, resta qualcosa di incatturabile a livello fisico, dal momento che a essere coinvolta è solo la percezione uditiva.

Come scrive Zumthor (1984: 241), l’oralità non è però solo una questione di voce in sé ma anche di corpo, in quanto «l’oralità abbraccia tutto ciò che, in noi, si rivolge all’altro: sia pure un gesto muto o uno sguardo». La sua tesi si sviluppa basandosi sul termine “esecuzione”, termine su cui torneremo nel § 1.1.1.2., e che Zumthor intende nel senso inglese di *performance* (1984: 32), introdotto dai folkloristi americani, che indicava «un evento sociale creatore, irriducibile alle sue componenti, e nel corso del quale emergono proprietà particolari» (1984: 184). Zumthor intende la *performance* come «l’azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto, qui e ora». Parlante e autore vengono così a unirsi, suscitando la «provocazione dell’Altro», basandosi sul «contatto», sul «richiamo», ma anche sulla «domanda»: l’esecuzione verte sulle cinque fasi di produzione, trasmissione, ricezione, conservazione e ripetizione, tramite la via *orale-aurale* (nella terminologia di Ong e riconessa cioè non solo al “parlato” ma anche alla centralità dell’ascolto) o l’iscrizione nella percezione visiva. Quando trasmissione e ricezione ricorrono alla voce e all’udito, con Zumthor si parla di oralità e si distingue inoltre tra trasmissione e tradizione orale: nel tempo si è spesso privilegiata un’osservazione dal punto di vista della ricezione, sviluppando così il concetto di *auralità* e valorizzando i modi in cui i testi si attuassero in contesti differenti (de Certeau, 1980).

La concreta distinzione tra oralità e vocalità emerge però a partire dal dibattito Zumthor-Bologna, con cui si afferma una definizione di oralità come connessione al funzionamento della voce portatrice del linguaggio e di vocalità come qualità della voce, indipendentemente dal linguaggio. Convengono con questa definizione, che risale alla prefazione firmata da Zumthor al *Flatus vocis* di Bologna, anche altri studiosi che in ambito italiano si sono dedicati al tema, come Alberto Bertoni (2006) e Paolo Sessa (2018).

«La comunicazione vocale svolge, in seno al gruppo sociale, una funzione esteriorizzatrice» (Zumthor, 1984: 33): lo studioso, ancora, riprendendo Jousse e Dournes,

¹⁵ Tuttavia, è opportuno ricordare come un dialogo generato dalla poesia si parli ancora con diversi autori contemporanei, tra cui Luzi, che associa alla possibilità e alla ricerca di dialogo l’umiltà della voce poetica (Luzi, 1984).

rimarcava come nella pratica vocale fosse opportuno distinguere ulteriormente il *parlato* («enunciazione verbale») dall'*orale* («enunciazione specificamente formalizzata») e, più ancora, tra due oralità della voce, una individuale e l'altra connessa alla tradizione. Vengono così riprese le classificazioni di «generi letterari orali», connesse a specifiche particolarità antropologiche (ricordiamo i lavori connessi alla questione omerica che sono stati anche le prime teorizzazioni e molto hanno contribuito alla definizione di letteratura orale): esse costituiscono un punto di partenza per l'osservazione della sostanziale differenza tra una società dell'oralità e una della scrittura. Tuttavia, la «dicotomia Oralità/Scrittura» non vuole essere considerata da Zumthor in maniera netta ma all'interno di «una serie continua» (1984: 36)¹⁶: si presenta infatti con lo studioso anche la possibilità di astrazione ad alcuni ideali di oralità (come oralità *primaria* e *immediata*; oralità *coesistente con la scrittura* – *mista*, se marginale è l'influenza dello scritto, o *secondaria*, se è parte della scrittura; oralità, infine, *meccanicamente mediata*).

La forma poetica orale si caratterizza per una dipendenza e un'indipendenza totale dal linguaggio, ed è generata da un «simbolismo primordiale» (Zumthor, 1986: 6), che ha una netta differenza se viene scritta in quanto pensata nella società della scrittura o in quanto trascrizione di una forma orale. Diversi tipi di poesia dunque si incontrano a seconda del tipo di oralità: con Sessa la poesia è «un genere prevalentemente orale», in cui la scrittura si avverte come «forma di scrizione» (2018: 7), in cui si scrive per evitare la dimenticanza e permettere ad altri di leggere con la propria voce, per richiamare la voce originale e risvegliare il testo. Anche le forme alternative di scrittura si configurano come tentativi di recupero di una voce originaria dell'oralità del testo. Se, a livello storico, il momento di svolta fu con «Petrarca, il primo poeta occidentale che compone con il suo Canzoniere un'opera canonica destinata ontologicamente a una ricezione scritta, nel momento in cui luogo del rapporto con la poesia non è più la strada ma la biblioteca» (Bertoni, 2006: 100), l'operazione delle avanguardie storiche del Novecento si volta verso il mondo performativo, riconduce a quella fase anteriore, a una secolarizzazione, impedendo cioè al poeta di fermarsi nel proprio studio per salire sul palco. Di un tentativo dunque di ritorno alla ritualizzazione collettiva si parla in questo caso, che ha visto varie sue declinazioni, in parallelo, anche nel melodramma e nella canzone.

¹⁶ Tralasciamo in questa sede la dicotomia oralità-scrittura di Marshall McLuhan e riprendiamo Sessa (2018), che spiega come non sia solo la dimensione scritta di un testo a renderlo prodotto di scrittura, bensì la sua struttura e il contenuto ampi (si pensi ai dialoghi, che si rifanno sempre a una dimensione di oralità e, in quanto tali, necessitano di una voce che li reciti).

La nuova oralità, che continua al giorno d'oggi con i *meeting*, i *reading*, i festival di poesia affollati, tuttavia «muove dalla resa a voce alta di testi scritti [...], perché è ben vero che, dopo l'introduzione e la diffusione della scrittura, nessuna oralità può sottrarsi a quel modello di riferimento» (Bertoni, 2006: 101). È questo difatti il punto centrale per distinguere vocalità e oralità al giorno d'oggi, in quanto questo fenomeno artistico è, come spiega Bertoni, anche un nuovo fenomeno linguistico, culturale e sociale e, ponendosi «la risonanza della voce e della musica interne al testo poetico» oltre il senso logico degli enunciati, «è preferibile definire questa corrente che provoca e attraversa il testo scritto vocalità piuttosto che oralità», in quanto travalica il livello semantico (Bertoni, 2006: 102). Giachery (2017), a proposito, ricorda il convegno di Urbino del 1980, dedicato a *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, in cui Carlo Bo mirava «a costruire, per così dire, una poetica, anzi una poietica dell'oralità» (2017: 5).

Anche Ong utilizza, come Zumthor, l'espressione di «oralità secondarie o di ritorno», in cui oralità e scrittura si influenzano l'un l'altra, in una modalità mista (in cui l'influenza dello scritto resta parziale e marginale, mentre l'oralità ricopre un ruolo primario): si definisce così quell'oralità che, nella seconda metà del Novecento, viene a prendere forma grazie a mezzi di comunicazione, quali radio, televisione e cellulari (Ong, 1986: 29), e che sostituiscono la presenza degli attori. Questo non è sufficiente, tuttavia, a confondere quest'oralità con l'oralità primaria, caratteristica invece di quelle culture «che non conoscono la scrittura» (1986: 59), come aveva teorizzato anche Lord (1960), riferendosi al ruolo giocato dalla scrittura nei processi di trasmissione.

Quando, nello specifico, si parla di poesia orale e poesia scritta si sottintende, come spiega ancora Zumthor, che anche le forme sono tra loro diverse, a partire dalla loro costituzione e produzione: vengono infatti intese come culture a ritmo lento e tradizione lunga, quelle della memoria collettiva e dell'antichità (dalla «comodità ritmica», dal »ritmo rilassato», nella terminologia di Piazza, 1995), basate su organizzazioni di produzioni orali con ritmi adeguati all'ascolto, mentre si definiscono a ritmo breve le culture della poesia scritta. Tuttavia, una tradizione orale è andata affermandosi in parallelo a una tradizione scritta in aree geografiche molto varie tra loro (dalla Finlandia, alla Russia, all'Inghilterra, alla Spagna, ma pensiamo anche alle nostre tradizioni dialettali, particolarmente vive in alcune aree italiane come la Toscana, ad esempio, e cresciute in parallelo a un'«ufficiale» tradizione italiana). Appare dunque, in questi casi, fluida la relazione tra oralità e scrittura, nel momento in cui «la poesia orale è praticata ai nostri giorni a contatto con l'universo

della scrittura» (Zumthor, 1984: 39). È, per lo studioso, parte della poesia orale, oltre che l'esecuzione, l'insieme degli aspetti connessi al pubblico e alle dinamiche che la riguardano. L'evento si può misurare con i criteri di Hymes, utilizzabili per qualsiasi forma orale: "interpretabilità", "descrivibilità", "iterabilità", a cui si aggiunge quello della presenza o assenza di regole. Se un testo in una letteratura orale si presta a un'esecuzione libera, è sottoposto anche a una continua variazione sul piano connotativo e non si ripete mai uguale a sé stesso, a differenza di un'esecuzione fissa, che conduce all'immobilità.

Nella poesia orale la funzione svolta dall'esecutore è più importante di quella del compositore, in quanto è lui a determinare le reazioni del pubblico, «la natura e l'intensità del suo piacere», mentre l'azione del compositore, preliminare, «riguarda un'opera ancora virtuale» (Zumthor, 1984: 263): si deve a questa visione l'idea per cui la poesia orale sia generalmente anonima, in quanto è l'opera in sé, più che l'autore, il centro della questione, come sostengono diverse teorie. L'esecuzione, invece mai anonima, finisce per colmare spesso l'anonimato dell'autore, e il privilegio che vive l'interprete, portando in vita un'opera che può avere come padre una figura mitica, cresce, facendo di lui un modello di «poeta-sciamano»¹⁷ in un gruppo sociale di potere che conduce alla curiosità e al rispetto nei confronti dell'autore. Anche le teorie platoniche (vedasi lo *Ione*) legate alla creazione e all'esecuzione poetica nella cultura classica, facevano emergere una considerazione divina della declamazione dei rapsodi e dei poeti¹⁸. I poeti assumono così nell'oralità un ruolo

¹⁷ In quest'ottica, egli determina che i valori religiosi assumano una connotazione politica, finendo per imporsi sul significato (Zumthor, 1984: 267). In questo modo il poeta può diventare anche, in una laicizzazione del suo ruolo, voce del suo popolo, che lo ha scelto a sua rappresentanza; possono questi poeti svolgere anche un ruolo politico, rappresentando la figura di portavoce e godendo di immunità. Altri interpreti, come narra lo studioso, sono i professionisti "liberi", indipendenti da istituzioni, talvolta però inglobati in confraternite. In queste società il ruolo del poeta si associa al nomadismo, in quanto sganciato dalle istituzioni, che a volte se ne fanno garanti: è così che sino alla metà dell'Ottocento l'Europa è stata attraversata da poeti e artisti della voce, che viaggiavano liberi dalle frontiere linguistiche e non sono stati poi del tutto fermati dalla società industriale.

¹⁸ Secondo Platone, si distinguevano espressioni diverse per voci diverse, che si esprimevano per ispirazione divina e portavano all'effetto di una perdita della coscienza nel poeta che, a sua volta, generava lo stesso effetto in chi lo ascoltava. Si tratta dunque di un'arte fortemente connessa alla dimensione divina: «il dio, per mezzo di tutti questi, trascina l'anima degli uomini dove vuole, trasmettendo la potenza dall'uno all'altro» (Platone, 1997: 665). La poesia e la rapsodia finivano poi, in Platone, per coincidere nel testo della *Repubblica*, come anche confermano gli studi di Havelock (2003: 37). L'ispirazione poetica, affrontata prima ancora da Democrito, si legava a un allocarsi dell'anima in Dio, e il poeta era "entheos", cioè "indiatto", potremmo dire che "si intuava", come avrebbe scritto Dante secoli dopo nel Paradiso, nell'amato divino. L'ispirazione era dunque un calarsi nel Dio, in un'estasi tale per cui crescevano nell'uomo forze non conosciute nella vita comune (cfr. Rohde, 1989: 354) oppure, al contrario, il corpo del poeta aveva dentro un Dio, così come *enpsychos* indicava "che contenesse la psyché" (Dodds, 1995: 88). Centrale, oltre all'ispirazione, è la conoscenza della tecnica poetica, almeno sino al V secolo, quando l'aspetto mnemonico orale non è più centrale, mentre centrale diventa l'estasi (Havelock, 2003). Anche l'incantamento del poeta si divide in uno per l'autore e uno per il pubblico, in «un assorbimento totale, un'immersione mentale nell'atto

determinante a livello sociale, facendosi depositari della memoria collettiva e formati dall'insegnamento da sempre sul campo, nel "laboratorio" degli artisti di maggiore esperienza, pur portando con sé anche spesso "maledizioni" che le tradizioni attribuivano a queste figure di potere¹⁹.

Potremmo mettere in relazione questa visione anche con quanto accaduto in musica in tempi più recenti con le rivisitazioni di musiche antiche, spesso poco conosciute, rielaborate e riprodotte da musicisti di generi diversi, che hanno portato al successo melodie antiche o popolari, lasciando nella memoria soprattutto il nome dell'interprete. Al contempo, in parte, si può associare questo tema anche alla grande centralità che hanno avuto diversi interpreti della musica classica strumentale nel secolo scorso e ancora ora: queste figure, tra fine Ottocento e Novecento, hanno portato a riscoprire compositori del passato, che hanno vissuto una vera rinascita, mantenendo l'autorialità delle opere ma venendo riportati in auge grazie anche alle rivoluzioni interpretative recenti (si pensi, ad esempio, a quanto accaduto con Bach e, precedentemente, con Mozart).

A partire dagli studi relativi alla questione omerica e all'oralità nelle società attuali, svolti da diversi studiosi²⁰, tra cui Milman Parry, sono andate sviluppandosi teorie che

della recitazione» in cui il ritmo delle parole (la modulazione ritmica, verbale, vocale), della musica e del corpo erano assorbiti completamente (Havelock 1981: 17), procurando l'ipnosi del pubblico.

¹⁹ Non ci soffermeremo in questa sede su questo tema, ma ricorderemo come tradizionale nella storia della poesia orale sia la cecità che affetta molti cantori (a partire da Omero, ai musicisti ciechi che diffondevano le poesie raccolte nell'antologia del Che-King, ai cantori giapponesi delle gesta dei Tair, ai Griot dell'Africa tradizionale e a diversi altri). La cecità che ha toccato e tocca l'arte occidentale (dai poeti, ai cantanti, agli attori) è parte di una tradizione popolare che vede nella cecità una vocazione in grado di divulgare il lavoro della voce in mezzi diversi (si veda a tal proposito in America Latina la diffusione dei "romances de ciegos" sino alla fine del Settecento). Altre ancora sono le tradizioni che vedono l'interprete cieco come prestigioso e si trovano in quelle società che trovano in queste figure il «possesso della Parola prima a chi non è che una Voce» (Zumthor, 1984: 274). La cecità era dunque un segno di potenza che accomunava poeti ad altre figure di prestigio come gli indovini.

²⁰ Citiamo, in un breve percorso storico, il riferimento ad alcuni dei nomi più noti di studiosi che presero parte al dibattito omerico, che vede le sue origini più lontane nei primi decenni del Seicento. Ricordiamo, tra i primi studi, quelli linguistici del filologo Richard Bentley sulla lettura metrica e sulla distanza temporale tra l'età omerica e la prima redazione dei poemi; menzioniamo Giambattista Vico, che teorizzava la creazione collettiva dei poemi da parte di una cultura che tramandava una memoria collettiva; si consideri anche il proto-archeologo Robert Wood, che sosteneva che la memoria delle culture precedesse la scrittura. A partire da questi primi lavori del Seicento e dell'Ottocento, la questione si andava alimentando nell'Ottocento con la ricerca filologica tedesca di August Wolf (che teorizzava una trasmissione orale e una conservazione mnemonica in assenza di un testo stabile ma piuttosto in presenza di composizioni brevi che venivano riprodotte in contesti specifici, poi raccolte molti secoli dopo, sotto Pisistrato, nel VI secolo a.C.), contro cui si scagliò Johann Gottfried Herder, a favore invece dell'autorialità omerica singola, basata su criteri esclusivamente estetici. Dal dibattito nacque il confronto tra una scuola analitica e una scuola unitaria. Successivamente in ambito americano gli studiosi di culture orali che si dedicarono alla questione furono principalmente Milman Parry, Albert B. Lord (suo allievo) e E. A. Havelock (che citeremo successivamente nel nostro lavoro). Le teorie sviluppate a partire da Parry hanno dato seguito ad ampliamenti sull'oralistica in ambito nordamericano, ad esempio con Marshall Herbert McLuhan e Walter J. Ong. Si ricordi inoltre il lavoro

hanno permesso di connettere, in un unico filo rosso, Omero alla poesia orale, come ha fatto Albert Bates Lord, allievo di Parry, nel suo lavoro *The Singer of Tales*. Le teorie di Parry-Lord, rivolte alla composizione-*performance*, all'improvvisazione come tecnica principale, all'unicità della *performance* e alla fusione nel rapsodo di più ruoli artistici componenti dell'oralità sono da considerarsi vicine agli esperimenti artistici di autori come William Butler Yeats e delle avanguardie poetiche degli anni Sessanta del Novecento in America, dedite a una poesia definita anche orale e parlata, categorizzata come "postmoderna", raccolta anche in *The Oral Impulse in Contemporary American Poetry*, uscito su *Boundary 2* nel 1975. La particolarità di questa avanguardia, su cui anche Gentili si era espresso, era il suo affondare radici in studi di filologia classica americana e antropologia culturale, come si evince anche dai riferimenti espliciti presenti nella pubblicazione. Proprio con le avanguardie si cominciava a parlare di modalità orale nel senso di *performance* in eventi, di poesia scritta che apriva al discorso e i testi critici si occupavano del ritorno dell'orale nella poesia contemporanea. Veniva così a parlarsi di *new oral poetry* con il poeta George Economou, per indicare quella poesia che si produceva in relazione a un pubblico in ascolto di una lettura ad alta voce o a lettori che sarebbero stati in grado di interpretare il testo stampato «in modo tale da avvicinarsi per l'orecchio mentale ad un'esecuzione orale» (Economou, 1975: 653)²¹.

Della dimensione orale vista anche come ispirazione per la *performance* contemporanea dei poeti parla Bernstein (1999: 289), riferendosi al «to emphasize the oral dimension of poetry, the origins of the sounds of language in speech», a cui guardano diversi poeti che ambiscono a identificare la propria *performance* proprio con un ritorno all'oralità, in quanto passato più vitale, prima della scrittura (tra gli stili considerati come massimi esempi di questa sfida con l'oralità lo studioso menziona Jackson Mac Low, Gertrude Stein e Thomas Stearns Eliot). L'oralità, in tal senso, può essere intesa come marca stilistica o addirittura ideologica di uno stile di lettura, mentre l'audiotesto sarebbe analizzabile come aurale (ciò che è ascoltato), intendendo con auralità «to emphasize the sounding of the *writing*, and to make a sharp contrast with *orality* and its emphasis on breath, voice, and speech – an

di Jean Paulhan sugli *hain-teny* malgasci, interpretati come scritti e visivi seppure nella loro oralità, basandosi sulla trascrizione delle *performance* registrate.

²¹ In questo contesto *new oral poetry* si riferiva anche, da un lato, a modalità di composizione per formule tipiche della poesia epica e, dall'altro lato, alla creazione di narrazioni durante la *performance*: si trattava di una "poetry of utterance" (Black Mountain College), di una "spontaneous prose" (Keouac) e di "projective verse" (Olson), che portavano a distinguere questa poesia da quelle che invece sarebbero state letture di poesia (cfr. Gasparini, 2009: 157).

emphasis that tends to valorize speech over writing, voice over sound, listening over hearing, and indeed, orality over aurality. *Aurality precedes orality*, just as language precedes speech.» (Bernstein, 1999: 289). L'auralità dunque che descrive Bernstein è connessa al corpo e non alla presenza del poeta: a recitare la poesia sarebbe la stessa «poetry reading», che materializza il testo, non il poeta, non l'autore. L'insistenza sul concetto di auralità è in questo caso finalizzata a incontrare un termine che medi l'identificazione dell'oralità con il discorso: avendo lo scopo di invocare un senso performativo di “*phonotext*” o di *audiotext*, potrebbe essere utilizzato, secondo Bernstein, un termine intermedio come “*alorality*”.

Possiamo quindi dire che l'ascolto «oltrepassa la parola» (Zumthor, 1984: 198) e a confermarlo sarebbe il soffocamento sociale di tutte le attività artistiche, che lascia invece all'opera vocale parte significativa dell'energia di una civiltà (come confermerebbe l'affermarsi della canzone). La lettura pubblica nella nostra tradizione, come spiega, si pratica di norma «su un podio, davanti a un microfono, o sotto i riflettori: tutti mezzi per farne risaltare l'artificio» (Zumthor, 1984: 278). Avviene un distacco dal corpo e la memoria è un elemento non centrale, da quando l'uso della scrittura ne ha diminuito importanza e potenza, fino alle società tecnologiche, in cui la fugacità delle tradizioni riduce ulteriormente la tensione mnemonica. Nella poesia orale ciò che è trasmesso dalla voce è un tutto di memoria, che include anche le sue esitazioni (anche il vuoto di memoria ha un ruolo di creazione, è un «rimembramento», una vera e propria «ri-creazione di un sapere») e l'improvvisazione (frutto di materiali grezzi e ricordi di esecuzioni ascoltate). Punto però totalmente comune tra poesia orale e scritta è, per Zumthor, la «recitazione o il canto solitari», che vedono, come unico ascoltatore dell'interprete, l'interprete stesso, indipendentemente dal pubblico o dalla comunità con cui sono soliti relazionarsi. E a tal proposito resta comunque un interrogativo: «l'ascoltatore è mai veramente cancellato o viene completamente interiorizzato?» (1984: 188).

Bruno Gentili (1984), in Italia, spiegava, negli stessi tempi in cui usciva la versione italiana di Zumthor, come a distinguere la poesia antica da quella moderna fosse piuttosto «il tipo di comunicazione, non destinata alla lettura ma alla *performance* dinanzi a un uditorio, affidata all'esecuzione di un singolo o di un coro, con l'accompagnamento di uno strumento musicale». Ad essa si connette infatti la «competenza», la capacità di essere nel tempo e nello spazio, attraverso il corpo, con la voce che lo consente e si fa sua serva, con emozione e come forma di molteplice integrazione.

Alla collettività in ascolto delle società orali²² si oppone, nelle società della scrittura o di un'oralità secondaria, una ricezione sostanzialmente individuale, che può al contempo essere simultanea, grazie ai media auditivi, spesso di uso solitario: non più partecipe del lavoro dell'interprete, «l'ascoltatore ricrea nell'immaginazione (nello sforzo di controllare quest'universo puramente sonoro) gli elementi assenti dell'esecuzione. [...] L'esecuzione si è interiorizzata.» (Zumthor, 1986: 297). Se ai tempi dello studioso «il registratore a nastro o a cassetta, alla portata di tutti e di facile impiego» (1986: 298) consente di “fermare” un'interpretazione, così come poi faranno i successivi mezzi digitali, l'approccio passivo della radio porta invece all'alterazione della poesia orale, prendendo il posto dei cantori²³. Emerge così un cambiamento nella ricezione del reale, di cui parla e su cui si interroga Zumthor, domandandosi se fosse l'uso dei media a procurare il cambiamento o fosse proprio il cambiamento di ricezione a rendere possibili i mezzi nella loro esistenza²⁴. Non approfondiremo in questa sede la questione.

Altri aspetti ancora caratterizzano l'oralità e la vocalità, sono connessi a gesto e gestualità e vi faremo riferimento brevemente. È importante premettere infatti che esiste una virtualità dell'esecutore, una «virtualità a portata di mano, fortemente erotizzata» (Zumthor, 1984: 242): l'impressione anche di una sola mano tesa viene repressa con tutta la forza, in quanto proibito è l'uso di toccare nelle relazioni sociali e, a maggior ragione, questa proibizione vive anche nell'ascoltatore, che ancora di più ne è richiamato. «Si desta tuttavia un'altra tattilità, interna: sento muoversi il mio corpo, sto per ballare...»: in linea con gli studi di Scheub, la gestualità è legata a una funzione ritmica che è parte di una «musicalità dell'esecuzione», oltre che essere carica di significato. Su un piano pragmatico i gesti si distinguono anche in funzione dello spazio in cui si sviluppano, ovvero legati al viso, agli arti superiori-testa-busto e al corpo nel suo intero: essi riproducono messaggi del corpo. Il ruolo del gesto nell'esecuzione indica il legame che unisce la poesia al corpo, facendone un'arte *verbomotrice*, nella definizione di Jousse, e fedele a un'origine magica. La poesia orale, più che quella scritta, richiederebbe la totalità della gestualità, mentre la

²² L'ascoltatore in queste comunità è partecipe dell'opera che ascolta, facendosene in parte autore, grazie a un processo di identificazione di chi ascolta in chi parla: nonostante questo processo unificante della poesia orale, suoi destinatari finali sono in realtà i morti, nel loro ascolto più lontano.

²³ Diversa ancora è la prospettiva di ascolto al cinema, come ricostruzione dell'esecuzione diretta, e della televisione, dove vi è un «ingannevole ritorno alla situazione di oralità primaria» (1986: 300) che svolge un ruolo rilevante per conservare la poesia orale nel Novecento, più importante per Zumthor, del disco e del cinema.

²⁴ «Dal primo al secondo o al terzo ascolto di un disco, le alterazioni restano minime: alcune (come la disposizione mentale dell'ascoltatore, o circostanze esterne) si applicherebbero allo stesso modo alle letture successive di un libro; altre sono invece specifiche, come le condizioni acustiche (Zumthor, 1984: 307).

poesia scritta utilizzerebbe delle strategie che le consentirebbero di includere nel testo l'approssimazione della gestualità, nella sua parzialità. E come la vocalità poetica attribuisce anche al silenzio la sua funzione, così «la gestualità può includere in maniera significativa dei “gesti zero”» (Zumthor, 1984: 255): è così che la poesia orale si fa scena e la sua forma “pura” rimane anche dopo il silenzio, consentendo l'esperienza estetica dell'esecuzione.

Di un ritorno, con la voce, all'oralità antica parlano Gasparini (2013) e Cavarero (2003): di un ritorno a un'origine, per riscoprire, in una fusione di oralità e scrittura, il rapporto vitale che lega la vocalità alla testualità e anima una poesia che, anche scritta, porta anche valori vocali e corporei. «Si tratta di sentire come il principio del suono organizza il testo [...]. La parola, anche quella scritta, viene dunque indagata nella sua matrice sonora. Detto altrimenti, alle prospettive che insistono sulla diade oralità/scrittura subentra una prospettiva che riconduce invece alla sfera vocalica, come matrice comune ad ambedue, sia il linguaggio parlato che quello scritto» (Cavarero, 2003: 147)²⁵. Anche Sessa argomenta a riguardo, spiegando che «recuperare la letteratura alla sua primigenia oralità significa rimettere in discussione l'uso della voce e osare intraprendere un percorso di ricerca del senso che passa attraverso la riscoperta di tutte le potenzialità espressive del significante» (2018: 14). Con questo si intende filtrare con la sensibilità del nostro tempo il sentire di un tempo lontano e molto diverso: per farlo è fondamentale superare un livello di superficialità, così da instaurare un «rapporto fisico a mezzo della voce», per recuperare ritmo e cadenza originari, attraverso la parola. A consentirlo sarebbe quella voce che aveva la sua specifica “grana” di cui parla anche Barthes, che consisteva anche in quella fisicità che rivela la «materialità del corpo che parla la sua lingua materna» (Barthes, 1985: 260): la voce si fa così anche rapporto di differenti corpi vocali, che nel processo instaurano una relazione di presenza/assenza.

Una vocalità profonda accompagna i tempi ed è anche per definizione quella che, per Bertoni, coincide con «la proiezione e l'estensione dei nostri *jingles* interiori [...] di gioia o di lutto, di eco rilassante o di nenia dell'abbandono o della separazione, di formuletta protopoematica o di rituale autostimolatorio nella catena parlata di una lingua sociale»

²⁵ Nella produzione vocalica coesistono inoltre ridondanza ed economia, in un «andamento epicieloidale» (Voghera, 1992: 24): da un lato, lo sforzo del consumo di energie fisiche per la produzione fonetica nell'enunciazione causa un'economia lessicale (la legge “del minimo sforzo” di Martinet, 1966), che, procurando la coesione dell'enunciato, permette continuità e durata dell'informazione in chi ascolta (Simone, 1990).

(Bertoni, 2006: 105). Il principio di tutto risiede difatti in un «ritmo cantilenante, monotono e monosillabico e lo si forgia in discorso, tra i due estremi della pura cadenza o del grido inarticolato».

1.1.2. Corpo della poesia. Poesia del corpo

Se un ritmo contraddistingue il discorso poetico e lo genera, restituendo una vocalità profonda, è da ricondursi a esso anche il concetto di respiro. Di *Flatus vocis* parla infatti Bologna nel suo saggio: il soffio può essere quello del vento e quello vitale, il respiro della voce degli elementi e il respiro che muove la voce. Michel (1996) spiega che non è possibile sentire infatti un discorso, una parola, che non respirino: Gasparini in merito riflette sulla provenienza del verso dal «ritmo della respirazione tanto quanto nel ritmo del passo» (2009: 100), rifacendosi alla teoria di Scabia (2007) sul passo come battito del piede sulla terra o sul movimento come danza (ripreso anche da Rondoni, 2019), richiamando inoltre le teorie sul soffio di Claudel (1996: 55), «quello del petto e quello dell'ispirazione», e di spirito di Ginsberg (1981), che rimanda ancora una volta alla respirazione. Per il poeta infatti la poesia «è anche parlare ad alta voce» (1981: 48), mentre per Scabia (2014) la teoria ritmica associata al piede e al suo movimento prende forma in piedi che sono camminanti, danzanti, che cercano equilibrio e squilibrio nel e del corpo e il cui tempo nella danza è misurato dalla metrica. Vi è una «metrica dell'ascolto», scrive Giuliano Scabia (2014: 101), che esiste quando il respiro metrico, col suo incanto (per chi sente il corpo sonoro della poesia), «si identifica col respiro di chi ascolta». Infatti il drammaturgo scrive di non riuscire «a pensare poesia slegata dal corpo – dal fiato – dal passo – dal battito del polso. Tutto ciò si sente nella voce – che è anche lei corpo, non appendice che legge, ma rombo di tuono. Voce ascolta l'abisso, lo suona – la voce quando certi poeti leggono (Dylan Thomas, Majakovskij, Ginsberg, Ungaretti) diventa rombo di tuono, proprio come quando un personaggio viene impersonato e diventa reale, in scena, non più silente sulla pagina. Un poeta, quando sa la voce, canta il *logos*. [...]». Anche con Artaud si parla di un ritmo di passi, unito a una melodia acuta e selvaggia (in una visione di corpo-parola), alla base della natura del verso, che viene ascoltato dall'autore in una pronuncia ad alta voce per una sua

verifica del ritmo e del corpo (Artaud, 2004: 961)²⁶. Lo stesso torna in diversi altri autori, come Majakovskij (1973: 130), che scrive a riguardo che il ritmo e il rimbombo dei suoi passi davano avvio al verso, estraendo dal rimbombo le parole come provvista ritmica, che la *performance* riportava in vita. Dunque è il movimento che genera questo ritmo, che coincide con esso stesso, a ritornare in definizioni di autori diversi tra loro. Tra questi, anche Bertoni (2006: 8), che afferma: «l'uso poetico del linguaggio (assieme ritmato e simbolico, narrativo e rituale) si modula da sempre sui movimenti primari (e pure variabili, per agenti esterni) del corpo: il battito del cuore e l'andamento del passo». Ma il ritmo poetico che si genera apparrebbe sotto forma di «un alternarsi di sillabe».

Il ritmo che vive nelle arti, così come nel linguaggio, è diverso, come scrive Kiparsky (2016), da quello biologico e fisico, in quanto, a differenza di questi, basati su una ripetizione identica, il ritmo nel linguaggio e nell'arte si basa sull'alternanza tra qualcosa di diverso, tra battiti prominenti e non prominenti, forti e deboli. Di una «memoria ritmica» a cui non rinunciano i poeti, «anche se non serve più», parla Antomarini (2006: 37), che ne spiega un uso «per errore e per talento», che coinciderebbe con un'immedesimazione fisica e sarebbe confermata, insieme all'incapacità di seguire due ritmi contemporaneamente, anche dal trasporto che hanno i bambini quando apprendono una poesia a memoria e tendono a muoversi, seguendone il ritmo, per necessità del corpo di memorizzarla e riprodurla. È questo un bisogno «di perdere nel canto l'isolamento percettivo, sentito come innaturale» in quanto la compulsione ritmica porta alla necessità di uniformazione in un ritmo uguale (Antomarini, 2006: 20).

Di un ritmo corporeo, «un valore a sé», che solo successivamente a livello psicologico viene a fondersi con le occorrenze lessicali del significato, parla anche Stefano Dal Bianco (2019: 23), che intende la «sensazione ritmica» come prerogativa della poesia, tuttavia trascurata da un panorama attuale in cui «è preoccupante la scarsa competenza ritmica dei poeti». Di un ritmo artificiale in poesia parlava Pessoa, per insufficienza della parola ad esprimere emozione, in cui la disposizione delle parole formava una musica che non apparteneva loro, cioè una musica artificiale, che considerava un canto senza musica.

L'elaborazione di ritmo e lingua sarebbe parte di un processo che ambisce, secondo Antomarini, al ritorno a un'originaria naturalezza: il ritorno alla lingua naturale avverrebbe attraverso un elemento sensoriale che consentirebbe di tornare a un'unità originaria,

²⁶ Nel suo caso si documenta una pratica di percussione precedente la composizione (pare infatti che Artaud facesse uso di un ceppo di legno dove batteva il tempo insieme ad altri strumenti per ritmare le sillabe delle sue poesie, in pratiche ritmiche di diverso tipo), che va a formare un ritmo aspro che svia dalla metrica.

mediante corrispondenze nascoste. Anche la sua traduzione si baserebbe su analogie tra ritmi dell'origine e irraggiamenti di lingue che ne derivano. Il ritmo di cui si parla, però, come scrive l'autrice, non nascerebbe dalla lingua ma piuttosto «vi preesiste, è la condizione di possibilità della poesia»: è per questo che sono possibili i processi di traduzione, che avverrebbero grazie a una “folgorazione”, come direbbe Berman (1984). La traduzione sarebbe difatti possibile perché in tutte le lingue «permane il legame con il ritmo che l'ha originata. In un certo senso ascoltiamo sempre una poesia in una lingua sconosciuta.» (Antomarini, 2013: 56-57). Il ritmo originario consentirebbe così il viaggio delle parole alla loro fonte naturale e, con la sua natura incantatoria, evocherebbe la voce poetica nella sua natura universale: corda di uno strumento musicale che si accordava con lo stimolo, essa contribuiva, per l'autrice, alla resa armonica con la sonorità naturale e altri eventuali imitatori. Con la *performance* viveva anche il «piacere del *re-enacting*», la sensazione di coincidenza con altro da sé «nella combinazione di suoni e gesti che non sono altro che il prolungamento percettivo della nostra individualità in un'altra» (Antomarini, 2013: 20).

Connesso al ritmo e alla sua fisicità vi è però anche l'ascolto: con Alfred Tomatis (1993) esso è pertinente non solo alla percezione cocleare ma anche al corpo che entra in risonanza nel suo insieme²⁷. E ancora, di un ascolto rivolto all'infinito parla lo studioso, in quanto è questo che necessita di essere ascoltato e percepito: «se noi sappiamo ascoltare, non è più il nostro essere che ascoltiamo, non siamo più noi che cantiamo se ci lasciamo cantare, non siamo più noi che parliamo se ci lasciamo percorrere dalle parole» (Tomatis, 2000: 194). Anche Michel Bernard (1980) spiegava infatti che la produzione vocale vede un suo prolungamento nell'espressione del corpo e in altre dimensioni (fantasmatica, sensoriale e motoria) che, generate nell'ascoltatore, rivelano un'interazione tra il corpo di chi parla e quello di chi ascolta²⁸. In questo caso la voce è considerata nell'insieme del corpo e della mutazione alchemica che si genera a partire dall'udito, in quanto «le caratteristiche invisibili e intangibili di questa fonazione si trasformano, in realtà, in quelle del corpo visibile, propriocettivo e tattile» (Bernard, 1980: 59)²⁹. Secondo Walter Ong (1970) l'udito

²⁷ L'ascolto, che condivide con l'udito gli organi sensoriali dell'orecchio, si distingue da questo per il suo ruolo attivo e per la partecipazione di tutto il corpo che si lega alla comunicazione che lo caratterizza. Con lo sviluppo dell'audiopsicofonologia, Tomatis poneva al centro delle sue ricerche l'ascolto, in relazione con la voce e con la psiche: l'orecchio rappresenta nel suo metodo infatti un'unità funzionale, frutto dell'interazione delle funzioni uditiva, di equilibrio ed energetica. L'orecchio che ascolta è un orecchio capace di cantare.

²⁸ Per uno studio interdisciplinare sulla percezione della voce si veda anche Kreiman & Sidtis (2011).

²⁹ Gli elementi della struttura poetica e, in particolare, la forza ritmica, amplificano secondo Bernard l'effetto di incantamento, sino alla perdita di coscienza e le potenzialità di seduzione della voce. È difatti nella tensione di una ricerca di un piacere definito come “narcisistico” e nella complessità del rapporto con il linguaggio

ha anche una tale ricchezza di potenziale che permette l'appropriamento delle cose sino al loro interno, in quanto i suoni avrebbero memoria dell'interno della struttura che li genera. In questa teoria anche il lettore di poesia, in ascolto, godrebbe di questo vantaggio: la poesia, tornando alla forza della sua origine, potrebbe presentare gli elementi acustici e ritmici di ogni cosa. Questa teoria sarebbe in linea con quella di Valéry, che parlava di ebbrezza e stato ipnotico, causati dall'ascolto della propria voce, con ritmo e timbriche specifiche (Bastet, 1971: 45).

Con Francesca Gasparini (2009: 31) si parla della poesia come «corpo-voce (indipendentemente dal fatto che essa si trovi stampata sulle pagine di un libro o esca dalla bocca di un dicitore)»: infatti al teatro nella poesia e viceversa, alla “presenza viva” che si spiega nel corpo di chi la produce ed è al contempo *performance* che si realizza quando si produce, la studiosa si riferisce, parlando di «teatro che si dà sempre anche senza palcoscenico, senza voce, senza spettatori, perché ne incorpora le prerogative nella sua stessa materia (2009: 32)³⁰. Il teatro come «scrittura del corpo» (1986: 63) era anche per Zumthor interno alla poesia e per Yeats (Gasparini, 2002) presente nella sostanza magica che la poesia esercita quando fa teatro e la rende l'incantesimo duraturo nella memoria. In quest'ottica la natura corporea-vocale della poesia è connessa alla sua origine, in linea con le teorie di Marcel Jousse (basate su ripetizione e oscillazioni che avrebbero stimolato la fonazione)³¹ e di Federico García Lorca (per cui il corpo è strumento delle arti con la loro origine magica), nella ricerca, con la poesia, del «legame primario con il corpo umano e il suo movimento regolato» (Gasparini, 2009: 37), in un tentativo di sondaggio degli spazi di corpo, anima e spirito, mentre la parola è in formazione (Bologna, 1992: 38).

La naturale tensione verso l'esecuzione che ha la poesia può determinare anche, infine, che questa, «per la sua natura di corpo-voce, soffra malamente questo incontro con un altro corpo e un'altra voce» (Gasparini, 2009: 109), in quanto il testo diventa «in-personato»,

che la voce manifesta una sua natura uguale al verso e si offre alla parola e alla comunicazione in funzione del significato che trasmette. Come anche scrive Gasparini, «la voce del poeta è una voce di seduzione» (2009: 50) e, nel desiderio di un oggetto assente, che si manifesta nella sostanza fonica delle parole, avviene la comunicazione poetica orale (Zumthor, 1984).

³⁰ Quando si analizza la relazione teatro-poesia, particolarmente importante è anche la considerazione del “teatro di poesia”, ovvero la messa in scena del verso poetico attraverso le tecniche teatrali, che spesso si associano a un'idea di «teatro ieratico, declamatorio, dove la recitazione si fa salmodia e il movimento si fissa in pose statuarie e perlopiù frontali» (Gasparini, 2009: 38). Cfr. Il teatro poetico “oratorio” della fine del Novecento, al confine tra la parola e il canto, con la centralità della mimica facciale, dove il ritmo appare predominante, così come l'elemento respiratorio, l'azione, il gesto e il corpo, attingendo gli strumenti dalla versificazione della poesia e dalla sua struttura metrica (cfr. studi di Banu, 2002-2003 e De Marinis, 2004).

³¹ Con Jousse si parlava di «*corporage*» per definire l'origine del linguaggio, in quanto l'uomo aveva assimilato i movimenti dell'universo nella ginnastica boccale che genera il «vocalizzo ritmato», a cui la poesia riconduce.

«arricchito di una carne e intonato». Particolarmente delicato dunque risulta il nuovo equilibrio che si verrebbe a creare tra i molteplici corpi-voce.

1.2. La lettura della poesia

Recitare in versi è già poesia?
Brunella Antomarini

1.2.1. La lettura

«Le parole parlate sono modificazioni di una situazione complessiva; esse non si presentano mai da sole, in un contesto esclusivamente verbale. Le parole in testo scritto, invece, appaiono da sole, e chi sta componendo, chi sta scrivendo qualcosa è anche solo. La scrittura è un'operazione solipsistica» (Ong, 1970: 155). Esiste, come spiega Ong, una particolare dinamica testuale che fa sì che, in mancanza di un contesto extratestuale, avvenga l'invenzione di un pubblico da parte dello scrittore. Con il libro è avvenuto il passaggio da uno spazio sonoro a uno spazio visivo, che ha nel tempo cancellato quella dimensione orale che caratterizzava un tempo più lontano e portava anche i primi lettori a leggere con lentezza ad alta voce o sottovoce.

I primi tempi della stampa consentivano di intendere la lettura «principalmente come un processo d'ascolto, messo semplicemente in moto dalla vista» (Ong, 1970: 178), ma fu rapido il passaggio al predominio dello sguardo. Con la stampa, le parole vengono collocate nello spazio, sviluppando, con l'autonomia del visivo e della scrittura, l'intensità visiva (Barthes & Marty, 1980): la posizione del testo è infatti centrale per il processo di lettura, in quanto una più semplice leggibilità consente una lettura più rapida e silenziosa da parte del lettore, che consente di creare «rapporti diversi fra il lettore e la voce dell'autore nel testo» (1980: 180). Se la scrittura aveva già spostato nello spazio visivo la parola orale, la stampa aveva radicato questo definitivamente.

La rivoluzione del passaggio alla stampa porta anche a un mutamento nell'apprendimento e nell'idea del mondo che va costruendosi, come spiega Antomarini (2013): la mancanza di un'idea di scrittura portava a una distinzione solo di *clusters* sonori

identificabili, che cessavano con l'esaurimento del suono stesso, così che il gruppo ritmico che guidava un'emozione seguiva il respiro (2013: 13) e alla cessazione della *performance* seguiva la cessazione dell'emozione. Successivamente, «la cognizione corporea ancora è in atto e interferisce con quella simbolica, scritta, grafica e visiva» (2013: 22), portando a un'oscurità dei primi testi, ovvero quelli rituali e poetici. Per questo, sarebbe andata affermandosi un'ipotesi di evoluzione di una lingua “bicamerale” intermedia, nata da allucinazioni acustiche, che facevano sì che il canto ritmico imponesse le sue regole alla voce parlante³²: «la maggior parte degli uomini doveva udire, durante la giornata, poesia (una specie di poesia) composta e recitata all'interno della propria mente» (Jaynes, 1996: 429). Come scrivono anche Apter & Herman (2016: 38), «the sounds of the original words are part of the poetry [...] and should therefore be reproduced as closely as possible». La poesia rituale arcaica (tra canto e parola) probabilmente doveva somigliare nella sua scansione al canto gregoriano, per solennità e monotonia nel tono, e «le parole che gradualmente cominciano a dare nomi alle cose, quasi un nome per ogni singola cosa, tanto da risultare in una grande provvisorietà e sovrabbondanza, vengono ordinate dal canto ritmato che le ordina in sequenze temporali e queste sono l'unica forma di ordine classificatorio (funzione dell'emisfero destro) che si impone sulla funzione linguistica (dell'emisfero cerebrale sinistro).» (Antomarini, 2013: 23).

Non approfondiremo in questo contesto l'evoluzione della scrittura, dei supporti ad essa connessi e le sue caratteristiche³³. La scrittura si contraddistingue per diversi aspetti che la Linguistica ha ampiamente affrontato (dalla pianificazione del testo alla distanza dell'autore, dalla dilatazione temporale all'universalità, dalla fruizione molteplice e in tempi liberi alla comprensibilità indipendentemente dal contesto, dalla permanenza alla discretezza degli elementi, dall'assenza acustica di prosodia – compensata dalla

³² La teoria, sviluppata da Julian Jaynes, presentava uno stadio evolutivo del cervello “bicamerale” che sosteneva che lo stimolo proveniente dalla parte del cervello legata al canto veniva percepito dall'altro emisfero come esterno (come linguaggio divino o di natura) (Cfr. Jaynes, 1996, cap. *Della poesia e della musica*, pp. 438-448). Non approfondiremo l'argomento, per quanto, a tal proposito, si citi la teoria di Brown (2000), che riconduceva musica e lingua nella loro origine a un punto comune, a uno stadio ancestrale, definito *musilingua*, con caratteristiche comuni da cui si sarebbero poi sviluppate le due specializzazioni, a partire da una posizione centrale occupata dal canto verbale. Da quella si sarebbero sviluppati nel polo sinistro il linguaggio e in quello destro la musica (attraverso posizioni intermedie, tra cui il discorso poetico e il recitativo verso il linguaggio). Tuttavia, altri studi, come quello di Zaidel (1977), sulle parole rilevate come stimoli acustici dall'emisfero destro, confermerebbero che la scissione di lingua e musica tra emisferi non sia così netta come si è soliti pensare.

³³ Rimandiamo, per questo, ai diversi lavori sul tema, tra cui citiamo, su fronti diversi, Cohen (1953), Halliday (1976a, 1976b), Olson (1979), Ong (1986) Bocchi & Ceruti (2002), Angioini (2011), Cardona (1981), Wolf (2009) e Palermo (2017).

punteggiatura o dalla disposizione grafica – alla coerenza della struttura, dalla possibilità di correzione alla possibilità di verifica di precedenti affermazioni e di correttezza sintattica e stilistica): ne affronteremo in questo contesto solo il rapporto con la lettura³⁴.

Il testo scritto, con la sua autonomia e la sua durata nel tempo, slegate da contesti e il cui significato perdura (Olson, 1979: 149), per la “tecnica saggistica” secondo cui le asserzioni possono essere isolate ed esaminate dallo scrittore e dal lettore in una «fissazione oggettiva della parola», con il «testualismo» proprio antropologicamente delle culture di scrittura (Bernardelli & Pellerey, 1999: 59), è stato affrontato anche dall’oralistica, che studia più propriamente i modi di trasmettere i testi in forma orale e le conseguenze culturali che da questo derivano³⁵.

Come spiegano Barthes & Marty (1980), sino alla fine del Medioevo la lettura ad alta voce somigliava a una recitazione capace di incantare, piuttosto che a una lettura. Anche Sant’Agostino testimonia l’abitudine di lettura ad alta voce nel privato, mentre la lettura silenziosa non era diffusa, per quanto, come scrive Genette (1972: 94), fosse stata praticata per la prima volta nell’antichità dal maestro di Sant’Agostino, Ambrogio: «nella lettura silenziosa suono e articolazione permangono come infingimenti mentali» (Pagnini, 1977: 206). Nel testo poetico però si fa determinante «l’articolazione del suono, la cinesi muscolare e tattile del suono [...]». Quello che in poesia chiamiamo “suono” è sì un fatto acustico, ma anche, e soprattutto, un fatto motorio, un movimento muscolare nell’ambito della bocca» (Pagnini, 1985: 166).

Barthes & Marty (1980) parlano inoltre di una scrittura legata ritmicamente alla costruzione degli oggetti, a un ritmo che ne riguarda la fabbricazione, che si costituisce di gesti ripetuti e prende la forma di incisioni, scanalature, nodi, che servono come aiuto al tatto durante la recitazione: analogamente a quanto scriveva Ong (cfr. §1.1.2) sul ritmo delle cose che permane nella poesia e la rende così potente su chi l’ascolta, con tutta la scrittura, per Barthes & Marty si ripercorrono con le dita le linee degli oggetti al momento dell’ascolto del ritmo di un parlato. Si arriva così anche a una connessione tra la «motricità verbale ritmata e il grafismo», che si presenta come un procedimento dinamico comune alla

³⁴ Nel tempo è andato sviluppandosi un interesse per la ricezione dei testi, con un’attenzione per i modi in cui essi si attuano in contesti differenti (cfr. Certeau, 1980), dando vita così a un campo di studio dedicato alla storia delle pratiche di lettura (Cavallo-Chartier, 1995).

³⁵ Come si è avuto modo di vedere, la questione è stata affrontata dapprima in merito allo studio della letteratura e delle sue origini.

voce: la scrittura si fa così «gioco pulsionale del corpo, della voce, e si allontana dal visivo» (1980: 63).

Concentrando lo sguardo sulla lettura poetica, Vasse (1980) scrive di come non si trattasse solo di sguardo, nella fase di lettura, ma anche di ascolto, in quanto il silenzio con cui si legge un testo poetico viene abitato dalla voce che risponde a un richiamo del linguaggio, e perciò l'azione poetica consiste in una «messa in voce» (Vasse, 1980: 72). È una voce in grado di parlare silenziosamente, attraverso quello che Blanchot (1977) ha anche definito «il silenzio del grido».

La nostra cultura è al giorno d'oggi prevalentemente visiva e non aurale, favorisce l'occhio all'orecchio, a differenza di una cultura greca arcaica che aveva un'idea di memoria molto diversa, in cui la trasmissione era di contenuti come «istruzioni operative narrativizzate» (Bernardelli-Pellery, 1999: 121), basate su personificazioni, personaggi stereotipati, linguaggi specializzati, uno stile formulaico e una scansione ritmica specifica (in cui scansione ritmica della parola del corpo vanno di pari passo per un piacere primario di origine biologica nei confronti di ritmo e ripetizione, come nella teoria di Jousse, 1974).

Una dicotomia tra culture orali e alfabetizzate in antropologia non è però questione semplice e diversi approcci si sono susseguiti nel tempo a riguardo³⁶: concentrandoci sugli studi di Goody, dedicati all'effetto che la scrittura produce sul pensiero, sui processi cognitivi e sulle istituzioni sociali, risulta che una diversa meccanica negli atti di comunicazione, piuttosto che una differente struttura di mente o pensiero, sarebbero alla

³⁶ Per molto tempo l'osservazione della dicotomia oralità-alfabetizzazione si è basata su un'interpretazione del confronto come inferiorità-superiorità, frutto di un'antropologia evoluzionistica (cfr. Lévy-Bruhl, 1910). Successivamente si sono sviluppate un'antropologia funzionalista, come quella di Malinowsky, basata su una logica utilitaristica come base delle diverse culture, e quella di Lévi-Strauss, che distingueva tra pensiero selvaggio e pensiero addomesticato, distinguendo necessità intellettuali ed emotive. Con Jack Goody e Ian Watt il modo di comunicare (e la trasmissione dell'eredità culturale) sarebbe stato determinante per la definizione dei tratti di un'organizzazione sociale, definendo logiche distinte e strutture di pensiero autonome (in modo contrario a quanto Parry e Lord facevano, l'antropologia cercava spiegazioni dalla filologia per la definizione di tipologie culturali), arrivando a individuare due modalità caratteristiche di comunicazione linguistica (adattamento funzionale del linguaggio e organizzazione omeostatica della tradizione cfr. Bernardini & Pellerey, 1999: 165). A partire dalla teoria dell'uso della scrittura alfabetica, l'alfabetizzazione è risultata come parte essenziale nella creazione di una frattura tra culture con scrittura e culture senza: a riguardo, essenziali saranno i lavori di Goody (1977 e 1986).

base delle differenze tra le due mentalità diverse (Goody, 1981: 21)³⁷. In parallelo a questi studi, andavano sviluppandosi quelli dell'etnografia della scrittura³⁸.

Il passaggio dall'oralità alla scrittura ha apportato cambiamenti anche nell'arte mnemonica: «l'estensione mnemonica orale è limitata e l'avanti/indietro ritmico delle immagini provoca sequenze temporali a catena e non spaziali dominabili con lo sguardo» (Antomarini, 2013: 24). Casi di opposizionalità ritmica vengono invece a rafforzarsi con procedimenti analogici, in un susseguirsi di immagini che si richiamano e di parole che sono porte da risonanze, unitamente a formule che ritornano come «una specie di radice» (Antomarini, 2013: 25).

Nel passaggio dall'orale allo scritto si perde anche una «densità semantica», variabile anche a seconda del tipo di testo e di registro: in questo processo, che include per natura la perdita di qualcosa, sta al lettore l'individuazione delle tracce che restano e affiorano, riportando le emozioni all'origine, tentando di portarle in vita (Sessa, 2018). Sta difatti nella lettura la ricostruzione della relazione tra scrittura e linguaggio, che si rinnova ogni volta: ciascun lettore avrà dunque un recupero diverso grazie alla voce e ne fornirà una diversa interpretazione.

Un processo di obiettivazione tocca però i significanti sulla pagina: in questo tentativo di durata della parola che gareggia con la voce, si ha a che fare con un vero e proprio morto,

³⁷ Anche il senso di storicità della cultura occidentale era possibile per Goody in quanto connesso alla formalizzazione spaziale del linguaggio che la scrittura determinava: il senso della storia dunque si configurava con uno spazio mentale (come testimoniavano le tabelle e le liste, strumenti fondamentali della mentalità letterata). Ulteriore evoluzione dello studio sarà poi l'analisi della variazione delle istituzioni sociali, in funzione delle modalità comunicative, e il ruolo della scrittura nella religione, nell'economia, nell'amministrazione civile e nel diritto (essendo le istituzioni più fisse nelle culture alfabetizzate e fluide in quelle orali). In quest'analisi, la scrittura portava alla trasformazione di strutture esistenti, rendendo precedenti sistemi espliciti attraverso «nuovi tipi di operazioni logiche e formali» (Goody, 1988: 212).

³⁸ L'etnografia si sviluppava con Raimondo Cardona (1977) che, riprendendo I. Gelb (1963) e M. Cohen (1958) e K. H. Basso (1974), teorizzava un dinamismo delle pratiche di scrittura e vedeva ogni evento scrittorio come identificabile con le componenti che si legano al contesto d'uso: da qui Cardona forniva un modello che considerava la tipologia di scrittura in relazione alla lingua. Con Brian V. Street (1984 e 1995) si formula poi una critica dell'opposizione tra modello autonomista di Goody e modello ideologico. Non dall'isolamento e dalla neutralità poteva considerarsi originata la scrittura: è opportuno considerare lo studio delle istituzioni funzionali all'uso e alla diffusione della scrittura in una società, per comprenderne la natura. Contro i modelli autonomisti si erano schierati anche Silvia Scribner e Michael Cole (1981), che avevano osservato il rapporto tra abilità discorsive e pratiche sociali legate al fenomeno scrittorio (e in modo analogo aveva sostenuto anche Michael Clanchy, 1979), osservando l'importanza del passaggio e della mescolanza tra oralità e scrittura, piuttosto che la priorità data ai diversi usi. Infine, anche Harvey J. Graff (1979) aveva teorizzato un'alfabetizzazione che è influenzata dallo sviluppo sociale e dalla civilizzazione. Con Ruth Finnegan (1970, 1977, 1988) lo studio si sposta alla considerazione anche delle moderne tecnologie, considerando gli aspetti tecnologici della comunicazione come importanti fonti di informazioni preziose per una comprensione delle evoluzioni nella comunicazione. La tecnologia comunicativa produceva difatti effetti su ogni individuo, colpendo così anche il determinismo tecnologico che valuta contesti culturali generici.

secondo la teoria di Barthes (1986: 3) e il concetto di scrittura associato alla morte viene affrontato bene da Sessa (2018: 11), che ripercorre la letteratura delle origini, in cui la voce aveva un grande ruolo, da intermediaria, per la lettura ad alta voce tipicamente rinascimentale e le pratiche orali di successo dell'Ottocento. Solo una voce può rendere infatti l'idea dei colori che una scrittura cerca talvolta di mutuare dall'oralità, nella consapevolezza dei suoi limiti: questa voce deve essere in grado di dare al testo la voce dell'autore, che vive nelle pagine (Sessa, 2018: 13). Diversi modelli sono stati formulati dalla psicologia cognitiva e vedono nella lettura orale il dominio della prosodia connesso ai processi di lettura³⁹.

Tornando ancora su quanto accennato in precedenza riguardo alla lettura silenziosa, è opportuno dire che essa è, come spiega Sessa (2018: 14), connessa alla distrazione, in quanto «disimpegna» il lettore, nella sua consapevolezza di potere rileggere. Infatti è inoltre possibile, davanti a un testo di particolare bellezza e gradimento, che si presenti «il bisogno improvviso di accarezzare il testo con la nostra voce», come in un ricambio dell'abbraccio: questo consente di rendersi conto che, d'altra parte, «la lettura ad alta voce impegna», in un'armonia di occhio, voce, udito, gesto. La scrittura ha dunque sostituito all'istante dell'oralità la sensazione dell'eternità: esiste però un'oralità latente all'interno dei testi che, per quanto nascosta, attenderebbe la lettura ad alta voce che la riporti alla luce. Se il poeta Tristan Tzara sosteneva che il pensiero avesse la sua formazione nella bocca, sarebbe proprio dallo stesso punto che esso tornerebbe a vivere. È infatti nella lettura un percorso di ricostruzione immaginaria dei suoni e dei silenzi all'origine della scrittura che, nel momento in cui si compie ad alta voce, usufruisce di uno di quei dieci diritti del lettore di cui parla Daniel Pennac (2010: 116). Ma anche una più familiare riproduzione e un vicino ascolto avvengono, senza che ce ne accorgiamo, in noi lettori quando leggiamo silenziosamente: si tratta della «*sous-vocalisation, c'est-à-dire sans restituer par une voix intérieure une voix, la notre ou une autre voix connue ou inconnue, qui nous parlerait dans notre tête*» (Martin, 2020: 66). Nonostante la nostra “sonorizzazione” interiore nella lettura silenziosa, tuttavia, una lettura non ad alta voce «non rende giustizia dell'oralità intrappolata nel testo, perché perde il contatto con il fonetismo della lingua e con la valenza sonora del significante» (Sessa, 2018: 14), dal momento che, secondo Valéry (1960), storicamente il passaggio da un auditorio al supporto, che richiede una rapidità di sguardo

³⁹ Tra i principali modelli si possono ricordare quelli di Perfetti (1985), Rayner & Pollatsek (1989) e anche lo studio di Borzone de Manrique & Signorini (2000). Interessanti sono anche gli studi del processo inverso, dal discorso alla pagina (cfr. Signorini, 2000).

sulla pagina, ha portato anche a un'«evoluzione dall'articolato allo sfiorato, – dal ritmato e concatenato all'istantaneo» (Genette, 1972: 94-95, nota 2).

Diversi sono i tipi di lettura che si potrebbero classificare, funzionali a scopi diversi, riassumibili in: necessità di informazioni, volontà di comprendere di che libro si tratti, desiderio o bisogno di assimilarne contenuti per farli propri, piacere. In funzione di ciascuno degli scopi si sviluppano letture diverse: Massimo Palermo (2017)⁴⁰ distingue tra una lettura estensiva e una lettura intensiva, contraddistinte anche da un carattere più esplorativo e uno selettivo; Giancarlo Sessa (2018: 19) individua invece una lettura selettiva, orientativa e approfondita (questa, per gli ultimi due scopi). La lettura selettiva risulta alquanto comune per diversi tipi di testi all'interno dei quali chi legge cerca informazioni: è un tipo di lettura spesso silenzioso e talvolta sottovoce, al fine di memorizzare o sottolineare concetti. Si tratta di una tecnica «iperlogografica», che ingloba gruppi di parole col movimento rapido degli occhi, procedendo con rapidità tra le righe, e che a volte si fa «ipologografica», laddove si incontrano termini sconosciuti o complessi o si fissano parole-chiave (Sessa, 2018: 19)⁴¹. La lettura orientativa è quella invece che avviene quando dobbiamo capire se ci orienteremo su quel testo oppure no: si usa in questo caso la modalità silenziosa (anche per una questione logistica dei luoghi dove spesso avviene questo tipo di lettura). Si tratta solitamente di scorrere rapidamente pagine e titoli, insieme spesso anche a un'osservazione del corpo-libro in sé. La lettura approfondita, d'altra parte, che si utilizza laddove si vogliano apprendere contenuti o godere di un testo per piacere, si distingue per analisi, attenzione e concentrazione. In questo tipo di lettura possono essere presenti lettura silenziosa, sottovoce o ad alta voce, che possono alternarsi nel corso dello stesso testo. In questo caso, spesso l'uso della lettura ad alta voce è finalizzato a chiarire elementi complessi e fissarli, per necessità di memorizzazione. Infine, nella lettura per piacere gioca un ruolo importante la qualità (in particolare lo spessore del linguaggio di testo) e la volontà del lettore: laddove la narrazione sia più centrale, la lettura

⁴⁰ Particolarmente interessante per un discorso sull'italiano scritto in relazione con l'oralità e con la sua evoluzione, orientato a un serrato confronto col digitale, è il libro di Massimo Palermo (2017) *Italiano scritto 2.0*, il quale puntualizza anche sulle differenze di lettura in base ai supporti usati, ad esempio tra una lettura su carta (con utilizzo di intelligenza analitica e sequenziale) e una su schermo (intelligenza simultanea, per via visiva e multimediale). Interessante a proposito è anche la riconduzione ai principi ordinatori dei *brainframes* (alfabetico, televisivo, cibernetico) e il confronto relativo alla disintermediazione che caratterizza le organizzazioni ipertestuali con la storia televisiva, ovvero con la paleotelevisione (secondo un approccio legato a impaginazione) e la neotelevisione (basata su un flusso continuo), che menzioneremo più avanti.

⁴¹ È opportuno ricordare che, per natura, la lettura si basa su gruppi di parole e non su singole parole, sia nella lettura ad alta voce, sia in quella silenziosa, come spiega Martin (2020). Sessa rimanda a Escarpit (1976: 32-38) per le tecniche di iperlogografia e ipologografia.

sarà più rapida, mentre laddove più centrale sarà il linguaggio, la lettura sarà più lenta. A queste si aggiungerebbe, nella teoria di Escarpit (1976), una lettura obiettiva (tipica della documentazione) e una proiettiva (tipica dell'opera letteraria): esse possono talvolta interscambiarsi e la lettura ad alta voce può evidenziare la sostanza espressiva del testo, instaurando anche una relazione intersoggettiva tra lettore e ascoltatore, a cui si trasmettono i segnali di un'interpretazione che, grazie ai *pattern* correlati alle emozioni, risvegliano emozioni simili in chi ascolta.

La lettura ad alta voce, in cui gli enunciati collaborano tra loro, porta alla luce tutti gli indizi che sono intrappolati nella carta, consegnando gli enunciati oltre il significato grammaticale (Miller, 1972: 361), e durante la lettura avviene una simulazione nella corteccia motoria delle azioni descritte. «La lettura ad alta voce può essere funzionalmente considerata un'azione verbo-gestuale intenzionale diretta a un ascoltatore/uditorio che a sua volta mette in gioco un sistema di percezione multimodale (udito/vista)», scrive Sessa (2018: 43). Per spiegare come questo avvenga, diverse teorie sono state offerte dalla psicologia moderna: quella della «simulazione incarnata», basata sui neuroni specchio, è suggerita da Sessa come la più completa. In questa teoria il corpo è centrale per ogni relazione intersoggettiva e per ogni attività cerebrale, al punto da essere il mezzo con cui si fa esperienza del mondo e si interagisce, determinando i processi mentali⁴².

Dopo la teoria della *motor-imagery* (cfr. Gallese & Goldman, 1998) e dell'*affordance* di Gibson (1986), l'apprendimento avviene, nella teoria dei neuroni-specchio, di cui pionieri sono stati Rizzolatti & Sinigaglia (2006), per imitazione, indipendentemente dalla sfera simbolica di senso. La metafora sarebbe infatti il frutto di una cognizione motoria e della sua sfera simbolica, e così anche le immagini poetiche sarebbero coerentemente semplici, in quanto imparate dal corpo⁴³. Come accade per parole di cui non conosciamo il

⁴² Anche gli studi di fenomenologia si erano occupati della questione: tra gli altri, Husserl (2002), Merleau-Ponty (2003). Anche l'antropologo Jousse (1925 e 1929), indagando la nascita della tradizione orale evangelica in ambito palestinese e studiando gli indigeni d'America, aveva anticipato quello che sarebbe stato confermato dagli studi sperimentali successivi (cfr. Gallese & Goldman, 1998) a sostegno di una *motor-imagery* alla base di una attività mentale-simbolica. A partire dalla fine degli anni Settanta, anche la teoria delle *affordance* di Gibson sulla percezione di un oggetto come percezione delle sue relazioni fisiche potenziali con l'osservatore andava affermandosi: mente e corpo non sono scissi tra loro e si teorizza una percezione diretta che esclude una mediazione cognitiva (in cui la comprensione si innesca dall'oggetto e dalle azioni potenziali che richiama), anticipando in parte quello che successivamente negli anni Novanta sarebbe stata l'individuazione dei neuroni specchio dal gruppo di Rizzolatti nell'Università di Parma.

⁴³ Dopo la scoperta nella corteccia premotoria ventrale del macaco di neuroni canonici con proprietà visuomotorie che scaricavano sia durante l'azione sia con la sola osservazione dell'oggetto (dipendendo dunque dalle *affordance* dell'oggetto), si individuano altri neuroni scaricanti nel momento in cui si vede compiere l'azione e che, con proprietà specchio, hanno ruolo di codifica dello scopo di un'azione.

significato⁴⁴, così accade con parole astratte e categorie generali di oggetti o metafore: nel caso delle metafore avviene un processo nell'area secondaria premotoria, per cui uno dei due domini (sensomotorio) simula un movimento che si trasmette al secondo dominio (nonsensomotorio), creando un nuovo circuito. Quando invece la metafora è concreta, le azioni si simulano nel cervello, formando circuiti neurali asimmetrici che collegano i due circuiti⁴⁵. I neuroni-specchio emettono scarica quando il soggetto svolge un'azione o la vede eseguire o essa viene descritta: la descrizione attiva un sistema fronto-parieto-temporale lateralizzato a sinistra, che nel complesso è coincidente con il sistema che si attiva nell'esecuzione e nell'osservazione dell'azione (Sessa, 2018: 48). Risulta che lo stesso accada nella lettura di enunciati con contenuto metaforico. Anche il significato di parole e azioni potrebbe in questo modo costruirsi nel sistema motorio, coinvolgendo il sistema somato-sensoriale nel processo di comprensione (in cui partecipa è tutto il corpo e il sistema motorio, anche se non mimiamo realmente le azioni del testo per una inibizione dell'*output* motorio)⁴⁶.

Da ricordarsi sono, però, anche i preziosi studi precedenti di Chao e Martin (2000), svolti con risonanza magnetica funzionale, che dimostrano l'attivazione della corteccia parietale posteriore e premotoria ventrale sinistra anche alla sola nominazione degli oggetti (cfr. Grafton *et al.*, 1996), unitamente ai lavori di Feldman e Narayanan (2004), da cui emerge che la nominazione può essere silenziosa ed è sufficiente anche solo l'immaginazione dell'oggetto per l'attivazione dei neuroni (canonici). Anche l'osservazione dell'attivazione di piccoli movimenti delle labbra durante la lettura silenziosa e durante l'ascolto di una lettura ad alta voce, come a riprodurre i fonemi dell'enunciato, hanno fatto immaginare una simulazione «irriflessiva e automatica» (Sessa, 2018: 49): ciò trova conferma nella simulazione motoria provocata dai neuroni specchio, per cui l'ascoltatore simula involontariamente gli atti motori dell'azione descritta (ad esempio sensazioni evocate dalle

Successivamente è individuata anche nel cervello umano, nell'area di Broca (Rizzolatti & Sinigaglia, 2006), la presenza di neuroni canonici che scaricano anche alla sola osservazione dell'oggetto, confermando quindi che il significato di oggetti visti nelle loro azioni potenziali è come il risultato di un'attività motoria.

⁴⁴ Nel momento in cui non conosciamo una parola, l'attivazione della corteccia premotoria è sicuramente bassa, pur producendo inferenze cognitive (cfr. Dehaene, 2010; Zwaan, 2004; Pulvermüller, 2002): la ricostruzione non può avvenire per categorie generali (Gallese & Lakoff, 2005).

⁴⁵ Di sovrapposizione di tipo armonico si parlerebbe anche nella teoria neurale di Narayanan (1997), che connette domini separati del cervello: in particolare, le metafore primarie sarebbero circuiti neurali che collegano in una sola direzione (dalla prima alla seconda) due aree in cui sono mappate *source* (primo dominio) e *target* (secondo dominio), in un'apparizione contemporanea (cfr. teorie di Vygotskij, 1990).

⁴⁶ Possono intervenire, oltre all'attivazione dei neuroni visuo-motori canonici e la ricomposizione nella mente dell'immagine, processi cognitivi *top-down*, lenti, mentre la ricostruzione dell'immagine più rapida e il suo significato risultano dall'attivazione del sistema motorio *bottom-up*.

immagini, impressioni uditive sollecitate dal materiale fonologico), sollecitati da segnali acustici e visivi del lettore. Anche la percezione dell'azione, con l'intenzione che l'ha mossa, appare come risultato di una simulazione di atti motori e si considera per questo «incarnata», cioè resa possibile da un corpo con circuiti senso-motori che fanno replicare l'azione osservata, che viene così compresa (cfr. Gallese *et al.*, 2006)⁴⁷. Anche la relazione fra immaginazione e percezione è stretta, in quanto le strutture neurali dell'immaginazione visiva sono le stesse della percezione visiva: «insomma, vediamo con l'immaginazione» (Sessa, 2018: 57)⁴⁸. E l'immaginazione di un movimento nel lettore provoca gli stessi effetti (come la variazione dell'attività cardiaca e respiratoria) anche nell'ascoltatore e anche l'osservazione di un'emozione è in grado di attivare la rappresentazione neurale dell'emozione della sua comprensione. «Più il lettore è sintonizzato col testo e con i parametri vocali e gestuali che suggerisce o evoca, più sarà in grado di trasmettere all'ascoltatore i suoi contenuti a livello semantico, pragmatico, fonologico-prosodico», scrive ancora Sessa (2018: 76). Per questo, una maggiore adesione del lettore alla prosodia verbale porterebbe a un coinvolgimento emotivo superiore e a un effetto uguale in chi ascolta, venendosi a riprodurre le emozioni nel corpo e talvolta modificandolo. Questo si potrebbe considerare analogo a quanto teorizzato in ambito musicale nei tempi più antichi di Carl Philipp Emanuel Bach, che già nel Settecento, nel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (“Saggio di metodo per la tastiera”), spiegava di come, solo emozionandosi il musicista stesso, si poteva emozionare anche il pubblico. Per questo motivo, spiega Sessa, il modo di leggere del lettore non è secondario, per una reale assimilazione di un testo da parte di un ascoltatore: «il lettore ad alta voce deve sforzarsi di rivelare, attraverso la sua voce e il suo corpo, i meccanismi di simulazione incarnata che abitano la sua mente e che sono in grado di attivare nell'ascoltatore quel coinvolgimento emotivo e motorio che, come vedremo, è fondamentale per la piena comprensione e fruizione di un testo» (Sessa, 2018: 51).

⁴⁷ Oltre alla simulazione incarnata esiste quella standard, in cui la comprensione avviene anche per inferenza e il tipo di elaborazione è cognitivo (cfr. Gallese, 2006: 556).

⁴⁸ Gli studi di Rizzolatti & Arbib (1998: 193) portano a pensare che il sistema specchio sia alla base del riconoscimento di azioni e gesti orolaringei, orofacciali e brachiomaneali (il linguaggio verbo-gestuale rende particolarmente efficace la comunicazione), secondo una possibile evoluzione del sistema (che permette esecuzione-osservazione dell'azione) o una relazione intenzionale tra soggetti in comunicazione. Esperimenti di Gentilucci (2003) confermano invece un legame tra rappresentazioni fonemiche dell'articolazione boccale e quelle del gesto manuale, esperimento ulteriormente confermato successivamente con la manifestazione dell'attività dell'area di Broca (il movimento delle mani inciderebbe addirittura, quando concomitante con la pronuncia dell'enunciato, sulle formanti, come spiegano Gentilucci *et al.*, 2006).

Nella lettura ad alta voce l'ascoltatore non può distinguere singole emozioni, seppur riconoscendole da correlati fisiologici del lettore: a tal proposito, l'osservazione di emozioni facciali e della gestualità di braccia, mani e viso suscita infatti uguali emozioni in chi ascolta, in un *continuum* di attivazione psicofisiologica di ogni emozione, codificabile a livello analogico. L'emozione indotta per riflesso differisce dall'emozione provata realmente per un'attivazione inferiore alla diretta, per quanto dello stesso tipo, ma differendo nella dimensione piuttosto che nella categoria, come spiega Gallese (2007 e 2015). Così, quando si incontra un personaggio, nella lettura o nell'ascolto, per mezzo della simulazione incarnata se ne esperisce l'emozione nei circuiti neurali, ovvero i suoi correlati fisiologici, come «correlato funzionale dell'empatia» (Sessa, 2018: 57)⁴⁹. La processazione emotiva, che grazie all'integrazione multimodale (Gallese & Guerra, 2015) consente la simulazione corporea a mezzo della congiunzione di più sistemi, appare ancora più facile laddove vi sia un solo personaggio e, ancora di più, quando la narrazione sia in prima persona. «Il mondo finzionale di un testo funziona allo stesso modo del mondo reale» (Sessa, 2018: 105), liberato però delle tensioni reali e con una distanza che protegge il lettore e gli consente di lasciarsi andare, facendolo sentire al sicuro. In questo modo il lettore addirittura potenzia i suoi meccanismi di rispecchiamento, così da poter sentire ancora più forti le emozioni (cfr. Gallese & Guerra, 2015).

La percezione multimodale è così nell'ascoltatore attivata dalla fusione di gesti manuali, espressioni facciali e prosodia che, se curati dal lettore ad alta voce, agevolano la risposta empatica nell'ascoltatore, che partecipa con tutto il corpo ai processi di comprensione del testo⁵⁰. Lo studio di questi legami afferisce al campo della neurolinguistica ed è stato fitto specialmente negli ultimi vent'anni⁵¹. Diverse classificazioni sono state fatte dei gesti (tra

⁴⁹ Di empatia e non di simpatia parliamo in questi casi, seppure la simpatia, come sentimento, possa favorire l'empatia, richiedendo una percezione distinta tra il sé e l'altro e la connessione affettiva e cognitiva tra chi osserva ed è osservato (Coplan, 2004: 145). Tuttavia, la simpatia non è frutto di una simulazione incarnata delle esperienze degli altri ma di un giudizio sul soggetto, invece assente nell'empatia, che è un processo. Il contagio emotivo, che non permette di distinguere tra il lettore e il personaggio (contrariamente all'empatia), è automatico e non riflessivo, non sfocia in una chiara emozione bensì in un'evocazione di uno stato d'animo, così da non favorire l'assunzione di una prospettiva (Neumann & Strack, 200: 221). Può, come la simpatia, precedere e alimentare il sorgere dell'empatia.

⁵⁰ La simulazione interna nell'ascoltatore è tuttavia contrastata da un'inibizione che impedisce di trasferire ai muscoli il segnale, per un blocco del cordone spinale, così che non si replica ogni azione ed emozione osservata o immaginata, per quanto un grande interesse di un'azione osservata possa portare all'accenno di atti motori.

⁵¹ Tra gli aspetti più interessanti considerati vi sono, ad esempio: la prosodia gestuale come parte della comunicazione verbale (Gibbon, 2009), la relazione temporale tra gesti e prosodia (Bozkurt *et al.*, 2012; Yasinnik *et al.*, 2014), l'aspetto della sincronizzazione del canale verbale con il gestuale (Wang & Neff, 2013, Cantalini & Moneglia, 2018).

gli altri, si ricordino gli studi di McNeill, 2005 e Gibbon, 2009) e ne è stata individuata una connessione ritmica con il linguaggio verbale a mezzo della componente “visceromotoria”, dove si codificano gli stati emotivi. Gestì accompagnatori della prosodia, spesso con funzione ritmica e melodica (cross-culturali e istintivi) o rivelatori di stati emotivi (come le espressioni del viso), insieme alla postura, giocano un ruolo importante per la contestualizzazione. Gestì e linguaggio verbale sono quindi il frutto dell’attività dei medesimi circuiti neurali e si può parlare di una prosodia gestuale e verbale, per natura coordinate: nella lettura del testo ci si ritrova davanti a *pattern* multimodali di comportamento che uniscono prosodia e azione (Ward & Saiful, 2016).

«Nella scrittura e nella lettura silenziosa, i gestì appaiono forzatamente disallineati rispetto all’enunciato verbale, a causa della linearità del linguaggio» (Sessa, 2018: 74), mentre nella lettura ad alta voce tornano a sincronizzarsi. Dunque, altro tema importante nell’analisi di Sessa è la riproduzione nella lettura ad alta voce dei correlati prosodici dei gestì, per favorire la comprensione e perché i gestì di un testo sono fondamentali per il contesto. Spontanea è la sincronizzazione tra prosodia gestuale e verbale («l’ancoraggio avviene fra i punti di massimo impegno energetico: *stroke* gestuale e picco di frequenza fondamentale» (Sessa, 2018: 80), mentre la durata del gesto e la tensione muscolare si allungano sulle prominenze). Come per la percezione delle emozioni, anche per la gestualità essa è maggiore in chi parla: la differente percezione si deve anche alla distinzione dimensionale tra l’immaginare e il vedere del lettore e dell’ascoltatore, che vede il corpo del lettore, che è anche oggetto semiotico (Sessa, 2018: 107). Capace, per lo studioso, è dunque quel lettore che nella sua voce fa passare i correlati vocali dell’enunciato (volume, qualità della voce, articolazione fonica) e sa esprimere anche con la sua gestualità un’emozione suggeritagli dal testo: con la lettura ad alta voce (insieme alla gestualità, la postura, il movimento del corpo ad essa connesse) e soprattutto nei parametri prosodici del testo si realizza l’esperienza emotiva⁵².

Il lettore con la sua voce racconta però, primariamente, della propria identità e poi, successivamente, del testo: sono gli aspetti verbali a riflettere l’intenzione di comunicazione, in connessione con il significato emozionale influenzato dagli aspetti vocali. Con la letteratura si tratta di essere in grado di rendere uno scritto capace di parlare

⁵² Non affronteremo in questa sede gli studi linguistici legati a prosodia ed emozione. Si rimanda per approfondimenti riguardo agli indici psicoacustici delle emozioni nella prosodia del parlato e in musica ai lavori di Fónagy (1983) e Coutinho & Dikken (2013).

(Gadamer, 1981, 1988, 2005): un'attivazione psicofisiologica entra in gioco dapprima nella lettura silenziosa e poi nella lettura ad alta voce, amplificandosi. I valori prosodici del testo (che non offrono informazioni riguardo a timbro e velocità, tuttavia intuibili a un buon lettore attento) contribuiscono a formare l'aspetto semantico dell'enunciato ma talvolta può non fornire indicazioni prosodiche esplicite: ad ogni modo si attivano le stesse aree del cervello coinvolte nell'esperienza diretta dell'azione descritta (Sessa, 2018: 168). Il processo prosodico risulta legato all'empatia del soggetto per Aziz-Zadeh (2010) e una prosodia affettiva stimolerebbe l'emisfero destro, mentre le regioni-specchio dell'emisfero sinistro sarebbero condivise con quelle motorie che legano prosodia affettiva e linguistica. Della voce che leggerà un testo rimarrà il suo «stile della voce» come sola traccia che si possa memorizzare, secondo Bologna (1992: 92-93).

L'interessante e delicata relazione che lega il testo scritto alla sua lettura, nel tempo ancora poco esplorata, è stata affrontata sotto diversi aspetti dalla Linguistica nel corso degli ultimi decenni e numerosi sono gli aspetti che questo legame rivela. Allo studio della prosodia della prosa si è dedicato Beccaria (1964 e 1972), con il cui lavoro si comincia a tracciare anche un primo stato dell'arte a riguardo dei diversi approcci internazionali, applicati a prosa e poesia. Con Beccaria l'osservazione si concentra sull'aspetto ritmico e intonativo del testo e, nella considerazione dei diversi metodi possibili e delle loro potenzialità, anche in vista del futuro, l'approccio adottato è quello teorico-impressionistico. Tra i lavori più rappresentativi degli ultimi anni dedicati alla prosodia del testo, prendendo in analisi in particolare la connessione tra punteggiatura e intonazione in ambito italiano (non tralasciando anche la relazione con testi letterari), è necessario ricordare quelli di Mortara Garavelli (2003), Ferrari (2017a, 2017b, 2017c, 2018), Ferrari *et al.* (2019); Cresti *et al.* (1992)⁵³.

A essersi occupate della prosodia della lettura in ambito linguistico negli ultimi decenni, con approcci diversi ed estendendo lo sguardo a più tipologie testuali, sono state la Fonologia e la Fonetica: questioni centrali sono state ritmo e intonazione⁵⁴ e il livello

⁵³ Diversi sono i lavori sulla “testualità” dell'italiano parlato (cfr. anche Voghera, 1992 e Cresti, 2000) Nel mondo anglofono, si ricordino, tra gli altri, i recenti lavori sul tema di Crystal (2015), Cocker (2018), Watson (2019) e Michalsen (2019). Si vedano ancora, in ambito italiano, l'analisi di Tonani (2012), concentrata sulla relazione punteggiatura-letteratura in alcuni testi letterari, e il recente lavoro di Sessa (2018). Affascinante è anche il breve “scritto d'autore” del 1973 dedicato alla redazione di un testo radiofonico e a cura di Gadda, che spiega, con il suo inconfondibile stile di scrittura, tecniche sintattiche funzionali alla lettura in radio.

⁵⁴ Una rassegna degli studi è già presente in Colonna (2017) e un'ampia discussione su metodi acustico-uditivi è presente in De Dominicis (2010) e Martin (2015). Possiamo individuare tre principali filoni di

prosodico ha cominciato a misurarsi con il dato acustico e con l'osservazione della sua relazione con lo scritto. Pionieri in ambito italiano, in particolare per quanto riguarda gli studi intonativi, sono i lavori di Canepari (1985) e De Dominicis (1992, 2010) e diverse sono le declinazioni attuali di studio, che vedono prevalere un metodo acustico-uditivo.

Ricordiamo tra i contributi globalmente più rappresentativi rivolti al confronto lettura/parlato spontaneo, considerato nei suoi più vari aspetti: Blaauw (1994, 1995, 2000), Campbell (1995), Heinz (2003), Crocco & Savy (1999), Fant *et al.* (2003), Hirschberg (1995), Magno Caldognetto & Vagges (1991), Magno Caldognetto *et al.* (1997a e 1997b), Romano *et al.* (2015), Sorianello (1996), Strangert (1991)⁵⁵. In particolare, all'interno del *Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre"* dell'Università di Torino sono stati condotti lavori che consideriamo di riferimento e punto di partenza per questo studio, secondo la linea di impiego di un metodo sperimentale e di «un approccio rigoroso nel reperimento delle fonti e nella valorizzazione dei risultati esistenti, senza esclusioni aprioristiche e senza intenti polemici», come propone il direttore nell'editoriale del primo numero del Bollettino dell'istituzione (Romano, 2018: 10). L'*équipe* al suo interno svolge attività di ricerca in vari settori della fonetica acustica e articolatoria, ma resta principale l'interesse per gli aspetti sovrasegmentali del parlato, la prosodia, l'intonazione e il ritmo: in questa linea si collocano gli studi compiuti nel progetto AMPER e quelli dedicati ai correlati acustici del ritmo delle lingue (cfr. *software* "Correlatore", dedicato allo studio del ritmo)⁵⁶, le cui metodologie sono state in questo lavoro riprese o fonte di ispirazione.

ricerca, individuabili nel panorama internazionale: metodi uditivi con analisi pragmatica, metodi acustici e metodi di mediazione tra i due precedenti.

⁵⁵ In ambito internazionale, incentrati sul rapporto tra intonazione e testo si ricordino anche il lavoro di Wichmann (2000) e Fery (2016), Martin (1992 e 2015) Boula de Mareuill (1997), rivolti anche alla sintesi, mentre per un primo lavoro comparativo tra i sistemi intonativi di venti lingue si veda Hirst & Di Cristo (1998).

⁵⁶ L'istituzione del Laboratorio di Fonetica Sperimentale presso l'Università di Torino risale all'inizio degli anni Settanta, presso la Facoltà di Lettere e poi, dal 1997, presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, per volontà di Arturo Genre. Il Laboratorio, attualmente sotto la responsabilità di Antonio Romano, è stato inaugurato nel 2006 ed è stato costituito a partire dagli strumenti acquistati per la didattica e la ricerca tra gli anni Settanta e gli anni Novanta da Arturo Genre, prematuramente scomparso, insieme anche a nuovi dispositivi e *software* acquisiti con lo sviluppo di progetti diversi. È situato presso il CLA dell'Università di Torino (Palazzo Nuovo), al cui interno è disponibile un'aula di fonetica attrezzata, dotata di cabina silente modulare e altri sistemi di registrazione e post-trattamento. Il Laboratorio è attivo anche sul fronte della trascrizione fonetica (Antonio Romano ha partecipato alla segmentazione ed etichettatura di alcuni *corpora* di parlato italiano cfr. progetto CLIPS e valutato alcuni materiali contenuti in AVIP e C-ORAL-ROM), oltre che su quello della dialettologia romanza e della fonetica articolatoria strumentale, i cui studi si fondano tuttavia sull'ausilio della fonetica acustica, un settore cui il Laboratorio si sta interessando è quello della fonetica articolatoria strumentale.

Interessanti sono anche gli studi relativi alla gestione della pagina a livello formale, rivolti ad esempio all'influsso dei caratteri tipografici nella percezione, nella comprensione e nella lettura, alla loro organizzazione nello spazio della pagina, alla relazione dunque con il silenzio e alla cura finale del prodotto cartaceo (o digitale)⁵⁷.

L'aspetto del silenzio e delle pause nel rapporto tra parlato e scritto⁵⁸, da sempre alquanto marginale negli studi dedicati, può essere osservato in Sessa (2018), e diverse tipologie di pause sono state individuate anche a livello fonetico (in ambito italiano, si ricordi, come primo riferimento, quello di Bertinetto & Magno Caldognetto, 1993⁵⁹). Gli spazi vuoti presentati dal ritmo della voce sono «figure semantiche che comunicano senza parole; non è quindi il silenzio assoluto a comunicare, ma gli scarti che il silenzio instaura all'interno di una serie di atti di parole» (2018: 183)⁶⁰. Questi spazi vuoti si distinguerebbero per la loro diversa natura, in quanto sarebbero il risultato di silenzio e pausa (che tra loro sarebbero cosa diversa⁶¹) e quindi andrebbero diversamente quantificati: Sessa identifica «pause ritmiche e pause espressive o enfatiche che servono a mettere in rilievo e che, per quanto possano essere evocate dal testo, vi rimangono spesso inesprese» (Sessa, 2018: 183-184). Le pause espressive infatti, forma di silenzio (associabile a brevi interruzioni del flusso verbale), introducono una sospensione che influenza intonazione e ritmo, richiedendo l'attenzione dell'interlocutore e definendosi in un ruolo pragmatico. Il

⁵⁷ Sui caratteri tipografici si ricordino i lavori di Houtson (2015), Blackwell (1995), Füssel (2010), Garfield (2015) e Rossi (2017). Sulla loro relazione con lo spazio della pagina in particolare si vedano anche Hochuli (2018), Gill (2019), Ambrose & Harris (2016). Interessanti anche Rocci (2018). Dello studio dei nuovi caratteri si occupa il *Lettering*: vedasi anche Iliprandi *et al.* (2004) e Rossi (2014).

⁵⁸ Si vedano, legati alla questione delle pause in relazione al testo nella lettura, gli studi della memoria a breve termine (cfr. Acheson & MacDonald, 2009) e i recenti lavori di neurolinguistica (cfr. Martin, 2018, 2019 e Moro, 2017). Tra i vari aspetti, risulta interessante, come si evince dai lavori di Martin, che un'attenzione fonetica, basata su una scansione accentuale, diversa a seconda delle tipologie di lingue (ad accento lessicale o ritmico), contribuisca alle suddivisioni (analoghe in termini di durata) che avvengono durante i processi di lettura. Nelle lingue ad accento ritmico la distanza tra accenti avrebbe infatti uno specifico intervallo di durata in qualsiasi tipo di lettura, anche silenziosa, indipendentemente dalla velocità di lettura (Martin, 2019: 66-67). Emergeva anche che un testo viene letto facendo interruzioni a livello visivo e l'intervallo di messa a fuoco non supera in media 10 caratteri indietro (a sinistra del punto di attacco) e 20-30 caratteri in avanti (a destra del punto di fissaggio) e che, osservando le onde cerebrali, la frequenza di oscillazione delle onde cerebrali theta si allineerebbe a quella delle sillabe della frase e si ipotizzerebbe che le onde delta si allineino con sillabe accentate.

⁵⁹ Per un approfondimento sulla terminologia delle pause si veda De Iacovo *et al.* (2020).

⁶⁰ Cfr. definizione di "ritmo poetico" di Antomarini (2013), pensato come ricostruzione tra le parole, che si faceva rivelazione dell'altro oltre la lingua (cfr. §1.1.).

⁶¹ «All'interno di un enunciato verbale, la pausa non ha un contenuto cui fare riferimento, è un evento ritmico e/o espressivo che afferisce al piano dell'espressione; mentre il silenzio, in un contesto comunicativo, presuppone un contenuto inespresso e afferisce al piano della denotazione» (Sessa, 2018: 183). A tal fine, Sessa riprende anche il Gruppo μ , per cui il silenzio, in quanto figura metasemica o metalogica, è associato alla figura di contenuto e la pausa a quella di espressione, in quanto figura ritmica o metatattica, assimilabile alle figure di espressione. In quest'ottica il silenzio avrebbe significazione e la pausa no, negando così il ruolo del ritmo anche nella significazione.

silenzio invece, nella teoria di Sessa, annuncia una aspettativa che sarebbe delusa nell'ellissi o nel ritardo, nella reticenza: la comunicazione avviene dunque con il non detto, «comunica, insomma, attraverso le parole che non dice [...]. Proprio perché rimanda sempre a un contenuto, che può essere più o meno facilmente inferibile, ogni silenzio è il prodotto di un'emozione diversa, e racconta perciò cose diverse». (Sessa, 2018: 184). Il silenzio nei testi letterari viene così raccontato da chi scrive (cfr. Mortara Garavelli, 2015) o «rappresentato graficamente da spazi bianchi, punti di sospensione, tratteggi, indicazioni agogiche fuori testo, e altri segni grafici» (Sessa, 2018: 185)⁶².

Infine, è opportuno ricordare anche che negli studi sulla percezione del testo letterario scritto, come scrive Jemeljan F. Hakemulder (2004), diverse teorie si sono espresse sugli effetti della lettura della letteratura, senza spiegare tendenzialmente gli effetti nell'esperienza estetica e non includendo la qualità della letteratura nei loro lavori, con una problematica prevedibile, quindi, nella definizione di "letterarietà" (questione di più ampia entità e che riguarda studi di teoria della letteratura)⁶³. Questo, in genere, ha condotto, come risultato, a un'attenzione del lettore concentrata sul messaggio piuttosto che sul contenuto, influenzando così sulla percezione da parte del lettore: Hakemulder si discosta da questo approccio, rappresentando un'eccezione con l'esposizione dei suoi esperimenti proposti, basati su testi originali e manipolati, sulla rilettura (a partire dal modello di Dixon *et al.*, 1993), sulla qualità del testo letterario e sugli effetti che genera nell'esperienza estetica di lettura. Tutto questo, che confluisce nella *foregrounding theory* (che ha inizio con i formalisti russi agli inizi del XX secolo e che considera la qualità dei testi letterari, la *literariness*) non si può considerare marginale e si ritiene migliori l'apprezzamento estetico, risultando responsabile degli effetti sulla percezione, in varie tipologie testuali, inclusa la poesia⁶⁴.

⁶² Quando il silenzio viene raccontato, il lettore abbassa il volume e valorizza con la voce gli scarti rispetto al contesto; in altri casi, in cui ad esempio il silenzio è relativo a un'azione, il lettore prepara la fonosfera per accogliere un'altra voce, valorizzando gli scarti di volume. Diverse ancora sono le modalità che indica Sessa come possibili per la lettura del silenzio raccontato dalla narrativa (a volte anche abbinate a diverse modalità grafiche adottate da scrittori): per descrivere i vari silenzi si fa riferimento anche a durate sfalsate dalla finzione letteraria (in una visione di tempo che si realizza nello spazio).

⁶³ Tra gli esempi citati da Hakemulder vi sono Brisbin, 1971; Geiger, 1975; Hakemulder, 2000; Hermans & Hakemulder, 2003; Jackson, 1944; Litcher & Johnson, 1969; Tauran, 1967; Zucaro, 1972. Citiamo inoltre il lavoro di Elliott (2017).

⁶⁴ Tra i testi inclusi dallo studioso vi è anche quello poetico, in modo tale da osservarne la sua ricezione dal punto di vista del contenuto e la sua comprensione, dimostrando l'importanza della rilettura per individuare i diversi piani di lettura, che si presenta come esperienza nuova.

1.2.2. Lettura-ascolto di poesia

*La hermosura era tu vista,
y tu canto, música que suena*
Ibn Zaydun

Quella della connessione tra la lettura della poesia e il suo testo è da sempre una delle questioni più misteriose e ancora trascurate dagli studiosi, a livello internazionale e, in particolar modo, nazionale⁶⁵. Già Beccaria (1964 e 1975) rimarcava questa problematica, facendosi portavoce di una lacuna che riguardava non solo gli studiosi ma anche i professionisti della scrittura/lettura (ad esempio quella radiofonica, a cui si riferiva Angioletti, 1960).

Quando leggiamo poesia, ci ricordiamo, alla fine di ogni unità, la terminazione del verso precedente, specialmente quando vi sono consonanze, e al principio di ogni verso ci si ricorda degli *incipit* dei versi precedenti, spiega Gasparov (1993: 48): la lettura poetica è una lettura verticale, in quanto multidirezionale è la poesia e fitta è la rete di rapporti (acustici, semantici, visivi) che si creano all'interno del verso, come spiega Bertoni (2003: 32).

Quando Sessa (2018) arriva a presentare, tra i tipi di lettura, quello della poesia, si esprime a riguardo spiegando che il suo uso del linguaggio «impone una modalità di lettura nella quale la verbalizzazione e, quindi, l'uso della voce, partecipa alla costruzione del senso» (2018: 21). Inoltre, per la sua modalità fonica che è intesa come naturale, nel testo poetico «raramente riusciamo a fare a meno di accompagnare la lettura silenziosa con involontari movimenti delle labbra: simuliamo cioè sequenze di azioni articolatorie e un abbozzo di griglie ritmiche connesse, producendo involontariamente un atto performativo, che è già un grado minimo di una vera e propria esecuzione» (2018: 21). Il primo approccio sarebbe tuttavia tendenzialmente silenzioso: la sua riproduzione orale dipenderebbe invece dal lettore e dalla sua volontà di interrogare il testo. In questo caso, la lettura silenziosa, di natura veloce e più superficiale (più del doppio di tempo richiederebbe la «scansione sillabica» della lettura ad alta voce, rispetto alla «scansione virtuale» cfr. Sessa, 2018: 219), quando si pronuncia, sarebbe il frutto di una sincronizzazione tra i fatti sonori e l'emozione.

⁶⁵ Su come si relazioni la poesia presente sulla pagina stampata con la sua realizzazione orale e la ricezione aurale si veda, in ambito anglofono, anche Andrews (2017).

La tecnica impiegata sarebbe ipologografica o fonologica pre-lessicale (a cui si aggiungerebbero rilettura ed enfasi), in quanto la parola assume un'ampia possibilità di connotazione, conferendole una tridimensionalità la voce, che consente la valorizzazione di suoni e gesti dei testi, insieme a una conoscenza del potenziale espressivo di sé. Tuttavia, come spiega l'autore, solo con voce e corpo del lettore si possono rivelare anche il corpo e l'anima della poesia, con la sua sonorità.

La ricchezza che offre un testo con le sue varianti che emergono dalla lettura ad alta voce fa sì che ogni esecuzione porti qualcosa di nuovo al contenuto testuale: se si studiasse la letteratura dal punto di vista del lettore, sarebbe evidente una «conservazione della variabilità» (Lotman, 1976: 69). Dunque, la lettura ad alta voce è elemento non solo di apporto di informazioni e interpretazioni aggiuntive, ma anche strumento di comprensione del testo e di rivelazione di crepe insite nel linguaggio, che nella sua mancanza si rivela però come potenziale fruttuoso grazie alla lettura e alla sua libertà individuale.

La lettura ad alta voce non costituisce solo una “sonorizzazione” di una lettura silenziosa, bensì si tratta di un «atto pregno di conseguenze (Gasparini, 2009: 114) e «lo stesso testo letto da due individui differenti non dice la medesima cosa» (Vasse, 1980: 69)⁶⁶. Un cambiamento radicale intacca tutti i piani del messaggio nel passaggio tra scritto e orale (Zumthor, 1979), al punto che innominabile è ciò a cui rimanda il discorso e l'esecuzione può talvolta produrre un mutamento che cambia addirittura la natura profonda della poesia. La voce, in questo caso, ha dunque la capacità di intervento, come in un plasmare una materia indefinita (Zumthor, 1994), e l'intonazione che si realizza a partire da quella contenuta nei testi, si fa questione ancora più problematica.

Studiosi come Beccaria (1975) in Italia hanno sostenuto la modalità di lettura silenziosa come autentica per la poesia, a differenza di altri come Fortini (2003), che ne nega invece l'esistenza. Per studi e riflessioni recenti dedicati alla lettura silenziosa del verso e alla sua differente percezione si vedano i lavori di Gerber & Nowell Smith (2015) e Grobe (2016). A riguardo, scrive Grobe (2016: 571): «Take, for instance, one of the simplest scenes of reading aloud: the “formal” poetry reading. Essays on the subject skew polemical, with a knack for inchoate cliché and a tendency toward moral outrage⁶⁷. [...] *Deprive, condemn,*

⁶⁶ Interessante riguardo al ruolo della lettura per il testo è anche il parere di Butor (1964: 107) di commento a un testo di H. Friedrich (1975), che sosteneva che le valenze grammaticali delle parole o dei loro gruppi cambiassero infatti a seconda di come si legge, mutando anche la sfumatura del senso.

⁶⁷ Seguendo Stern (1991), l'autore usa “formal” per intendere il modo minimalista delle *performance* poetiche accademiche, in università e librerie.

distort-such language is common when the topic is readings, presumably because they threaten the hopes we had pinned on silent reading. If reading is ineffable, a secret source of the self, then we can only destroy it by performing it out loud and in public.». Riguardo alla visibilità dei poeti durante le loro letture, Grobe cita anche la perplessità di Bernstein (2012) e riporta i limiti della lettura ad alta voce come intrusione in uno spazio personale, recuperando la storia della lettura curata da Manguel Alberto⁶⁸.

Riguardo al procedimento cognitivo della poesia, alla base della sua scrittura e della sua lettura, con Antomarini si parla di analogia, e in particolare di un'analogia vista in successione, al di là di una linearità logica, per spiegare la scrittura poetica e arcaica con la sua paratassi, che sarebbe anche all'origine della presenza di formule e richiami. Il testo poetico è «prima scansione spaziale del tempo e rappresenta gli eventi in forme visive e simboliche» (2013: 30), in un'ottica di coincidenza tra mondo esterno e interno, fedele a una teoria generale di una lunga transizione che gli studi di Jaynes, Cranz, Jousse sviluppano sul mondo percepito nella poesia. A riguardo, anche De Martino (1973: 135) scrive che «gli atti imitativi non sono originariamente analogici o simbolici ma la somiglianza dell'azione imitativa e di quella reale si risolve in mera identità». Il processo conoscitivo della poesia si baserebbe difatti su elementi che dall'esterno definiscono il corpo e le sue parti, formandone i qualificatori: attraverso l'imitazione, l'organismo compie un'autodefinizione, «inferendo sé dall'esterno da sé e definendo l'esterno per analogia con sé», spiega Antomarini (2013: 89), riprendendo Damasio. Percezione e movimento sono dunque i due elementi che sarebbero necessari per formare inferenze in assenza di linguaggio e sarebbe possibile una cognizione senza ragionamento. Inoltre, per Antomarini (2013: 33) «il verso non va oltre un certo numero molto limitato di *clusters* acustici», ma l'occhio raccoglie immagini che si accumulano a formare un «quadro», da una sonorità formulaica, che richiama un silenzio «sacrale» che chiede di essere letto ascoltando: «il silenzio dell'ascolto musicale o poetico rappresenta la pausa necessaria a un cambiamento di paradigma cognitivo.» (Antomarini, 2013: 34). Questo si connetterebbe infatti, per la studiosa-poetessa, alla necessità di uscire dalla «mente concettuale-bicamerale», per ritornare a un «coinvolgimento globale, guidato dal corpo, seguito dalla mente».

Come scrive Ong (1970), la superficie visiva aveva raccolto una significazione importante, che sostituiva l'approccio uditivo principale e proveniva dall'esterno: lo spazio

⁶⁸ In ambito francese Denis Roche rifiuta invece una «poésie parlée» a vantaggio invece della «poésie regardée»: la poesia metrica sarebbe destinata a essere declamata o «débitée à voix haute» (Roche, 2001: 15).

del foglio stampato, lo «spazio bianco», aveva così assunto una significanza profonda, a cui si ricollega in modo diretto il mondo moderno e postmoderno⁶⁹. Il silenzio associato alla spazialità e alla pagina si associa infatti a un mondo a noi vicino e recente: «utile alla comprensione dei testi e adatto alla lettura veloce e silenziosa – un espediente applicato in orizzontale – lo spazio bianco si è imposto anche in verticale, nella disposizione dello scritto sulla pagina», scrive Mortara Garavelli (2003: 114). Questo è ancora più potente nella poesia, in cui, come spiega l'autrice, il bianco abbraccia il verso, si interpone tra le sue parti, allontana unità dal margine sinistro o ancora divide strofe, svolgendo «un potente segnale ritmico e metrico», così come l'*a capo*, che assume valori diversi (sintattici, metrici ed emozionali), «individuabili di volta in volta nell'universo poetico dei singoli autori» (2003: 115).

Lo spazio tipografico ha in letteratura e, in particolare in poesia, un effetto sull'immaginazione letteraria, e Ong (1970: 187) lo interpreta in tre modi: la lunghezza del verso che varia e conferisce una forma visiva alle poesie e può fornire idee rappresentative (è il caso di George Herbert per Ong, ma potremmo inserirvi anche Apollinaire); lo spazio bianco che può anche essere semplicemente il luogo dove disporre i versi, in un vero e proprio processo di spazializzazione (è il caso del Mallarmé di *Un Coup de dés*, dove lo spazio accoglieva la caduta e la casualità del lancio dei dadi); lo spazio bianco che infine si materializza e si fa impronunciabile, diventando parte della composizione al punto da impedirne una lettura ad alta voce (Ong pensa a E. E. Cummings e alla poesia concreta; si può inserire in questa sezione, per estremo, anche la poesia di Man Ray, che è una poesia cancellata)⁷⁰. La poesia visiva menzionata da Ong nella descrizione spaziale rientra dentro «l'idea di leggere una poesia come un'immagine» (Colangelo, 2003: 92)⁷¹ e ulteriori potrebbero essere le classificazioni delle forme del silenzio in poesia. Tuttavia, più ampia, specialmente dal punto di vista semiotico, potrebbe essere l'argomentazione legata allo

⁶⁹ Il tema del rapporto tra *mise en page*, punteggiatura e ritmo è stato particolarmente approfondito in ambito francese. Tra i maggiori studiosi ricordiamo Henri Meschonnic, Nina Catach, Isebel Serça e Michel Favriaud.

⁷⁰ In ambito francese, lo spazio bianco (che racchiude la *mise en page* e cioè il bianco intra-versale e intersversale) varia il suo ruolo a seconda del materiale linguistico che gli si abbina: il vuoto tipografico viene integrato nel sistema generale della punteggiatura e definito col termine *punctuation blanche* (cfr. Serça, 2012: 102 e Favriaud, 2014), distintiva da quella nera.

⁷¹ Per Sessa (2018) la voce non appare il mezzo espressivo più adatto per questo tipo di poesia, in quanto le forme del layout si fanno riconoscibili sovrapponendo espressione a contenuto. L'esecuzione orale di poesie di questo tipo si fa tentativo di aderenza al testo con la sua forma: solo una «lettura orchestrata» (2018: 198) sarebbe la soluzione e un tentativo di traduzione di «elementi spaziali (visivi) in elementi di scansione temporale (uditivi) attraverso un uso studiato dei silenzi (spazi bianchi= e degli allungamenti vocalici)» (2018: 199).

spazio e al silenzio nella poesia. Si può dire inoltre che, senza scomodare le sperimentazioni avanguardistiche che hanno utilizzato la pagina in modi innovativi (per quanto labile sia il confine tra poesia visiva e poesia “lineare”, come scrive Colangelo, 2003: 92), molto c’è da dire dello spazio bianco anche in poesie dalla forma più “regolare”. Tra i lavori teorici che ne osservano la relazione con il testo si menzionino, di ambito italiano, l’analisi di Tonani (2012) sull’uso dei dispositivi grafico-visivi in relazione a sintassi, metro, ricorsività fonica e rete semantica nella poesia del secondo Novecento, quelli metrici dedicati al respiro e alla sintassi di Giovannetti (2010)⁷², Scarpa (2004, 2012) e al silenzio di Dal Bianco (2019), e infine quello, di approccio ampio, di Sessa (2018), già presentato in precedenza e a cui faremo riferimento.

Il silenzio circonda la poesia e la contraddistingue⁷³, facendosi visibile nello spazio bianco della pagina. «Sfondo di silenzio, di bianco, di enfasi intorno», che «dà una cornice alla poesia» è lo spazio in cui si colloca il testo per Umberto Fiori (2014): amato da tutti i poeti e parte essenziale della poesia, questo spazio tuttavia può per il poeta essere omesso in caso di necessità⁷⁴. Questo si rende possibile nel momento in cui le poesie si pensa possano funzionare anche senza quello spazio, presentandosi come in una narrazione, forse mantenendo dentro quel silenzio delle pagine che le ospitavano originariamente e le generavano.

Il silenzio è però qualcosa di ampio e diverso dalle pause espressive⁷⁵: se difatti è lo scarto tra nero e bianco, tra presenza di caratteri e loro assenza, tra pieno e vuoto, a produrre senso, è il bianco a consentirlo, ma non è il solo elemento sufficiente a costituirlo. Inoltre, «senza un’organizzazione spaziale del materiale fonico sulla pagina, è impossibile immaginare la scrittura poetica di qualsiasi testo» (Sessa, 2018: 197).

Sul ruolo dello spazio visivo-grafico nella significazione, che si fa secondaria, si interroga anche Amelia Rosselli (1962), spiegando il ruolo ricoperto da formule acustiche (tipiche dell’oralità), al termine di frase, periodo o pensiero, in cui si pensa si esaurisca la dinamica del pensiero e del sonoro: in poesia, a maggior ragione, il senso viene così a essere dettato dallo spazio e dalla sua forma (non è qualcosa di primario e insito nel testo

⁷² Giovannetti in Giovannetti & Lavezzi (2010) affronta nella prima parte del capitolo dedicato al verso libero anche alcune questioni trasversali come la strofizzazione, la rima, la funzione degli spazi bianchi e dei “gradini”, fenomeni che trovano così una prima trattazione di tipo sistematico.

⁷³ Di «sistema del silenzio» parla Scarpa (2012: 75).

⁷⁴ È il caso, ad esempio, della richiesta editoriale (per ragioni di spazio) di Mondadori per la sua pubblicazione di *Tutte le poesie* di Umberto Fiori.

⁷⁵ Interessante è il lavoro sulle pause performative nella prosodia omerica di Blankenborg (2020).

in sé), per quanto nessuno dei due sia in grado di accogliere sempre la realtà con la sua pesantezza. In modo analogo intendeva forse lo spazio anche Giorgio Caproni, quando rifletteva in un saggio all'interno de *La scatola nera*, riguardo all'importanza, piuttosto che della comprensione, del *sentire* in poesia, come attività centrale, intendibile in tutta la sua ampiezza di significato a cui una scrittura attenta alla musica, come quella caproniana, si presta: il termine abbraccia così anche quel significato di *sentire* come “percepire” e “farsi travolgere” dalla bellezza di una poesia, prima ancora di fare caso al significato che essa porta, come sostiene anchee Borges (2001: 82).

Non secondaria è infatti per le modalità compositive della poesia di Amelia Rosselli la teoria sullo spazio della pagina (e viceversa): la tipologia di verso e l'impaginazione si fanno viva materia e spia di una specifica ricerca nella scrittura, documentabile anche come quello che per l'autrice è il passaggio da un verso ritmico-musicale a un verso visivo-spaziale. Se da un lato la «*lettera*, sonora o no, timbrica o no» si presenta come elemento minimo, in grado di creare dalla pagina «nodi fonetici», rumore, forme funzionali o grafiche, contrariamente alla sillaba, che veniva intesa come unità ritmica di una classificazione formale ma non grafica (Rosselli, 1997: 338), è con la parola intera, vista nella sua spazialità della pagina ma senza considerare funzionale lo spazio vuoto tra parole, che si intende l'unità di misura del verso⁷⁶. Si potrebbe dire che è il verso stesso la misura, in quanto con la stesura del primo rigo del testo si fissa il «quadro insieme spaziale e temporale» a cui i versi seguenti si adattano per ugual misura (1997: 340). Lo spazio vuoto si riempie sempre fino a chiudere il verso, il quadro, e la frase si considera come da enunciarsi tutta d'un fiato, «senza silenzi e interruzioni», in quello che Rosselli intende come una riproduzione del *continuum* fonico, in cui le interruzioni sono quelle esplicative o logiche, dettate dalla punteggiatura. Anche nel processo compositivo, l'autrice documenta una continuità di immaginazione, insieme a una corrispondenza tra gli spazi vuoti che separano le sezioni dei poemi e il tempo/spazio percorso nelle conclusioni logiche che alimentano il poema: un'idea di spazio comprime l'idea compositiva e trasforma le sillabe e i timbri in associazioni, espresse in ritmi fissi che sono affermazioni di sentimenti.

⁷⁶ Di *melopea* parlava Pound, intendendo che «le parole sono caricate, al di là del loro comune significato, con qualche qualità musicale, che condiziona la portata e la direzione di quel significato» (Pound, 1957: 46).

Ancora il ruolo dello spazio nella scrittura di Rosselli si rivela nella scelta di scrivere con la macchina da scrivere⁷⁷: la poetessa nella scrittura a mano si rende conto infatti della difficoltà a «stabilire spazi perfetti e lunghezze di versi almeno in formula eguali perfettamente», con idee o parole o nessi ortografici presi come unità (eccezione è la carta a quadretti, per quanto la scrittura a mano sia per l'autrice più in linea con la prosa). L'unità del verso deve ritornare, secondo Amelia, anche nella lettura ad alta voce, con unità di tempo approssimativamente uguali, che corrispondono alla lunghezza e alla larghezza grafica, accordata dal primo verso: anche laddove il numero di parole, sillabe, lettere o punteggiature sia maggiore in un verso, il tempo totale della lettura è qualcosa che non deve variare, ma rimanere uguale⁷⁸. Anche il carattere “differenziato” porta a spazi non uguali delle lettere, a differenza della macchina da scrivere, rendendo così meno chiare le intenzioni formali del poeta. (Rosselli, 2013: 152). L'«unità metrica e spaziale» è la parola, il nesso ortografico, e la forma contiene «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». Emerge infine un concetto di ritmicità inclusa in uno spazio-tempo, approssimativamente cubico: Rosselli parla della sua lettura, che considera quasi inconscia, descrivendola «con piedi, con il ritmo dei piedi», come in una nostalgia del mondo classico oppure come dominio di sé stessa, tramite l'imposizione di un ritmo altro, associato a una libertà interpretativa soggettiva.

Ancora Giancarlo Sessa (2018) si interroga sulla lettura del testo poetico e, in particolare, su come vadano lette le sue forme di silenzio, partendo dal presupposto che a leggersi sia il pieno, in un ritaglio dei vuoti attorno a esso: «l'isolamento tipografico della parola (o del verso) si dovrebbe tradurre in isolamento sonoro» (Sessa, 2018: 191). A questo rimanda l'autore, quando parla di sospensione della voce tra i versi, anche in caso di inarcatura, elemento retorico che secondo Menichetti (1993: 449) richiederebbe un'«intonazione sospensiva o d'attesa» tendenzialmente ascendente e rallentata. L'enunciato, per Sessa, assume la forma di ciò che dice: per questo, la voce di chi legge seguirebbe i contorni dei versi (talvolta non producendo *a capo* che accelerano, neanche laddove vi sia inarcatura) e specifici aspetti tipografici, così come specifiche strutture

⁷⁷ Anche in ambito anglofono lo studioso Andrews (2017: 53), nello studio storico della poesia, rileva la profonda ripercussione dell'invenzione della macchina da scrivere sulla possibilità degli autori di gestire il verso, dal momento che gli intervalli tra le parole potevano essere così calibrati con precisione.

⁷⁸ Cfr. anche Rosselli (1988).

retoriche (da evidenziare nella distanza⁷⁹) suggerirebbero specifici comportamenti intonativi (come variazioni melodiche in base agli andamenti delle linee tipografiche o all'uso del corsivo; variazioni di velocità suggerite dall'assenza di punteggiatura o da parole che si susseguono senza spazio bianco; ritmo dettato da accenti, punteggiatura o a-capo; pause indicate da punteggiatura e spazi bianchi; alterazioni timbriche e intonative per elementi retorici connessi a distanza. Cfr. Sessa, 2018: 201)⁸⁰. Riprendendo Schönberg (1960), Sessa scrive che «profili ritmici e contorni intonativi agiscono a distanza, modificando tutto lo spazio sonoro, all'interno del quale, come avviene in musica, ricreano nuovi e più ricchi percorsi di senso». (2018: 202). Già in un nostro precedente lavoro (Colonna, 2017) si iniziava a tracciare un apparato retorico dell'intonazione poetica, che andava a sovrapporsi a quello testuale e sosterebbe quindi, anche con dati sperimentali, una teoria simile, a favore di una connessione retorico-intonativa funzionale e, in un certo senso, “programmata” nella lettura di un testo poetico.

In alcuni casi, laddove i procedimenti grafici siano molteplici, una *performance* richiederebbe l'aiuto di una visualizzazione del testo, insieme a strategie come il movimento gestuale delle mani e una buona dinamica vocale (Sessa, 2018). Dunque, l'interferenza della forma di un testo, dove le scelte tipografiche influiscono sul tipo di voce usata (Grillandi, 2008: 429), si fa concreta e lo spazio bianco comunica, ricoprendo una funzione di scansione ritmica (in un'imitazione del testo che, a sua volta, è imitazione di una voce poetica, come anche spiega Fónagy, 1987 e 1993): di una prospettiva armonica della sequenza poetica, da integrare all'interno di una spazialità e portata in vita dall'intonazione, si potrebbe quindi parlare, basandoci sul concetto di appropriatezza di

⁷⁹ Sessa riprende il concetto di memoria tonale, per cui la vibrazione di una corda continua anche nel momento in cui se ne pizzica un'altra: nella lettura di un testo poetico si avrebbe infatti una memoria «dei suoni che per accumulo vanno a interagire con quelli che seguono e che con essi percepiamo come consonanti (o dissonanti)» (Sessa, 2018: 204), accadendo con la rima e nelle sue varianti eufoniche. Si tratta di tessiture armoniche su un asse verticale tra elementi linguistici (come in un'armonia musicale appunto), insieme a rimandi sul piano orizzontale dell'enunciato che valorizzano aspetti fonici e semantici nascosti. Allo stesso modo, Giorgio Caproni (1996) trattava la parola poetica paragonandola alla pressione su un tasto del pianoforte che faceva dunque risuonare, con la nota stessa, anche tutti gli armonici che essa procurava. Antomarini (2013) spiegava che le parole in poesia svolgono una funzione di recupero di un'origine estetica, che accompagna sensorialmente il senso che hanno, poiché immanente nella sonorità e nel ritmo che hanno, risalendo così a un significato iconico.

⁸⁰ Il *layout* carica infatti la semantica di una dimensione visiva che interviene sulla produzione del senso e ne fanno parte anche gli spazi tra versi e strofe, la punteggiatura, il maiuscolo per la prima parola di ciascun verso (per aumentarne l'isolamento), la dislocazione sulla pagina, il corsivo o maiuscolo o *bold* nel testo. Altro elemento che dà forma alla poesia scritta è la rima a fine verso, in cui «la relazione sonora si trasforma in relazione semantica» (Sessa, 2018: 194) ed è opportuno venga segnalato dalla voce (cfr. Lotman, 1976: 151, che sostiene che le rime nella percezione assumono un nuovo significato). Con la rima entra in gioco una lettura su due piani, orizzontale e verticale, per l'occhio e per la voce.

parole, sintassi e ripetizioni di elementi (sul piano fonologico, ritmico, semantico), in una terminologia che segue quella della composizione degli arpeggi musicali (Sessa, 2018: 209).

Di una «scorrevolezza della lettura» parla Stefano Dal Bianco nel suo *Distratti dal silenzio* (2019: 18), come una presa di coscienza della misura del proprio respiro nel rispetto di una certa naturalezza linguistica e nella mediazione con una sua artificiosità. La scorrevolezza sarebbe la chiave di lettura per una poesia che, per natura, cercherebbe più letture ma «non deve chiedere che ci si fermi a ogni parola», in quanto inconoscibile è il piano della verità. Inoltre, l'andare a capo della poesia, che può causare anche nausea ed è nato come «faglia immotivata nell'andamento della prosa» (2019: 64), è diventato poi abitudine e norma. La forma in versi del testo rappresenta infatti l'unione tra il respiro, con la sua durata, e un principio formale, carico di violenza, che «nella sua tendenziale antisemanticità proclamava il diritto a un sapere dei sensi e del corpo, contro la crescente egemonia della mente, della volontà di potenza, del potere del Senso» (2019: 65). È andata così allargandosi la linea di confine tra prosa e poesia, in cui l'*a capo* della poesia deve riconquistare la propria natura, non occasionale e arbitraria a livello semantico.

Di ritmi lenti si è già parlato nel §1.1.1 per la poesia nelle civiltà dell'oralità. Per Dal Bianco è la poesia lirica a caratterizzarsi per un rallentamento, una sospensione e un'autoriflessività d'elocuzione continue: da un punto di vista metrico, inoltre, maggiore è il numero di *ictus* per verso, maggiore è la sua lentezza e la sua vicinanza a questa autoriflessività⁸¹. Il poeta, da un lato, tenterebbe di cogliere l'essenza della temporalità e, per farlo, necessita di fermarsi: l'ordine delle parole porterebbe un andamento ritmico e intonativo nel verso o nella frase, che causa un rallentamento elocutivo e una «leggera implicazione autoriflessiva nella catena fonosintattica» (Dal Bianco, 2019: 77). Questo implica anche una difficoltà nel pronunciare, legata a un «prolungamento “artificiale” della quantità o durata delle vocali» che il verso suscita e che potremmo considerare particolarmente accentuato nel caso degli *enjambement*.

⁸¹ Un ordine sintattico marcato solitamente aumenta il numero di *ictus*, rallentando l'elocuzione: nella poesia del Novecento si parla di una tendenza alla prosa proprio perché questi elementi sono solitamente proibiti. Tuttavia un rallentamento elocutivo si può tentare anche in un ordine sintattico lineare, sfruttando gli spazi bianchi alla fine del verso e facendo caso ad alcuni segnali interpuntivi: «si tratta di evitare di andare a capo, scrivendo dunque in prosa e cercando, in queste prose, di limitare al massimo la punteggiatura, forse quella “logica” in particolare» (Dal Bianco, 2019: 163), affidandosi alle inflessioni del parlato naturali (senza indurre alla possibilità di ambiguità esecutiva: a tal proposito Dal Bianco cita a modello Sereni).

Il metricologo spiega ancora la difficoltà nell'individuare l'esistenza di una "griglia formale minima" a prerequisite della poesia, che giustamente rimane insondabile e indefinibile, come tramanda una lunga tradizione: tuttavia, la misura potrebbe essere quella di un buon verso. Infatti «il verso non può essere più lungo della durata del respiro. Deve quindi essere pronunciabile senza interruzioni» (Dal Bianco, 2019: 88) e i versi non sono isolati, ma una poesia risulta piuttosto riconoscibile come tale, se lascia percepire, anche con il silenzio che veicola, il timbro di una voce, e, più precisamente, di quella voce che appartiene a chi l'ha scritto. «Forti motivazioni ritmiche e intonative» sono alla base di un andare a capo, specialmente nel caso di chi tende al "parlato": resta tuttavia impossibile parlare in astratto della natura del ritmo del verso, in quanto negli elementi ritmici risiede il segreto della poesia, mentre in un verso che «lascia il minor campo possibile alle variazioni di esecuzione soggettiva» risiede la forza di una sequenza autoritaria. Infatti «tutti i grandi poeti sono autoritari in questo senso, e in tutti è riconoscibile uno specifico timbro di voce, come strettamente dipendente dalle caratteristiche dell'intonazione» (Dal Bianco, 2019: 89)⁸².

È il silenzio, in poesia, a veicolare un segreto, grazie a molteplici aspetti. «Distratti dal silenzio sono forse i poeti [...]», scrive Dal Bianco, in un testo citato in apertura alla sua raccolta di saggi (2019: 7): una distrazione particolare è infatti quella che è base di un ascolto e ha una forza tale, che amare e respirare finiscono per essere la stessa cosa. Si tratta di «ascoltare la lingua silenziosamente, distrattamente, senza sforzo» (2019: 11), per entrare in contatto con l'elemento divino che vive dentro al poeta. Forma visiva di questo silenzio diventa quindi anche la pagina in ascolto e «l'ascolto sarebbe il momento in cui la poesia, in qualunque forma essa si presenti, si manifesta pienamente. L'ascolto è la condizione della poesia» (Gasparini, 2009: 64).

1.2.2.1. *La lettura dei poeti*

Sulle modalità di lettura adottate dai poeti alcuni studiosi si sono espressi a partire dal secondo Novecento, cercando anche di teorizzare quale di queste modalità fosse più consona al testo poetico⁸³. Si può ricordare la teoria di Gian Luigi Beccaria (1975), in linea

⁸² Non sarebbe inoltre pacifico che la sintassi possa dipendere dal ritmo, in quanto per l'autore è più vero il contrario solitamente (in una consapevolezza del proprio profilo ritmico e prosodico).

⁸³ Su questo tema si veda un lavoro introduttivo in Colonna (2017).

con Jean Cohen (1966), che sostiene una polarizzazione della lettura poetica in *espressiva* e *inespressiva*, propendendo per l'uso della seconda delle due tipologie, in quanto questa sembrerebbe «lasciare che il ritmo del verso si imponga di per sé solo» (Beccaria, 1975: 15) e sarebbe confermato dalle letture dei poeti contemporanei che, secondo lo studioso, adottano «in genere la voce monotona, monocorde, che fa valere autonomamente, nella propria entità sonora, la parola pronunciata (ed i silenzi tra le parole [...])» (Beccaria, 1975: 16)⁸⁴. Beccaria scrive, per esplicitare le due modalità di lettura: «vale a dire una tendenza innaturale, ritmizzante, ed una contrastante lettura naturale, una tendenza fraseggiante, raggruppativa (in cui prevale l'interesse per il contenuto)» (Beccaria, 1975: 15)⁸⁵. L'uniformità “monotona” di cui si discute è in linea, oltre che con la teoria per cui «il verso è monotono per natura» (Cohen, 1972: 76), con la «densità semantica» che renderebbe anche più lento il il ritmo, come spiegava Meschonnic (1968: 65), riprendendo Baudelaire: questo viene a concretizzarsi meglio ancora, per Beccaria, nella spiegazione di Lotman, in quanto un'«intonazione di senso» sarebbe un artificio, se realizzata, e sarebbe recepita dal lettore come comprensione di significato, seppure non realmente effettiva. A un'intonazione di senso è più opportuno sostituire invece l'intonazione ritmica di una lettura “monotona”, che sarebbe un sostegno ulteriore alla semantica: infatti «sullo sfondo dell'intonazione ritmica quella di senso si presenta come una violazione dell'attesa e viceversa» (Lotman, 1972: 218). Ma forse quella “monotonia” è anche quella che criticava Marinetti, quando, a proposito di una declamazione che definiva “passatista”, scriveva: «si riduce sempre ad una inevitabile monotonia di alti e di bassi» (Marinetti, 1917: 79). Questo discorso in Beccaria si ricollega a una questione irrisolta, come quella della rivelazione del ritmo poetico, non limitabile a una mera astrazione metrica: permane infatti l'astrazione e non la naturalezza dell'unità del verso, in cui qualsiasi delle due dizioni finisce per

⁸⁴ A tal proposito, Beccaria menzionava gli esempi di Apollinaire e Mallarmé, insieme allo «spazio afono» di Ungaretti ne *L'Allegria*, e a questi aggiungeva le teorie francesi di Valéry e Mallarmé e, in particolare, la descrizione che lo stesso Valéry faceva della lettura di *Coup de dés* di Mallarmé, come bassa, uguale. Così anche il più contemporaneo Bonnefoy, spiegava Beccaria, si caratterizzava per questa monotonia, e la sua teoria, oltre che con le teorie dei poeti francesi, era in linea anche con Ejchenbaum che, citato da Lotman (1972: 217) e parlando del verso russo, sosteneva che gran parte delle testimonianze di letture evidenziassero ancora questo tratto. Infine, anche Mengaldo viene menzionato con un suo suggerimento di ascolto di Palazzeschi, che si diceva avesse, anche lui, una recitazione «con voce fiavole e bianca». Dunque una tradizione consolidata, sino al lavoro di Beccaria, era andata diffondendosi nel tempo a sostegno di un'inespressività della lettura poetica.

⁸⁵ Quest'ultima modalità coincideva per l'autore e per Cohen (1966: 94) in una rottura del principio ritmico. Riguardo a questa teoria, Beccaria menziona anche i lavori di Meumann (1894) e Tynjanov (1968) e Frye (1969), che parlava di un ritmo ricorrente e di un ritmo semantico: «esagerando il primo tipo di ritmo, cioè parlando in poesia ad alta voce, si crea una cantilena; esagerando il secondo tipo si crea una “Prosa insensatamente enfatica” [...]. Abbiamo epos in versi quando il ritmo principale o organizzativo è quello periodico, e prosa quando è quello semantico» (Frye, 1969: 351).

privilegiare la struttura sintattica e non quella metrica. Ad ogni modo, una valutazione, questa, di espressività o inespressività, che, oltre che soggettiva e chiaramente non confermata da studi acustici (Franco Fortini è stato sicuramente uno dei primi a segnalare una contrarietà alla tendenza in uso del termine “inespressivo”, che nega l’espressività presentata anche da una poesia con un carattere più uniforme), ha anche una funzione in un certo senso prescrittiva, all’interno di lavori che, diversi tra loro, sono convenuti con un’omogeneità terminologica⁸⁶. In un filone che tende al normativo e suggerisce indicazioni di lettura rientrerebbe anche lo studio di Sessa (2018: 212-213), nel momento in cui, al contrario di una preferenza per una cadenza “inespressiva”, scrive che «una voce piatta, che accentua tutto o niente, che non si sposa col gesto, che non si modula adeguatamente in altezza e intensità, offrirà del testo un’immagine piatta, senza dimensioni; mentre una voce piena, presente, capace di ammiccamenti, enfasi selettive, modulazioni tonali e di volume, complicità coi gesti, sarà in grado di riprodurre la dimensione verticale del testo e, quindi, i suoi effetti armonici, recuperando, così, la sua naturale propensione alla polifonia»⁸⁷. Di parere simile si consideri anche Tomlison (1977), che spiega che, anche quando un poeta non sia particolarmente bravo nella lettura, tuttavia, il suo ascolto risulta un’esperienza utile.

⁸⁶ Anche Sessa (2018), riprendendo Beccaria e rifacendosi anche a Hurley (2004), mette in luce la tendenza dei poeti a preferire una lettura «monocorde e monotona» (Sessa, 2018: 40). In un precedente lavoro (Colonna, 2017) abbiamo preferito impiegare una terminologia che fosse il meno possibile associabile a una valutazione estetica, soggettiva e, anche per questo, abbiamo preferito non accodarci alle precedenti definizioni di “espressivo” e inespressivo”. Ugualmente fa Sessa, quando spiega che «una lettura non può che essere “espressiva” dei valori del testo, e non può che risultare da un’interpretazione e da un’adeguata esecuzione» (Sessa, 2018: 41), essendo così il testo a determinare le modalità di lettura.

⁸⁷ Per Sessa, però, è possibile anche ipotizzare letture diverse, in base al testo, preferendo così, all’evenienza, un «profilo basso della voce, con una scarsa tenuta ritmica [...] per certi aspetti, una lettura monocorde» (2018: 207). Sessa (2018: 213-215) spiega anche che tipi di lettura efficaci si ottengono con attenta frequentazione dei testi, passione e allenamento di competenze tecniche. In tal senso fornisce dei propri suggerimenti per una lettura in pubblico, a partire dall’inquadramento del testo e del suo autore, che consente di mettere in asse il ritmo e il tempo di esecuzione prima di una «lettura parlata del testo», in cui avviene una scansione delle parole e se ne ascolta attentamente il suono (considera errore la tipica «cantilena dialettale»). Nel caso del testo poetico consiglia di marcare la fine del verso con delicatezza, accogliendone l’eventuale inarcatura, senza farla sentire «un clandestino» e invitando a non effettuare fermate nette sul limite del verso («la fine del verso non è la fine del mondo» scrive esplicitamente) né a evitare completamente di vedere l’interruzione: «dobbiamo fermarci e andare a capo, ma con eleganza, senza enfasi». Laddove vi sia una cadenza metrica rintracciabile, è opportuno non cadere nella sua monotonia, scrive ancora l’autore, ma accogliere gli eventuali cambi ritmici: «non vi preoccupate del numero delle sillabe, il metro le conta a modo suo, ma non sempre si può fare il suo comodo». Difatti alcuni elementi, come le cesure o le pause, non sono sempre accolte dal metro. «Tra punteggiatura, pause espressive, cesure sintattiche e sinalefi impossibili vi ritroverete di frequente con endecasillabi di 12, 13 sillabe: non fa niente». Altri suggerimenti forniti dall’autore sono relativi alla dignità di ogni parola e all’interazione con l’ascoltatore a livello oculare e gestuale.

Anche Jean-François Puff (2015), per il panorama francese, afferma che quella che si definisce dizione “non espressiva” è il modo dominante delle letture pubbliche in Francia (smantellando l’espressione dispregiativa *lyric diction*, spesso usata cfr. Puff, 2019). Questa modalità viene definita da Pardo (2015a) invece come *intra-poetica*: essa si distinguerebbe infatti dalla dizione *musicalizzata* e dalla dizione *parlata*⁸⁸ e verrebbe ricondotta al teatro di poeti come Mallarmé e Maeterlinck.

Sicuramente, a conferma di una prevalenza stilistica dei poeti in una direzione, si è espresso anche, in ambito anglofono, Grobe (2016: 572), che conferma che i poeti abbiano globalmente abbracciato uno stile di lettura definito *neutral*, dai toni neutri e provenienti dai corpi come strumenti, neutri anch’essi, riprendendo Wheeler (2008) e Thomson (2005). Anche Levertov (1981) usa una terminologia simile, in linea con una certa neutralità stilistica, definendo i poeti *resolutely nonflamboyant*. Riprendendo Wojahn (1985) e Hall (1985), Grobe spiega però questa tendenza di lettura come una ricerca di assicurazione e protezione da parte dei poeti rispetto al pubblico, che non è solo una forma di timidezza, bensì sarebbe anche un chiaro rifiuto di un teatro della lettura. Ad essere neutralizzata è infatti la *performance* stessa, in cui la recitazione rischia di coprire la vera natura sonora delle parole, “la poesia in sé”, che deve parlare da sola: provocatoriamente, Grobe si interroga dunque su come ottenere una conversione, senza perdite effettive, dalla stampa alla *performance* e su come questa realmente suoni.

Sulla voce che ascoltano i poeti scrive anche Francis Berry (1969: 34), che rivolge al tema il suo lavoro del 1962: «Most poetry is vocal sound (though not all vocal sound is poetry) and not signs *for* vocal sound printed on a page; and though we suppose that modern poets compose silently, we also suppose that in composing they record what they are inwardly experiencing as vocal sound, usually their own voices however idealized».

Con MacArthur (2016) la monotonia diventa, oltre che titolo di uno dei suoi primi lavori rivolti agli stili di lettura, anche *monotonous incantation* o *Poet Voice* per eccellenza, ed è caratteristica delle letture di tipo accademico, definita anche come *neutral reading*. Preziosa, a riguardo della percezione delle letture che ascoltiamo, è anche la riflessione di

⁸⁸ Pardo (2015) e Murat (2015), in vari incontri, hanno contribuito alla stesura di un primo vocabolario descrittivo con criteri di analisi per diversi tipi di voci, ispirati da studi di fonostilistica. Tra le proposte di Pardo vi sono la distinzione tra una dizione musicale e una dizione parlata, oltre alla già presentata distinzione tra intra- ed extra-poetica, in base alla destinazione che il tipo di intonazione suggerisce. Il tipo di vocabolario che incoraggia Pardo è quello di un’interdisciplinarietà, che possa quindi arricchirsi dei contributi di studiosi di diversi campi, come fonetisti, etnomusicologi, specialisti delle più varie produzioni della vocalità.

MacArthur & Miller (2018), i quali spiegano che una pregressa esperienza che costruisce i nostri modelli interni e le nostre predizioni influenzerebbe il nostro ascolto e soprattutto la nostra percezione, facendoci percepire come noiosa o troppo complessa una registrazione. Infatti «monotonous or otherwise highly repetitive prosodic patterns in poetry reading may comfort some listeners and bore others, while more idiosyncratic prosodic patterns in poetry reading may annoy the former and reward the latter.»⁸⁹.

La lettura della poesia che per molti, come spiega Bernstein (1999: 287), avrebbe una natura anti-performativa per eccellenza, potrebbe essere anche quello che Jerzi Grotowski definiva come un “povero teatro”. Lo stile è definito come *anti-expressivist* dallo studioso (Bernstein, 1998: 10), che ammette anche la tentazione di etichettare sommariamente questa modalità come *anti-performative*, per indicarne una specifica strategia retorica (nel senso stilistico di «antiretorico») e il fatto che non sia meno *performance* di una lettura “teatrale”: a riguardo, l’autore propone come esempio le letture di poesia di John Cage. Nell’epoca dello spettacolo, la lettura di poesia è un evento tra i meno spettacolari e l’attenzione si ripone solo sulla voce, non accompagnata da nulla, che si fa però mistero ipnotico. Anche il luogo di queste letture è quello della radio o di spazi piccoli, prevalentemente, in un’anti-teatralità che appunto, come dice anche Gross, è volutamente cercata in contrasto con lo spettacolo. Lo spazio uditivo della poesia è concavo (Bernstein, 1999: 418) e accogliente, per farvi entrare e perdere l’ascoltatore: il testo consente una prospettiva che è anche elemento costitutivo del mezzo di lettura della poesia. Una sua lettura nel rispetto del loro suono sarebbe, come spiega Bernstein, opposta al procedimento di recitazione che spesso sovrasta la natura sonora del testo, risultando più monovalente e in un rapporto quasi competitivo con la complessità musicale, di cui la poesia non necessiterebbe, in quanto forte del suo linguaggio e anche dei suoi limiti. Tuttavia, non di un assoluto privilegio della lettura del poeta rispetto ad altri lettori si tratterebbe.

La lettura ad alta voce di una poesia consiste concretamente in un lavoro di sovrascrittura, di «riscrittura», per dirla con Sessa (2018: 223), in cui il lettore traduce per l’ascoltatore le emozioni e le tensioni all’origine e distribuite nel testo, riportando in vita qualcosa di originario. Si tratta di un’«operazione metatestuale che aggiunge il “corpo” (voce, gesti, espressione del volto, ecc.) al testo scritto, che è “mente”, e propone al suo uditorio *un altro testo*, molto più complesso, inclusivo di questa metatestualità», secondo

⁸⁹ Tra i poeti citati per la loro lettura monotona vi sono A. L. Tennyson e W. B. Yeats, che avrebbe influenzato diversi poeti americani, come Yvor Winters.

Pagnini (1985: 167). La lettura originale del poeta, però, non è estranea in alcun modo alla creazione poetica: Gasparini (2009: 119) spiega infatti che «con la sua voce egli dà piena manifestazione alla voce che sta nella poesia, ma manifesta anche un'altra voce, profonda, radicata al centro del proprio corpo».

Le composizioni orali in versi vedono da sempre alla base della comunicazione e della trasmissione gli schemi della *performance*, per quanto, come sostiene Gregory Nagy (1996), una graduale importanza abbia assunto poi la scrittura nel guidarla: le variazioni performative di ogni poesia, in generale, sono quindi da intendersi come parte di una ricomposizione, di cambio e movimento. Bernstein, a riguardo, ancora scrive: «If, as I am suggesting, poetry readings foreground the audible acoustic text of the poem – what I want to call the audiotext of the poem, specifically extending Garrett Stewart's term *phonotext* – then audio reproduction is ideally suited to the medium.» (Bernstein, 1999: 288).

Non solo di stile di lettura, in senso ampio, ma anche di organizzazione puntuale del testo si parla, quando si tratta la lettura poetica: a riguardo, Sessa sostiene che, talvolta, si può violare una punteggiatura, se il ritmo suggerisce di farlo, mentre il tempo interiore del testo è opportuno invece che venga rispettato. Infatti, «che sia prosa o poesia, un testo vive nel tempo, ma le variazioni ritmiche imposte dal processo di costruzione del senso sono in grado di perturbarlo» (2018: 222). Già Beccaria (1975) spiegava come a essere privilegiata nella lettura sarebbe sempre la struttura sintattica («ritmo cardiaco di un testo» per Sessa, 2018: 90), a discapito di quella metrica: «si adegua alle pause semantiche, e tende a porre in sottordine la pausa metrica» (Beccaria, 1975: 17). Anche Michael Hurley (2004), prendendo in esame le registrazioni dei poeti nella *British Library*, documenta che spesso siano i poeti a stravolgere il movimento della poesia, distorcendo metro, versi e rime (Hurley, 2004: 396). Anche Romano (2019), infine, considera l'organizzazione prosodica in relazione alla sintassi, che a volte supera il metro, partendo dall'esempio dell'*Infinito* leopardiano e considerando il caso dell'inarcatura nella lettura, in relazione anche con l'*encabalgamiento zero* di Mistrorigo (2018: 44), per indicare la mancata realizzazione prosodica a mezzo di pausa⁹⁰.

Ivan Fónagy, uno dei primi fonologi a studiare l'intonazione della poesia e il suo “funzionamento musicale”⁹¹, nel suo saggio *La voix du poète* (1983) incluso nella raccolta

⁹⁰ Non approfondiamo ora la trattazione dell'*enjambement*, particolarmente interessante e di cui una prima trattazione è presente anche in Colonna (2017).

⁹¹ Cfr. Fónagy (1961, 1987, 1993).

La vive voix e che offre delle prime analisi sul tema (con rappresentazioni, analisi di dati in termini numerici e riproduzione su pentagramma), una volta sottolineata l'ambiguità della poesia (con i suoi sfalsamenti tra metro e sintassi), evidenzia come i critici propongano, in una scissione, una lettura fedele al verso, da un lato (a sfavore della sintassi) o, dall'altro canto, manifestino una preferenza per la logica e la linguistica. A questo approccio Fónagy oppone la posizione dell'interprete che riesce a fondere le due dimensioni, metrica e logica insieme, così da segnare la pausa, però senza una vera e propria fermata⁹². Questa potenzialità espressiva dell'esecutore è per il linguista insita nella natura stessa della poesia: l'esecutore non è dunque costretto a dovere scegliere tra due modalità interpretative, in quanto liberamente combinate nel potenziale creativo della voce, che può enfatizzare ciò che offre la poesia stessa.

Non ci soffermeremo in questa sede sulla questione relativa alla lettura di poesia da parte degli attori: già Attilio Momigliano nel 1933 si interrogava a riguardo, sostenendo che «i grandi dicitori [...] sono più rari dei grandi attori» (Giachery, 2017: 6). Il problema evidenziato già allora era infatti il prevaricare dell'attore, con la sua voce e la sua tecnica sulla necessità della poesia: a prevalere era il «proprio virtuosismo vocale» (2017: 6). Non abbiamo in questo studio una pretesa normativa a riguardo, in linea anche con quanto sostiene il metricologo Beltrami (2002: 44): «L'esecuzione della poesia è libera, e non ha nessun obbligo di "rispettare" o evidenziare la struttura metrica. Lo stesso testo può essere eseguito in molti modi, cercando diversi tipi di compromesso fra l'evidenziare la metrica ed evidenziare altri aspetti, o non cercandoli affatto». Riteniamo invece interessante operare un confronto tra i diversi tipi di lettura possibili.

In ambito musicale, il pianista Charles Rosen (2008) scrive: «a partire dal XX secolo, le registrazioni possono documentare per noi le intenzioni dei compositori, e quando il compositore è anche un grande interprete, la sua esecuzione può essere considerata privilegiata» (2008: 171). È così infatti che, come si recuperano interpretazioni dei grandi compositori, così si recuperano le letture originali dei grandi poeti del Novecento internazionali e italiani, che rappresentano una fonte preziosa di informazioni aggiuntive. Così, forse, quando rileggiamo poeti che sono diventati delle vere e proprie stelle della nostra televisione negli anni Sessanta (pensiamo a Ungaretti o a Montale), entrati nelle orecchie non solo del grande pubblico ma anche degli attori e dei poeti contemporanei e

⁹² A tal proposito, Fónagy cita l'esempio di Oscar Ascher, in cui due letture che sarebbero tra loro opposte si fondono invece insieme.

successivi, forse varrebbe la pena prestare particolare attenzione alle scelte interpretative, non per ripetere pedissequamente le loro interpretazioni (che forse ci permangono ugualmente nelle orecchie quando ci avviciniamo al testo sulla pagina), bensì per conoscere meglio l'autore. Proprio come un bravo interprete di musica, che oltre a studiare la partitura specifica recupera la prassi esecutiva antica o autoriale, per avvicinarsi all'originale e al compositore, trovando poi da questa una propria chiave interpretativa con una cifra riconoscibile, così un bravo studioso di poesia o un bravo attore dovrebbero compiere lo stesso percorso di consapevolezza di strategie testuali e di lettura adottate dai padri, per avvicinarsi in maniera più completa all'opera d'arte.

Per quanto molto diversa sia la questione dell'interpretazione musicale del repertorio, affrontata anche da diversi musicisti e musicologi, in quanto apre un tema molto più ampio, che affonda anche in una storia degli strumenti, delle differenti prassi esecutive e tecniche che li hanno attraversati e dei contesti che li hanno accolti e accolgono nel tempo, oltre che dei compositori che per loro hanno scritto, un paragone tra il mondo della poesia e della musica sorge spontaneo. Nonostante la delicatezza del tema, a partire dalle parole di Rosen, ha senso riprendere alcune considerazioni sull'interpretazione musicale nel nostro tempo, frutto di lunghi e gradual mutamenti su diversi fronti, e pensarle in relazione con la poesia. Come spiega il pianista americano, in un discorso sullo studio della prassi interpretativa e sulla ricerca che si presuppone che un pianista che vuole fare l'interprete debba svolgere, esiste una finalità primaria nell'interprete, che è cioè l'efficacia della sua esecuzione, e può volere dire in alcuni casi "tradire" una partitura che, per natura, rispetto alla poesia, offre, nel corso della storia musicale, sempre più informazioni su come interpretare lo spartito⁹³.

La nascita dei supporti di registrazione e l'introduzione della registrazione stessa hanno portato a un numero maggiore di ascoltatori rispetto al numero di persone interessate a suonare uno strumento, conducendo a un cambiamento del concetto di "fenomeno musicale". Più nel dettaglio, «quando le incisioni hanno sostituito i concerti come occasione predominante di ascolto musicale, si è modificata la nostra concezione dell'esecuzione e della musica stessa» (Rosen, 2008: 154). Questo ha portato anche, però, a una perdita del potere di un virtuosismo che prima era visibile e a uno spostamento dell'attenzione sulla composizione piuttosto che sull'interprete, conducendo anche a un

⁹³ Se pensiamo invece alla mancanza di indicazioni di agogica e dinamica che la poesia presenta, chiaramente lo studio che si presenta nel caso di una ricerca sulla lettura della poesia appare ancora più lacunoso e inesplorato, essendo parziale in partenza il materiale a disposizione degli interpreti (siano essi attori, altri poeti o anche lettori comuni familiari alla poesia).

recupero della prassi esecutiva originale, dal momento che la possibilità di un ascolto ripetuto portava alla necessità di un'attenzione maggiore per un'interpretazione finalizzata a un molteplici ascolto, e non solo al momento concertistico. Nel caso della musica, dunque, la prassi esecutiva per il repertorio antico è un elemento ricercato anche nell'ascoltatore, eppure non è tutto. Come spiega ancora Rosen, infatti, «un'interpretazione dovrebbe dare sempre l'impressione di un contatto fresco con la musica, di un approccio originale che rispetti l'opera. Dire: "Non ho mai sentito suonare quella musica in quel modo" non è un complimento, se l'esecuzione non rivela un aspetto dell'opera che sentiamo esser stato già presente, ma che nessuno aveva mai messo in luce. A parole siamo tutti d'accordo che l'esecuzione ideale consista nel dare una luce nuova anche al brano più conosciuto, ma questo rinnovamento non si può ridurre a sistema e sarà diverso per ogni pianista» (2008: 162). Parlando dunque di fedeltà a uno spartito e partendo, per spiegarlo, da Bach e dalla musica antica, è opportuno precisare che una buona interpretazione non dipende solo da una fonte di riferimento esatta ma dal percorso che un avvicinamento a essa porta a intraprendere, guidando l'interprete vicino all'autore, in un cammino di fiducia. Possiamo considerare come modello universale di vastità interpretativa il caso di Johann Sebastian Bach, che più di qualsiasi altro autore è stato oggetto di dibattito sul tipo di interpretazione da impiegare (a partire dagli strumenti da scegliere, se storici o non, per passare poi alle modalità di interpretazione, che hanno visto scontrarsi i più estremi seguaci di una rigida prassi barocca con fautori di interpretazioni totalmente opposte su strumenti moderni e rivisitazioni in chiave moderna, ad esempio)⁹⁴. In seguito alle scelte prese, ogni trasposizione, richiede degli accorgimenti precisi e a volte drastici: nel caso dell'esempio bachiano, questo si può notare a partire dal cambio di strumento (ad esempio nel passaggio dall'originale cembalo al pianoforte), con i conseguenti mutamenti interpretativi e relazionati anche a una tecnica funzionale a diverse meccaniche, oltre che a un periodo storico e un pubblico diversi (pensiamo ai contesti e alle ampiezze degli spazi e del loro auditorio, dove approdano successivamente gli organici barocchi).

⁹⁴ Pensiamo non solo al Gould di Bach ma anche a tutte le trascrizioni e rivisitazioni anche in chiave jazz a cui il grande compositore di Lipsia, forse a sua insaputa, molti secoli dopo si è prestato. In tal senso, scriveva anche Rosen: «oggi non esiste più un modello universalmente accettato, e né il suono autentico, né il sobrio cantabile accademico ispirano più obbedienza o convinzione. Perciò le esecuzioni di Bach sul pianoforte moderno spaziano da quella selvaggiamente eccentrica, valida solo se la sensibilità del pianista è eccezionalmente interessante, a quella costantemente piatta e inespressiva, che somiglia alla musica di attesa dei centralini telefonici giapponesi, fatta per aiutare a restare pazientemente in linea mentre si aspetta che qualcuno risponda» (2008: 166).

L'impiego delle registrazioni, in tempi più recenti, ha influenzato, allo stesso modo, un cambiamento nei diversi spazi culturali: Fónagy parla, in questo senso, delle differenti interpretazioni di poesie che si possono finalmente documentare e possono finire per convivere in un testo e arricchirlo, come avviene nell'interpretazione musicale. Adottare strategie tecnicamente diverse si dichiara anche come gesto di premura degli artisti verso un pubblico che richiede un sempre maggiore aiuto a mantenere viva l'attenzione, tendenzialmente minore. Con la poesia è chiaramente più delicato parlare di destinatario, in quanto essa può essere destinata, più della musica, a un lettore silenzioso e, come dice Franco Fortini, in una lettura ad alta voce si torcerebbe in un'impresa paragonabile a quella di una trascrizione per orchestra di una sonata per violino. Nonostante diversi poeti non amino ascoltare i propri versi letti da altre voci, in particolare attoriali o, come nel caso di Rilke⁹⁵, possano non amare neanche l'idea di qualcuno che reciti i propri versi, o ancora non amino essi stessi leggere i propri testi in pubblico, il discorso sulle scelte interpretative nella lettura della poesia si può ascrivere in un più ampio discorso, che includa anche il confronto musicale, mantenendo aperto lo sguardo alle diverse potenzialità interpretative e partendo dal presupposto che preziosa è la documentazione a riguardo. Come scrive anche Bernstein (1999: 282), «the poetry reading provides a focal point for this process in that its existence is uniquely tied to the reading aloud of the text; it is an emblem of the necessity for such reading out loud and in public».

1.2.2.2. *La lettura: cenni su interpretazione Vs esecuzione*

In questo studio si affronta la lettura ad alta voce della poesia italiana e, per quanto sino ad ora abbiamo utilizzato frequentemente il termine *esecuzione*, molto in uso nelle trattazioni a riguardo, in questo paragrafo proporremo una precisazione terminologica tra due termini affini, che presentano tuttavia sfumature diverse, come *interpretazione* ed *esecuzione*. Molto si potrebbe dire su questi aspetti, affrontati anche in ambito musicale, ma ci limiteremo in questa sede a una breve trattazione finalizzata al nostro lavoro.

Se infatti è nella sua “messa in voce” che potremmo dire che la lettura si rivela, grazie a «una sensibilità personale che ha smontato e ricostruito il testo per l'ascoltatore» (Sessa,

⁹⁵ Si veda la lettera del 1922, in cui Rilke (2016: 83) scrive: «non ho mai sentito nessuno recitare i miei versi [...]; non mi piace; finché vivo, so farlo meglio io, e non voglio lasciarmi disturbare».

2018: 16), ogni interpretazione comporta chiaramente una serie di scelte. La voce si fa in questo modo non solo rivelazione ma anche relazione: lo strumento voce conduce il testo al suono e il suo utilizzo porta a prendere coscienza della lettura.

Più abitualmente, nel mondo della critica e della metrica si è parlato di *esecuzione*, e già Gianfranco Contini utilizzava questo termine quando, nel 1989, denunciava una mancanza di attitudine, nel nostro tempo, per la lettura della poesia (riferendosi principalmente ad alcuni stili attoriali) che, nonostante tutto, riteneva necessaria, al posto del lavoro dei cosiddetti «fini dicitori». Già il filosofo Luigi Pareyson sosteneva che «leggere significa eseguire» e «l'opera non ha altro modo di vivere che la vita dell'esecuzione» (Pareyson, 1960: V). Anche Zumthor sviluppa la sua tesi a partire dal termine «esecuzione» che, precisa lo studioso, è inteso «nell'accezione che in inglese ha *performance*» (Zumthor, 1984: 32) e, più propriamente, inteso come «l'azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto, qui e ora»⁹⁶. Anche Zumthor, però, nella seconda parte del suo lavoro, passa al termine *interprete*, indicando con esso la figura afferente ai ruoli dell'esecuzione e di cui si percepisce, con l'udito e la vista, la voce e il gesto.

Con Sessa si fa elemento necessario per la poesia, come per la musica, l'esecutore, in quanto «anche la poesia acquista rilievo dalla sua esecuzione. La partitura musicale è sempre e per forza di cose una falsa scrittura» (2018: 8): di una composizione che avviene a partire dal testo scritto, comparabile con la prassi musicale, tratta lo studioso, così che testi generati da una voce necessitano poi di tecniche che ne consentano una durata nel tempo o che sono scrizione di fatti orali. «Il testo scritto della poesia si profila come una sorta di copione, o di partitura, analoghi a quelli che l'attore di teatro, o il concertista, o il cantante, interpretano ed eseguono. Leggere articolando significa instaurare, sulla traccia della scrittura, la propria esecuzione», scrive anche Pagnini (1985: 167), precisando la natura del testo su cui ogni esecuzione viene a stabilirsi. Più in particolare, lo studioso scrive che anche di un'«operazione metatestuale» si tratterebbe, ovvero di un'operazione «che aggiunge il “corpo” (voce, gesti, espressione del volto, ecc.) al testo scritto». Si creerebbe, così facendo, un «altro testo, molto più complesso, inclusivo di questa metatestualità», nel momento in cui, secondo lo studioso, non si sceglie una voce piatta ma

⁹⁶ Zumthor (1984) spiega anche di come il tipo di interpretazione possa variare in funzione anche del numero di persone (nel pubblico o insieme all'interprete) e dell'utilizzo di strumenti musicali: lo studioso, a proposito, individua quattro tipi di esecuzione, moltiplicabili in venti combinazioni, che non approfondiremo.

finalizzata alla riuscita comunicativa (come anticipato in § 1.1.1.1.). Tuttavia, come spiega ancora l'autore riprendendo Risset, una recitazione attoriale rischierebbe lo «spossessamento», in quanto cancellerebbe la sua neutralità per una proiezione dell'io. Ad ogni modo, di una sovrapposizione testuale si può parlare, quando consideriamo la lettura poetica: anche secondo Sessa, come per Pagnini, infatti «ogni lettura è, in un certo senso, una riscrittura» (2018: 31).

Un equilibrio delicato resta, quindi, quello di una scelta stilistica di lettura, come già anticipato, ma parte di un elemento fondamentale della poesia stessa: secondo Beccaria (1975), la lettura ad alta voce del verso (riprendendo le teorie di Heusler e Mukarovsky) sarebbe, in un certo senso, scollata dal testo, che non la predeterminerebbe, e starebbe esclusivamente a chi legge ogni scelta ritmica, condizionata dalla soggettiva interpretazione semantica. Pertanto, pare che non servirebbero studi di questo tipo alla descrizione del ritmo poetico in sé, che sarebbe ben altra cosa dalla sua *esecuzione* e dalle *variazioni* che ne derivano: la lettura sarebbe infatti condizionata dalla soggettiva interpretazione semantica.

Se, da un lato, la scelta della modalità di lettura ha suscitato ampi dibattiti, come visto precedentemente, minore ma tuttavia importante è quello che sorge attorno alla scelta terminologica di *interpretazione* ed *esecuzione*. Come spiega Beccaria (1975: 18), che affronta la questione della «lettura-esecuzione» e «lettura-interpretazione», la distinzione terminologica avviene già con i formalisti russi, tra cui Tomaševskij (1960: 191), che parla di *scansione*, in un'ottica normativa, come modalità di lettura più adeguata alla poesia (intendendo una manifestazione del sistema metrico-ritmico in modo più chiaro nella scansione, che era una modalità più neutra di lettura artificiale ma in grado di mettere in risalto la distribuzione accentuale). Anche Bertinetto (1981: 220) riprende questo termine e lo mette in relazione con quello di *recitazione*, intendendo con quest'ultimo la libertà di lettura basata sulla propria tensione emotiva e sulla propria sensibilità. *Scansione*, parola molto usata ancora oggi in ambito metrico, si connette infatti a un'osservazione vincolata al metro: essa porta a una sua razionalizzazione, cioè a un'identificazione di un modello di partenza e all'individuazione di un profilo ritmo-sillabico, dopo cui avverrebbe l'esecuzione, mentale o recitata (Menichetti, 1993). In una teoria come quella che si viene a delineare con Bertinetto (1988), che tiene conto anche della possibilità di *scansione*, si individuano, in particolare, quattro livelli di analisi, in una combinazione di astratto e concreto: «schema metrico», «scansione metrica», «norma metrica» e «recitazione».

Nello specifico della diatriba *interpretazione-esecuzione*, già affrontata da Beccaria, Bertinetto (1973: 71-72) distingue inoltre l'*esecuzione*, dizione individuale, esposta alle varianti e alle diverse realizzazioni singolari che ne derivano, dall'*interpretazione*, che si considera come sola esecuzione pertinente. Infatti, nel commento al primo verso dell'*Inferno* dantesco che offre Bertinetto, citato anche da Beccaria (1975), si presenta una possibilità di esecuzione, da un lato, di tipo giambico, contraria alla gerarchia di rapporti semantici, che si potrebbe definire come «interpretazione astratta». Un'esecuzione che cerca di congiungere aspetto ritmico e semantico insieme è intermedia (in una realizzazione diversa dello stesso ritmema e considerabile variante d'esecuzione individuale di una stessa figura ritmica), mentre una versione legata fortemente al contenuto della porzione ritmica sarebbe considerabile come la sola degna di essere detta anche *interpretazione*, in una perfetta congiunzione di ritmo e significato.

Anche in ambito metrico Menichetti (1993) spiega l'*esecuzione* come soggetta alla variazione dettata dall'individuo e dalle circostanze del momento in cui si compie, a differenza dell'*interpretazione* che, come in musica, giungerebbe all'efficacia collocandosi armoniosamente tra storia e presente, in una conformazione al tono del testo, di cui seguirebbe gli indizi forniti da metro e contenuti. A tal proposito, Menichetti arriva addirittura a definire come interpretazione auspicabile quella capace di mediare tra intonazione sintattica e istanze metriche. Anche Sessa (2018) distingue tra i due termini: l'*interpretazione* anticiperebbe l'esecuzione orale del testo scritto, includendo quelle operazioni preliminari che confluiscono poi nel risultato della lettura, punto finale di incontro tra testo, lettore e ascoltatori, e sarebbe per i testi letterari una fase antecedente l'*esecuzione*. In quest'ottica si contempla anche la possibilità che l'interpretazione coincida con l'*esecuzione* a livello temporale, avvenendo contemporaneamente. In un confronto con la musica, l'improvvisazione sarebbe l'unico caso in cui sarebbe assente l'interpretazione e, secondo Mathieu, nessun'arte più della musica avrebbe bisogno di *esecuzione* (Mathieu, 2005: 115). Se per Sessa «l'*interpretazione* è una sorta di riscrittura definitiva, per quell'esecutore, naturalmente, o addirittura per quell'esecuzione» (Sessa, 2018: 26-27), l'*esecuzione* è il prodotto finale, si intende come atto performativo che mette in scena l'interpretazione e in cui convergono elementi diversi extratestuali. Insiste ancora Sessa che, come in musica l'interpretazione consente di interpretare lo spartito anche in tutto il suo non scritto, generando esecuzioni e interpretazioni differenti, l'esecuzione perfetta a livello tecnico non risulterebbe sufficiente, né per un testo letterario né in musica,

opponendosi invece a esecuzioni musicalmente più riuscite. L'interpretazione si fa necessaria anche per un testo letterario, in quanto le parole si riempiono di ambiguità, in particolar modo in poesia e, davanti a questo, si presenterebbero due possibilità di azione: «adeguarsi all'indeterminatezza sintattica e conservare la vaghezza semantica, oppure avventurarsi in un'interpretazione e supplire alla sintassi» (Sessa, 2018: 28). Ogni interpretazione è comunque una «selezione di una serie complessa di fatti vocali (verbali e non verbali) e paralinguistici» (2018: 29) ed è il risultato di scelte di interpretazione. Essendo l'esecuzione la realizzazione di una lettura dei valori del testo, anche esecuzione e lettura si distinguono: l'*esecuzione* è il momento che si interpone tra interpretazione e lettura, coincidendo con la *performance*, e che porta a risultati molto diversi. Il discorso di Sessa si rivolge anche al confronto con la musica, in cui le valutazioni sulle *performance* sarebbero solitamente incentrate sull'esecuzione piuttosto che sull'interpretazione (l'imperfezione dell'atto esecutivo più difficilmente viene perdonata dall'ascoltatore).

A ulteriori precisazioni terminologiche si presta il tema: tra queste, quella di Gadamer (1981), che teorizza una distinzione tra declamazione, recitazione e lettura ad alta voce come differenti forme di relazione lettore-testo, in quanto la lettura è un «lasciar parlare» (Gadamer, 2005: 201). Sessa (2018: 24) invece sostiene che i testi letterari non vengano né recitati né declamati, al fine di non fare prevalere la voce sul testo, mentre solo la lettura ad alta voce si presenta come azione di relazione tra lettore e ascoltatore, mutevole negli intenti a seconda dei contesti, partendo dal presupposto che, ad ogni modo, la voce «non è mai innocente» (2018: 25). Una lettura espressiva valorizzerebbe il testo, mentre una *performance*-spettacolo aggiungerebbe elementi da parte del lettore. Di espressione parla anche un musicista come Berio, che opera sulla poesia e, ad esempio, sullo sperimentalismo di Sanguineti: nello specifico, Berio spiega come un cambio di contesto sintattico/fonetico possa dare un senso e un peso diverso anche alla stessa parola, in quanto «una modificazione sul piano dell'espressione equivale a una modificazione sul piano del senso» (1985: 271)⁹⁷.

Di una «necessità, evidentemente insopprimibile, di 'dirla' a voce, ovvero di 'eseguirla'», paragonata a quella di un compositore musicale, parla La Via, che aggiunge

⁹⁷ Berio, nel caso inoltre del connubio "poesia con musica", consigliava agli ascoltatori dei concerti di leggere dapprima le poesie, al fine di godere maggiormente del concerto, in quanto la musica può farsi ulteriore strumento per interpretare il testo stesso. Questo rientra nell'ottica beriana di un rifiuto di un dualismo del linguaggio, preferendo piuttosto una visione d'insieme tra suono e senso, suono e rumore, in quanto «tutti gli elementi del linguaggio possono concorrere all'espressione e al senso» (1985: 272).

che «la Voce poetica autoriale viene ad incarnarsi nella concreta fisicità sonora della Voce esecutiva» (2014: 179): per spiegare la questione, l'autore confronta una “declamazione” del «poeta-interprete» Dylan Thomas, libero di variare con la voce un testo scritto di cui si mantiene intatta la “purezza”, con un’“esecuzione” di Lello Voce, la cui *performance* vocale resta vincolata alla musica strumentale.

La disquisizione terminologica è sicuramente delicata e gioca su sfumature spesso assenti in discorsi più comuni, al punto che spesso i due termini si possono incontrare anche in modo sinonimico: è però possibile individuare una sottile differenza tra le due parole⁹⁸.

Preso atto di questo, nello studio che affronteremo faremo uso, preferibilmente, del termine *interpretazione*, rifacendoci a una terminologia musicale e considerando il vocabolo *esecuzione* inadatto a una lettura poetica o musicale, in quanto insufficiente a descrivere una creazione artistica, non riducibile a un gesto come quello dell’*eseguire*, che si rifà anche a un criterio prescrittivo esterno o a un semplice agire. Difatti non di mero *eseguire* si tratterebbe, ma piuttosto di una realizzazione unica, frutto di scelte, dettate da questioni estetiche e da una naturale singolarità di ciascuna voce: si tratterebbe di un’ulteriore creazione, frutto di un processo più complesso di gestazione, nascita e condivisione. L’interprete si fa sempre anche mediatore delle intenzioni dell’autore, contenute nel testo (come spiega anche Menichetti), cercando nella sua produzione un punto di contatto in cui si possono incontrare tempi e mondi diversi. Nella lettura di testi letterari, come di quelli musicali, un interprete può anche intendersi come “traduttore”, che traghetta l’opera con il suo codice oscuro, conservandone sempre parte di oscurità, a un pubblico, a cui per necessità e/o scelta si rivolge e adegua, amplificando una voce originale. È questo destinatario che rende possibile, chiede e merita, l’interpretazione come apertura ulteriore alla possibilità.

Come anticipato in precedenza, non utilizzeremo in questo lavoro un approccio normativo, per cui non riteniamo di essere in linea con definizioni che prevedano una

⁹⁸ Il tema è particolarmente affrontato in musica: sull’interpretazione musicale si sono espressi in diversi studiosi, tra cui Theodor Adorno (1932). Ricordiamo come a riguardo teorizzasse che, dopo la prima guerra mondiale, si consideri interprete colui che compie la volontà dell’autore: e su questa scia si è mossa la gran parte degli studiosi, a partire da Bertinotto, come visto prima, o interpreti musicali (pensiamo, tra gli altri, a Charles Rosen o Heinrich Neuhaus). In questi casi dunque l’interpretazione prevede anche la comprensione: proprio i compositori nell’arte, però, come spiega Rosen, sarebbero i primi a non comprendere totalmente le proprie intenzioni. Un interprete come Rattalino precisa, connesso a questo, la necessità di distinguere tra testo e notazione nel nostro tempo (come tra parole e testo poetico), spesso invece fatti coincidere, in quanto il testo comporta dei legami, pensiero, sentimenti.

possibilità interpretativa più vicina al significato originario di un testo e, per questo, più corretta rispetto ad altre versioni, formalmente inesatte e ascrivibili quindi alla categoria “esecutiva”.

Sicuramente criteri estetici e studi approfonditi degli autori portano a poter sviluppare valutazioni su maggiori affinità personali con alcune interpretazioni di lettura poetica rispetto ad altre, ma non sarà questo l’oggetto del nostro lavoro: da premettere è invece che diversi elementi contribuiscono a prendere in esame alcuni dati e non altri, ovvero letture che, in quanto interpretazioni, siano esse stesse documentazioni preziose e creazioni artistiche che si distinguono da altri dati esclusi da questo studio. Considereremo infatti, nella parte sperimentale di questa tesi, letture originali di poeti e letture multiple di uno stesso testo, interpretate da più poeti: si tratta di versioni selezionate e non frutto di casuali improvvisazioni di testi sconosciuti.

Diverse interpretazioni condurranno a differenti ricezioni del testo e proveremo a riflettere sul tema anche da un punto di vista percettivo: consideriamo sia anche questo fascino un contributo ad amplificare il mistero maggiore che risiede dietro alla poesia. Il tema risulta ampio e osservabile da più prospettive e non ci dilungheremo ancora: piuttosto, cercheremo di considerare l’asse di variazione che può congiungere anche le più diverse interpretazioni.

1.2.2.3. La prosodia del verso libero

La prosodia del verso libero è un tema ampio e delicato che, affrontato anche dalla metrica in ambito italiano negli ultimi anni, è stato sviluppato in particolar modo nel mondo anglofono⁹⁹: tra i primi lavori rivolti a questa tematica si ricorda il prezioso contributo di Charles O. Hartman (1980), che per la prima volta intende il verso libero prosodicamente e non metricamente, con una prosodia considerata organizzazione ritmica differente dai criteri metrici, coincidente con il ritmo stesso e criterio organizzativo per la costruzione e la lettura del testo poetico (1980: 14). A partire da questa teoria, è andata sviluppandosi nell’area di ricerca inglese e americana una fitta discussione sui principi della prosodia del

⁹⁹ Non affronteremo in questa sede i tratti che distinguono un testo in versi da uno in prosa, distinzione che per Zumthor risale all’eredità classica e all’idea di metro e non è “universalizzabile”, e per Jousse risiede nella scrittura.

verso libero: menzioniamo, a proposito, i lavori di Golding (1981), Berry (1981), Wesling (1971), Gates (1985), Finch (1993), Cooper (1998), Gerber (2001), Tartakovsky (2015), Hartman (1980, 2015), Andrews (2017)¹⁰⁰. Il lavoro di Bernstein (1999) si pone inoltre dalla prospettiva dell'ascolto, considerando il verso libero, definito anche come polimetrico, nella prospettiva della sua lettura e nella sua complessa dimensione performativa, di cui evidenzia «*distress and asymmetry, as much as accentual pattern: dissonance and irregularity, rupture and silence constitute a rhythmic force (or aversion of force) in the sounded poem*» (Bernstein, 1999: 290). Non affronteremo la storia del verso libero¹⁰¹, per la quale si rimanda a diversi lavori dedicati, così come per il funzionamento di questa tipologia di scrittura nella nostra poesia italiana¹⁰²: tratteremo invece alcune teorie sulla sua prosodia sviluppate in Italia nel secondo Novecento¹⁰³.

Sul verso libero e sulla sua prosodia si interrogano i poeti stessi sin dalla sua nascita: ricordiamo l'Inchiesta Internazionale pubblicata su *Poesia*, Volume 2, n. 12, ottobre 1906, rivolta al "Verso Libero", in cui Marinetti rivolgeva domande riguardo ai mutamenti ritmici e metrici del momento e riguardo al verso libero in Italia, che spiegava di derivazione dal *vers libre* francese inventato da Gustave Kahn in Francia. Infine, rivolta a tutti i poeti e critici francesi e d'Europa, era la domanda centrale: «Que pensez-vous du vers libre?». Avevano risposto in molti alle domande di Marinetti (tra gli italiani ricordiamo anche

¹⁰⁰ Come spiegano gli studiosi di *Rhythmicalizer* in merito a questo stato dell'arte (<https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/rhythmicalizer/Theory/index.html>), il panorama di studi risulta fitto in questo mondo anglofono ma tuttavia carente nel mondo germanico. Analoga si può considerare la questione per il panorama italiano, per quanto diverse siano le riflessioni sul verso libero, sviluppate in ambito critico e metrico, che cercheremo qui di riprendere. Anche Utrera Torremocha (2010) menziona i lavori di critici anglosassoni come di riferimento sul verso libero (Silkin, Fussell e Cooper per i tratti di sintassi, intonazione e retorica, e poi i lavori di Cohen, Hartman, Kohl, Bell).

¹⁰¹ Diverse sono le teorie sviluppate nel panorama internazionale: tra queste, citiamo quella di Scott (1990), che rimanda al mondo francese, con il settimanale *La Vogue* fondato da G. Kahn (che coniò l'espressione di *Vers libéré* e fu il primo a utilizzarlo e teorizzarlo, come spiega Praz, 1937), e alla successiva attività poetica di diversi autori come Verhaeren, Laforgue, poi Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Tuttavia, questa rivoluzione poetica ha radici più profonde a cui non ci dedicheremo e la teoria di una sua antica origine inglese può essere approfondita negli studi di Bunting (1999), Hartman (1980 e 2015) e Andrews (2017). Come spiega Pondrom (1974), il verso libero, inteso come lo intendiamo oggi, si considera però avviato con Whitman e la sua diffusione nei club londinesi nel 1909 da parte di Flint, cui seguirono poi i lavori di Eliot e Pound, che svolge un lavoro di ripresa del discorso, connesso alla poesia e alle origini (cfr. Andrews, 2017 e verso libero orale Vs scritto).

¹⁰² Un'utile rassegna bibliografica si può trovare in Giovannetti-Lavezzi (2010).

¹⁰³ Interessante è anche il contributo di Versace (2010), dedicato a una teoria del metro poetico, che terrebbe conto delle varie teorie del metro poetico TMP, in un'interazione tra lo studio della forma metrica e le lingue del mondo, in una prospettiva di ampliamento a più discipline, proponendo, su scia chomskiana, una metrica internalizzata (*I-Metrics*) e una metrica esternalizzata (*E-Metrics*), per riferirsi alle varie nature del verso metrico.

Pascoli, Ada Negri, D'Annunzio e la lunga risposta di G. P. Lucini), consentendo una mappatura di un sentire che andava diffondendosi.

A livello strutturale, i metricologi italiani convengono con una teoria sull'origine del verso libero come da una tradizione lontana: esiste una «memoria ritmica del codice metrico» (Dal Bianco, 2019: 168), che determina che un verso nuovo abbia sempre a che fare con uno schema archetipico soggiacente, in quanto «ogni atto di *parole* in poesia è uno scarto rispetto all'archetipo». Nella metrica libera questo avviene ed è presente in «cellule ritmiche di memoria archetipica» che si sostituiscono alla memoria che si esercitava nei componimenti in metrica¹⁰⁴: infatti, se per stare nella tradizione è fondamentale pensare al suo divenire, «la nostra tradizione è quella del verso libero» (Dal Bianco, 2019: 106)¹⁰⁵, che è parte di una scelta di realismo.

Ricondotta a un originario modello della canzone leopardiana, la misura del verso libero sarebbe l'endecasillabo (*prosodia primaria* per Ungaretti, 1984: 101) e il settenario (coincidente con il primo emistichio di un endecasillabo *a maggiore*), cui si aggiunge anche il quinario, corrispondente al primo emistichio di un endecasillabo *a minore* (Zuliani, 2019: 14). D'altra parte, il lettore, come spiega Menichetti (1993: 56), tenderebbe a percepire anche nei versi liberi delle misure frammentarie, delle corrispondenze, degli equilibri e ripetizioni inattese, attribuendo regole e ordini interni, in un principio di razionalizzazione della forma. Questa fase istintuale si svilupperebbe secondo Menichetti in un'interpretazione del verso definita «sillabico-ritmica», che ricerca cioè a orecchio (e con eventuali altri aiuti, come il conteggio di sillabe e sedi accentuali) ed eventualmente con ulteriori accorgimenti la struttura metrica del verso¹⁰⁶.

¹⁰⁴ L'osservazione che il metricologo e poeta Stefano Dal Bianco fa dei metri e della disposizione dei loro *ictus* all'interno di un proprio testo in versi liberi confermerebbe una posizione non casuale degli accenti, ma piuttosto ricorrente prevalentemente su sedi pari e canoniche dell'endecasillabo: come conclude lo stesso Dal Bianco, pare che «il dominio ritmico di ciò che fu l'endecasillabo sia quasi totale» (Dal Bianco, 2019: 111). Altri dettagli ancora sono analizzati da Dal Bianco come segnale di richiami petrarcheschi, ad esempio ostentato in Sereni. Secondo questa teoria, il classicismo permarrebbe nell'autore, indipendentemente dalla misura dei versi.

¹⁰⁵ In merito Dal Bianco apre una riflessione sui postmodernisti alle prese con i sonetti, che descrive così: «si corre dietro alle rime e al computo delle sillabe e non si considera che esistono ritmo, intonazione, prosodia [...] Vive la legge del metro, muore il ritmo in quanto emanazione del corpo di chi scrive» (Dal Bianco, 2019: 106). Tuttavia, salva alcune eccezioni alle quali è possibile utilizzare i trucchi sintattico-prosodici di una tradizione poetica italiana (a tal proposito vengono menzionati testi di Patrizia Valduga e Gabriele Frasca che vengono commentati per la «scarsa o nulla inventività prosodica e intonativa» (Dal Bianco, 2019: 108), a differenza invece dei versi di Viviani): nei due autori l'uso del metro sarebbe paragonato a uno schermo che quindi porterebbe a una non confessione della verità.

¹⁰⁶ La tendenza del verso libero a un ritmo regolare è funzionale alla sua percezione come regolare infatti, anche nelle teorie spagnole (Utrera Torremocha, 2010), anche se la musicalità del verso libero si baserebbe

I cambiamenti per una maggiore libertà nel Novecento avevano portato a cambiare il ritmo dell'attacco¹⁰⁷, sino a misure molte ampie, che includono versi doppi, in quanto «durante il secolo scorso, è progressivamente venuta meno la competenza collettiva della prosodia tradizionale» (Zuliani, 2019: 14): per il metricologo dunque anche un riconoscimento metrico a orecchio sarebbe ora molto difficile. Alla base di questo cambiamento vi sarebbe un cambio di musica, in quanto melodie per endecasillabi, *modali*, sarebbero insolite. D'altra parte, il legame tra musica e poesia e, in particolare tra musica e metrica, è stato trattato in diversi studi, a partire dai lavori settecenteschi inglesi di Steele (1775), che sosteneva che la musicalità di alcuni poeti moderni fosse additabile a un modello di musica strumentale, per arrivare a Andrews (2017), che nega lo spartito musicale della musica occidentale come modello per una prosodia del verso libero o degli aspetti visuali.

Già Cesare Pavese, nella prima metà del Novecento, tratta di un cambiamento che stava avvenendo e documenta, in nota al suo *Lavorare stanca* (1936-1943), come all'origine della sua scrittura poetica vi sia un bagaglio di «ballate, tragedie, canzoni, poemi in ottave», costruito con un amico pittore e destinato a «fare i conti con l'ascoltatore o lettore possibile» (Pavese, 1998: 107), insieme anche agli studi letterari nordamericani. Anche i «tentativi novellistici» influenzano in particolare i *Mari del Sud*, con la base dialettale e di parlato del volgare nordamericano studiato e del gergo torinese o piemontese usato nella prosa dialogata, insieme alla possibilità linguistica della versificazione sotadica. Non slegato da un'attenzione per la lingua e da un suo ascolto è anche il verso di Pavese che viene a crearsi. Scrive infatti il poeta: «mi ero altresì creato un verso. Il che, giuro, non ho fatto apposta. A quel tempo, sapevo soltanto che il verso libero non mi andava a genio, per la disordinata e capricciosa abbondanza ch'esso usa pretendere dalla fantasia» (1998: 109). In paragone con il verso di Whitman, con la cui opera *Leaves of Grass* (1855) si considera l'inizio della ricerca dei poeti moderni di nuove forme prosodiche, su una base di ripetizioni

per Navarro Tomás su equivalenze isocroniche di periodi ritmici interiori e di collegamento (e le discrepanze sillabiche si risolverebbero in altre equivalenze). Interessante panoramica comparativa sul verso libero è quella di Utrera Torremocha (2010), che rimarca anche la scarsità di studi in ambito ispanofono: tra i più rilevanti lavori quello di Francisco López Estrada (1969), che si concentra su un ritmo interiore originario, utilizza, al posto di *verso libero*, l'espressione *línea poética* e rifiuta la presenza di ritmi della tradizione e riconoscibili al suo interno. In ambito anglofono Bernstein (1999: 290) denuncia che «yet many accounts of poetry continue to reduce questions of poetic rhythm to meter or regularized stress, as if nonmetrical poetry, especially the more radically innovative poetry of this century, were not *more* rhythmically and acoustically rich than its so-called formalist counterparts.».

¹⁰⁷ Menzioniamo anche che il principio del verso si presenta come unità ritmica, lasciando al poeta la libertà di lavorare su molteplici livelli, tra strutture sintattiche interne al verso e nelle relazioni superiori tra i versi (Andrews, 2017: 94).

e variazioni che, come spiega Hass (2000), contribuiscono a una sicurezza e alla libertà insieme, Pavese non sente «il fiato e il temperamento» per farne uso, così come non ripone fiducia nei metri della tradizione, consumati dal suo uso parodistico e che crede possibili solo nel rifacimento generato dal ritmo interiore della fantasia di ogni poeta. Quello di Pavese è un percorso che tenta di riaffondare nelle origini, in quella che si delinea come «cadenza enfatica»: sulla nascita dei suoi versi Pavese scrive di un ritmare le poesie “mugolando”, scoprendo a poco a poco le leggi di una propria metrica, in cui spariscono gli endecasillabi e si rivelano tre tipologie costanti, che ritiene presupposte alla composizione ma pronte all'accoglienza di altri accenti e sillabazioni. Così definisce Pavese il ritmo del suo “fantasticare” (1998: 110): si tratta di una necessità di «righe lunghe» per colmare la necessità di dire molto e soddisfare anche una logica. Infatti non di scelta ma di «emanazione del corpo» parla anche Dal Bianco (2019: 17) riguardo ai procedimenti ritmico-sintattici, in una produzione di scene diverse, come quella psicologica, in cui «ritmo faticoso / sintassi franta / *enjambement*» corrispondono a «tragedia, sospensione, ansia inappagamento, ecc.» e «ritmo facile / sintassi scorrevole / coincidenza sintassi-metro» rappresentano «commedia, ironia, parodia, ingenuità spudorata, tono dimesso, confessione, elegia, ecc.» (Dal Bianco, 2019: 14), o ancora la scena teatrale, la cui forza è la compattezza e la contaminazione dei campi semantici. Nella composizione poetica, pensiero e lingua, così come cose e loro sostanza sonora, verrebbero insieme, in un equilibrio dove nessuna di esse prevarica, per quanto il metricologo propenda per un primo impulso ritmico. In linea con questa teoria si considera anche la classificazione di versi basata sul rapporto tra il testo scritto e il parlato, e con il rispettivo ritmo, secondo la classificazione di Brugnolo e Mozzi (2000: 280): *regolati* (numero regolare di sillabe o accenti o sillabe e accenti), *sintattici* (un'unità sintattica compiuta o una porzione riconoscibile di unità sintattica per verso), *respiratori* (tentano di corrispondere a ritmi e pause del discorso parlato), *perentori* (in cui la scelta di andare a capo è preminente rispetto al contenuto).

Nella poesia italiana del secondo Novecento nuove strategie si sono affermate per ricercare forme metriche alternative, e la rivoluzione, «una vera e propria *cesura epocale*», è individuata da Giovannetti (2010: 35) nel periodo compreso tra il 1957 e il 1965. È così che, a partire da quel periodo, si infittiscono riflessioni teoriche sulle modalità del verso. Tra le diverse teorie nate a riguardo, spiccano le proposte critiche di Franco Fortini, che sviluppa la teoria del verso accentuale, a partire da specifici valori di carattere estetico e

ideologico, e che sostiene una metrica contemporanea basata su accenti sillabici, parlando di un verso *logaedico*¹⁰⁸. Le ipotesi di diversi studiosi hanno confermato questa teoria, che Giovannetti considera la posizione più acuta a livello critico: nel complesso, molteplici lavori di ricerca sul tema non hanno comunque mai preso in considerazione la musica come elemento determinante in questa trasformazione, come spiega Zuliani (2019), che per una panoramica completa rimanda a Paolo Giovannetti in Giovannetti-Lavezzi (2010: 271-80).

Diversi sono i lavori di Fortini dedicati alla metrica: ricordiamo quelli che menziona anche Bernardo De Luca, ovvero i tre scritti in rivista del 1957-58¹⁰⁹ e *Metrica e biografia*, presente nei «Quaderni piacentini» nel 1981. La ricerca sulle strutture formali permette di recuperare ciò che la finzione letteraria ha fatto perdere: la griglia metrica è infatti per Fortini l'unica possibilità di mediazione della presenza collettiva nella forma poesia e nella sua inautenticità porta dentro di sé il rapporto tra poeta e pubblico. La nuova metrica che si afferma, frutto anche di una privazione per certi versi amara, è basata su una libertà ritmica, che appare come risultato di ricorrenze di accenti forti (detti anche ritmici dal poeta) e durate temporali che intercorrono tra questi (isocronia): riprendendo la teoria accentuale di J. Craig La Drière, Fortini definisce «centroidi» gli *ictus* principali, che si caratterizzano per un'enfasi che porterebbe a rendere enclitiche o proclitiche sillabe precedenti o seguenti. Il verso libero si riduce quindi a una delle tipologie che, come spiega il poeta, Pavese aveva individuato in tre tipologie, ovvero a tre, quattro e cinque accenti maggiori, dei quali i primi due erano più frequenti (Fortini, 2003: 804): è una metrica che è in via di formazione e si riformula in nuove convenzioni che perdono il carattere metrico. Su questa linea convergono diversi studiosi: De Luca (2013) cita, come esempi dei primi poeti che hanno sperimentato il verso accentuale, Pavese e Bacchelli, seguiti negli anni Sessanta da Antonio Porta.

Tuttavia, diverse sono state le critiche nei confronti di questa teoria, che hanno messo in discussione la possibilità di un verso accentuale nella lingua italiana e, dall'altra parte, hanno suscitato interrogativi sul fatto che avesse o meno l'importanza conferitagli da Fortini. Sul primo punto, Bertinetto (1979), anche sulla scorta di altri lavori, obietta che, per l'italiano, lo statuto sillabico forte e l'accentuazione fissa delle parole non sarebbero

¹⁰⁸ A riguardo è andato sviluppandosi un lessico apposito per questa nuova metrica (*centremi*, *centroidi*, *ritmemi* etc.) (Zuliani, 2019: 17).

¹⁰⁹ Questi sono inclusi nei *Saggi italiani* del 1974 e leggibili ora in *Saggi italiani* in Fortini F., *Saggi ed epigrammi*, curato da Luca Lenzini e con uno scritto di Rossana Rossanada, Mondadori, Milano, 2003, 785-817.

compatibili con una metrica fondata sull'isocronismo accentuale, possibile invece laddove ci sia più flessibilità nel conteggio sillabico e sia possibile l'accorciamento dei tempi di elocuzione, a discapito delle sillabe atone (come avviene nelle lingue anglogermaniche). D'altra parte, l'accento fisso delle parole non consentirebbe di modellare la collocazione di *ictus* metrici nel verso, a differenza di quelle lingue con flessibilità nella collocazione accentuale di parola, e sarebbero rilevanti nel verso accentuale anche accenti secondari, invece poco rilevanti in italiano come elementi prosodici. La teoria di Bertinetto si oppone, nello specifico, a quella di Pinchera (1966), che spiega il verso della neoavanguardia basato su cola, e di Fortini, che rivendica la prassi poetica su analisi di carattere critico-linguistico, tale per cui, per quanto non edificabile una metrica tonico-sillabica, questa appare tuttavia praticata.

Successivamente, Fortini spiega la metrica accentuativa come una delle modalità di composizione in versi, unitamente a una metrica sillabico-accentuativa (visibile in particolare col recupero della metrica classica, di Fortini, Sanguineti, Raboni, e con il neometricismo, come quello di Valduga e Frasca) e all'irregolarità in pause strofiche, divisa in ritmi lenti e ampi, che tendono alla prosa ritmica e con figure di elocuzione. La metrica accentuale sarebbe dunque stata utilizzata nella poesia novecentesca e sarebbe possibile anche istituzionalizzarla: ulteriore prova di questo sarebbe il lavoro di traduzione (cfr. traduzioni di Brecht e del *Faust* di Goethe¹¹⁰, nel dovere di riproduzione dei rapporti ritmico-metrici cui il lettore è abituato). La scansione si presenta su un numero di accenti uguale tra i versi, tale da rendere anche atone sillabe toniche¹¹¹, lasciando una distanza abbastanza costante di sillabe non accentate tra sillabe accentate: come anticipato, anche queste neo-formazioni si rifanno però a un orecchio metrico più consolidato, e così il verso a quattro *ictus* di esempio fortiniano si baserebbe sulla tradizione dell'endecasillabo, con i suoi 3 o 4 accenti principali, che torna nel novecentesco endecasillabo ipermetro o mancato¹¹². Tuttavia non senza problemi sarebbe l'individuazione di *ictus* in un cosiddetto

¹¹⁰ Raboni comprese l'operazione, evidenziandone anche la mancata mimica e naturalezza respiratoria, trattandosi di esempi espressivi in una questione aperta, in quanto Fortini aveva riscoperto gli accenti delle parole non in quanto "microunità ritmiche autosufficienti", ipotesi invece presente nell'*Allegria* di Ungaretti, ma piuttosto come unità autonome di senso inserite in un'unità metrica "casuale" che non le rendeva interscambiabili (Raboni, 1976). Per Fortini infatti il verso accentuale nella traduzione di un classico era anche una mediazione nel presente dei valori di una classicità moderna.

¹¹¹ Come scrive De Luca (2013), la scelta delle unità su cui ricade l'*ictus* metrico sarebbe arbitraria, in quanto questo potrebbe essere fonologico, lessicale o sintagmatico.

¹¹² Studi di fonologia postlessicale spiegano che la vicinanza degli accenti in un enunciato (e lo stesso varrebbe nei versi) determina una maggiore debolezza, mentre una loro lontananza determina una maggiore forza. In ambito inglese emerge da lavori come quello di Andrews (2017: 53) che per la lingua inglese gli

verso accentuale italiano: ancora Barbieri (2013: 124) scrive che questi «diventano chiari soltanto nella *performance* vocale, quando l'esecutore ha fatto la sua scelta». Lo studioso sostiene, oltre che l'esistenza della metrica accentuativa, un suo peso nelle tradizioni di origine germanica, che non determinerebbe per il lettore italiano la sottintesa capacità di coglierne immediatamente l'andamento a una prima lettura o a un primo ascolto. Nel momento in cui questo fosse colto, il passaggio a un verso a quattro *ictus* sarebbe un passaggio espressivo: la struttura accentuativa sarebbe difatti indipendente dalla struttura del verso, legata in parte alla struttura narrativa e sintattica. Di parere diverso è una poetessa come Amelia Rosselli (2013: 148) che scrive: «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».

Zuliani (2019: 17), spiegando come il verso della nostra tradizione, in linea con una lingua a isocronia sillabica, per natura porterebbe a privilegiare un verso lungo con una struttura accentuale libera, precisa come questa tipologia versale faticherebbe ad essere accettata oggi dalla musica del nostro tempo, tonale, che ha richiesto diversi metri per musica: versi più brevi, con un ritmo monotono, accenti delle battute e limitazioni nelle cadenze. A conferma di questa teoria sarebbe la modalità per cui un italiano non esperto di letteratura, che provi a costruire versi metricamente regolari, tenderebbe a concepirli come regolati da un numero fisso di accenti in posizioni fisse, ovvero strutturati per *pidi*, che rischiano la monotonia. La soluzione è il cambio del numero di sillabe non accentate fra gli accenti obbligatori, cioè la rinuncia all'isosillabismo, come molto frequente nell'attuale canzone, in cui la regolarità del verso è affidata alla musica, con numero fisso di accenti principali, e nel testo il metro è basato sugli accenti e non sulle sillabe. Questa teoria risulta in linea con quella del verso accentuale sviluppata negli anni Cinquanta del secolo scorso. Discostandosi da una terminologia usata in precedenza, Zuliani usa *unità ritmiche*, per intendere gruppi sillabici di lunghezza variabile, organizzati intorno a un accento principale che, come rilevato anche da Giovannetti, sono di difficile individuazione sulla pagina scritta. A tal fine, Zuliani, arrivando a dire che «la nuova metrica per accenti, quella

studi prosodici sul ritmo del parlato non siano applicabili alla prosodia del verso libero, per l'intervallo di dizioni, l'influenza della pagina scritta e stampata sulla concezione spaziale e sulla variazione.

ipotizzata da Fortini, esiste» (2019: 20), spiega la preziosità del supporto di registrazioni sonore per uno studio simile¹¹³.

In alcuni casi, tuttavia, risulta difficile inserire in questi modelli il metro libero che prescinde dall'enfasi recitativa, che a volte si confonde con una metrica accentuale tradizionale¹¹⁴: risulta, però, ad ogni modo, la dizione a cui tende per natura la poesia quella della metrica accentuale, basata su unità ritmiche. Non si tratta di un'individuazione sempre precisa e l'enfasi specifica è associata spesso a un eccesso di cantabilità, che porta in alcuni casi a un'attenuazione della struttura, ma l'ascolto delle letture dei poeti può essere uno strumento fondamentale per analizzarne il metro, in una mancanza di tradizioni.

Bertoni (2006: 37) propone, a fianco al sistema sillabico-accentuativo della poesia italiana in cui si alternano sillabe toniche e atone, anche una «distinzione qualitativa tra accento dinamico o intensivo e accento tonale o musicale», in un sistema «misto»: il primo sarebbe frutto di una variazione intensiva tra le sillabe toniche e quelle atone; il secondo coinciderebbe con le variazioni di frequenza e con la durata vocalica, coinvolgendo anche l'accento di frase¹¹⁵. Col verso libero cambia infatti la concezione del verso, «come procedura e come azione piuttosto che come calco predeterminato» (2006: 44): irrompe infatti nel testo poetico, con la libertà del verso libero, un «principio di molteplicità successiva, simultanea, variabile». Difatti in quest'analisi le differenze tra sillaba tonica e atona, così come tra accento linguistico e metrico risulterebbero fallaci: così si proporrebbe addirittura la possibilità di un accento tonale, non presente in italiano ma presente nell'*Alcyone* dannunziano. La poesia è da intendersi per Bertoni dunque come respiro

¹¹³ Da un'analisi su un testo in relazione alla lettura di Valerio Magrelli emerge un'organizzazione del ritmo in base al verso o a una sua parte, «senza regolarità o enfasi sistematica sugli accenti principali» (Zuliani, 2019: 18) e accenti su elementi linguisticamente non tonici per motivi semantici. Con Orelli la divisione è in segmenti monoaccentuali di parole e sintagmi fonologici. Con Lamarque si ha la certezza dell'organizzazione in unità ritmiche fra loro equivalenti anche senza lo stesso numero di sillabe. La struttura ritmica è in questi casi imprevedibile come un testo di canzone di cui non conosciamo la musica. Anche laddove vi sia un metro apparentemente tradizionale, esso non è ascrivibile a quella categoria. Anche un'osservazione dei poeti giovani porterebbe a individuare una marcatura del metro, anche se non sempre individuabile. Di più difficile individuazione sono le unità in corrispondenza di inarcatura. Analogo studio si conduce su De Angelis, per quanto nella lettura non sia evidente la struttura ritmica.

¹¹⁴ La considerazione della lettura del titolo, talvolta uguale al primo verso del testo (ad esempio in Buffoni, Rondoni, Corsi) dimostrerebbe un contrasto tra il titolo pronunciato con una scansione di tipo naturale, tipica del parlato, rispetto a un primo verso invece di scansione diversa, in linea con il titolo, che confermerebbe un altro tipo di metrica. Questo sarebbe confermato inoltre da citazioni interne di versi in metrica, che infatti verrebbero letti in un'altra modalità, nel caso di Buffoni.

¹¹⁵ In ambito anglofono analoghe sono le distinzioni che riporta Wimsatt (2006) nel suo lavoro sulla poetica dello *Speech Sound* di Hopkins, citando le distinzioni di Kiparsky in "accent", "stress" e "slack syllables" in riferimento alle posizioni metriche e alla differenza tra «actual stress» e «metrical stress», a cui si aggiungerebbe quella con un terzo accento, il «sense stress» (basato sull'enfasi) di Walter Ong. Nel caso specifico di Hopkins l'«actual stress» tipico dello *sprung rhythm* sarebbe inoltre sia metrico sia *sense stress*.

condiviso tra emittente e destinatario, in cui la parola fonologica (cfr. Bertinetto, 1994) si fa unità di respiro, grammaticale e di significato.

Di una prospettiva melodica del verso libero scrive Dal Bianco (2019: 113) che, oltre a vedere nel verso libero dei fossili della tradizione, individua un'accentazione, la cui esecuzione si lascia guidare dalla natura intonativa, timbrica e prosodica, che conduce a un rallentamento (anche se, pensando a un metro endecasillabico, può verificarsi il contrario): diminuisce il numero degli accenti e la densità di *ictus* nei versi scende, in un contesto dove il piano melodico intonativo è «forse il punto di maggiore impegno del testo»¹¹⁶. L'intonazione si caratterizza per ambiguità e sarebbe sempre «in bilico tra un profilo ascendente o sospensivo, e la tentazione di chiudere lì ogni volta il discorso, quasi a ogni finale di verso» (Dal Bianco, 2019: 114), a cui si associa anche un rallentamento, insieme a un «disorientamento melodico del lettore/ascoltatore». Moltissime sarebbero anche le possibili variazioni nella melodia che in particolare la poesia contemporanea offre (pensiamo al fattore durata ma anche all'instabilità ritmica del metro italiano per eccellenza, l'endecasillabo, a causa dell'«accento d'aura», visibile anche in contesti «para-endecasillabici», che causa rallentamento). Esistono inoltre altri elementi che contribuiscono al rallentamento, come il timbro della vocale o l'intonazione ambigua del verso, in una memoria ritmica di tradizione endecasillabica. Di rallentamento parla anche Sessa, in relazione ad accenti dinamici (realizzati con una maggiore durata sillabica), per quei versi che riproducono gli accenti dello schema metrico, così che diverse distribuzioni accentuali porteranno a velocità diverse nella lettura dei versi (Sessa, 2019: 156).

Può essere interessante ampliare lo sguardo alle teorie sviluppate in ambito ispanofono in cui di una prospettiva melodica del ritmo si parla ancora prima¹¹⁷, in contrasto invece con teorie anglofone, come quella di Andrews (2017: 30), che è tra le più stimolanti a livello

¹¹⁶ Per descrivere questo aspetto sul testo, Dal Bianco si serve di piccole frecce a fine verso: freccia in giù per indicare un'«intonazione discendente, assertiva o conclusiva di un discorso»; freccia in su per indicare «intonazione ascendente, quando ci si aspetta una risposta melodica al verso successivo», associata al profilo delle incidentali o parentetiche; freccia orizzontale a intendere un tipo di intonazione sospesa, dove «il discorso non si chiude, ma nemmeno viene formulata una domanda melodica forte» (2019: 114).

¹¹⁷ Già Samuel Gili Gaya (1956), tratta di un ritmo basato su alcune ripetizioni, per quanto ametrico, e il verso libero si fa anche sinonimo di *versículo*, di cui si dice: «Cada versículo es una unidad melódica, expresiva, voluntaria, deliberada; es mucho más que un renglón. Una pausa, brevísima o larga, señala una unidad» (Gili Gaya, 1956: 94). Questo ritmo sarebbe di natura individuale e identificabile con il *ritmo conducido* della frase, non sillabico, ma adattato al flusso del sentimento. Si tratta di un ritmo espressivo e melodico, così come Alonso faceva coincidere il *versículo* con la frase di un insieme all'interno di una struttura complessa, guidata da un rimo dondolante. Anche Rodero Antón (2003), nell'ambito del parlato radiofonico, riprende la possibilità di un «ritmo melodico», un «ritmo accentuale» e di uno realizzato dalle variazioni di durata.

anche di innovatività interpretativa e si basa su una gerarchia ritmica in cui tempo (velocità) e tono non sono rilevanti, a differenza della prominenza, centrale per il ritmo poetico¹¹⁸.

La prospettiva di Zuliani non ha la pretesa di ridurre a poche categorie una ricca varietà formale come quella della poesia contemporanea, visibile anche dal lavoro già citato di Giovannetti & Lavezzi, con il suo ampio tentativo di catalogazione, piuttosto, del verso libero in una decina di tipologie adottate nel Novecento: Zuliani desidera insistere, in diversi contributi, sulla connessione tra ritmi della musica e metri poetici che, individuata nell'influenza profonda dei primi sui secondi, è passata spesso inosservata (2014: 210).

In una valutazione più generale menzioniamo Barbieri (2013: 114), con cui si considera come ultima forte istituzione metrica della poesia contemporanea il verso in sé: sia che abbia vincoli metrici sia che non li abbia, la sua presenza indica la presenza del respiro e il fatto che ci si trovi davanti a poesia. Il verso costituisce l'unità di misura di una «scansione dell'esistenza», così che «la poesia è sempre metrica: misurazione del respiro» anche per Testa (2011). È inoltre la diversa lunghezza del verso a interpretarsi come varietà di respiro, figlio di un tempo moderno e in contrasto con un respiro classico, con una struttura iterativa, ritmica e rituale, di arsi e di tesi slegate dalla sintassi (Barbieri, 2013: 119).

Da un'analisi, infine, più recente sui giovani poeti contemporanei¹¹⁹, condotta da Giacomo Morbiato, emerge che «di metri tradizionali, come di isosillabismo, isostrofismo e rima strutturante non c'è traccia in nessuno dei nostri autori» (Morbiato, 2017: 28), in un'evidente mancanza di neometricismo e di periodicità, piuttosto sostituita da un gruppo versale dominante e/o da omogeneità ritmica in coppie di versi o serie brevi.

Sorge, a proposito della fin qui più volte citata isocronia, una breve riflessione che riguarda il tema, affrontato da diversi studiosi. Bernstein (1999: 291-292), riprendendo Hartman e Shapiro, affronta la questione in ambito anglofono, definendo l'isocronia come elemento prosodico fondamentale nella lettura ad alta voce e silenziosa della poesia, che si baserebbe su misure temporali (non sillabiche o accentuali), in un'espansione del concetto

¹¹⁸ Il caso di Andrews (2017) è interessante per la poesia in lingua inglese per lo sviluppo di un'analisi e una metodologia basata su un'architettura del sistema prosodico, in cui il verso libero si presenta come misura ritmica centrale, circondato da unità maggiori e minori, riprendendo Van Leeuwen (1999). Interessante è la sua terminologia sviluppata, in cui gli elementi della prosodia del verso libero sono: *measure, boundary, phrase, pulse, emphasis, direction, support, spring, fall, balance, syncopation, repetition, destination, cadence, constant rhythmique, compression, strophe, verse paragraph* (cfr. tabella in Andrews, 2017: 93).

¹¹⁹ Gli autori coinvolti nello studio erano Yari Bernasconi, Marco Corsi, Franca Mancinelli, Maria Borio, Tommaso Di Dio, Giulia Rusconi, Roberta Durante, Carmen Gallo, Damiano Sinfonico, Daniele Bellomi, Andrea Leonessa, Luciano Mazziotta, Jacopo Galimberti, Francesco Targhetta.

a unità acustiche e lettere più ampie, in un'equivalenza anche di unità diseguali a livello temporale. La *performance* potrebbe includere così anche le più varie inflessioni di voci in una multivocalità che evidenzia la dimensione dialogica della poesia.

Pamies Bertrán (2010) passa in rassegna invece tre tipi di isocronie in ambiti diversi (fonetica, musicale e poetica)¹²⁰ e arriva a sostenere l'esistenza di un approccio impreciso sull'isocronia sin dalle origini, non risolvibile solo con prove empiriche: paradossale sarebbe infatti uno studio del ritmo del linguaggio in categorie metriche, che risulterebbero piuttosto come una forzatura, e la versificazione sillabico-tonica mostrerebbe che un ritmo linguistico organizzerebbe unità linguistiche, in cui un ruolo essenziale avrebbero il numero e la disposizione di elementi ritmicamente rilevanti, a conferma di un'ipotesi di un'organizzazione asimmetrica del ritmo discorsivo¹²¹ (vedasi anche Pamies, in c.d.s.).

¹²⁰ Partendo dall'isocronia in fonetica, l'autore presenta i più significativi contributi a riguardo: dalla distinzione tra isocronia sillabica e accentuale di Pike (1945), passando a quella basata su piedi metrici di Jones (1918) e ai lavori di Bolinger (1981), Halliday (1985) e Catford (1986). Di lingue categorizzate con uno specifico tipo di isocronia ha sempre scritto Pamies, che ha riportato gli studi di Grammont sul francese (considerato isoaccentuale), di Pike, Abercrombie o Hockett per lo spagnolo (da questi definito isosillabico), per il quale invece Navarro Tomás teorizza diversamente (basatosi su piedi accentuali) e così Pointon, libero da entrambe le categorie. Per l'italiano cita Vayra *et al.* (1984) e Bertinetto (1981), rispettivamente propensi a individuarla come lingua accentuale e sillabica. Studi comparativi erano quelli di Dauer (1983) e Fant *et al.* (1991) e studi antecedenti di Pamies Bertrán (2010: 229) su sette lingue e concentrati sulla durata delle sillabe e dei piedi accentuali avevano messo in luce che una stessa sillaba tonica è parte di piedi accentuali con dimensioni diverse (la durata dei piedi aumenta in base al numero delle sillabe, senza compressione della vocale tonica, in modo incompatibile dunque con l'isocronia accentuale e sillabica). Inoltre l'autore menziona Ramus (2002) e Grabe & Low (2002) che, basandosi sulle variazioni di durate, dimostravano la compresenza di un valore isocronico sillabico e accentuale. Specifichiamo infatti che questa tipologia di studi, a partire da Ramus *et al.* (1999) e poi con Grabe & Low (2002) si era concentrata sul calcolo della durata di consonanti e vocali, giungendo a individuare una terza forma di isocronia, detta moraica (basata su more), sviluppando anche l'indice PVI (*Pairwise Variability Index*), che tiene conto della successione temporale dei segmenti. A partire da questa teoria sono andati sviluppandosi i lavori sperimentali sul ritmo, svolti da Paolo Mairano, a partire dalla sua tesi di dottorato, e quelli di Romano & Mairano (a partire dal 2007). Per l'isocronia musicale interessante sarebbe un confronto tra Pamies Bertrán e Patel (2014), concordi con la necessità di un confronto tra diverse culture musicali, tali da mettere in evidenza il limite di concepire il ritmo musicale solo percettivamente isocrono. Pamies affronta anche il caso di un ritmo anisocrono (evidente nel mondo orientale) e di anisocronia aveva anche parlato Pedro Henríquez Ureña. L'isocronia è affrontata infine nella versificazione a partire dagli studi sull'italiano e sul francese di Scoppa (1811 e 1816) e di Becq de Fouquières del 1879, che vedono il principio ritmico proprio nella versificazione di queste lingue, e poi dagli studi di fonetica sperimentale (tra questi, quelli di Landry, 1911; Verrier, 1912 e 1932; Grammont, 1913 e 1933; Morier, 1961, che sostenevano l'uguaglianza di intervalli interaccentuali corrispondente a piedi di numeri variabili di sillabe) poi da quelli di Fauré e Rossi del 1968). Per lo spagnolo si ricordano gli studi di Principe (1861-62) basati sui piedi accentuali isocroni e di Navarro Tomás (1922) e Canellada de Zamora (1976); Lanier (1880, 1898) per l'inglese si serve di rappresentazioni mediante valori musicali, e per il russo si menziona Tomaševskij (1923, 1929). Il verso libero finiva per rientrare nelle regole strette della metrica.

¹²¹ Scrive ancora Pamies (in c.d.s.) «La métrica "sílabo-tónica" intenta conciliar en sus análisis el isosilabismo de los versos reales con la supuesta división del verso en pies acentuales medidos, pero no lo hace midiendo duraciones sino acentos y sílabas [...] Habría una estructura métrica profunda, que no sería otra que la alternancia perfectamente regular (weak/strong) que exigía la taxonomía tradicional, y otra superficial, que correspondería al verso "real", como resultado de varias reglas de transformación que, además de permitirlo todo (foot insertion, foot deletion & foot inversion), coinciden perfectamente con las tradicionales licencias (poetic devices) salvando así la regla neoclásica según la cual los espacios interacentuales nunca podrían ocupar más de tres sílabas.».

Significativi sono stati anche i contributi sperimentali sul ritmo del Laboratorio di Linguistica della Scuola Normale di Pisa e del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” di Torino. In particolare, si ricordino, sviluppati presso quest’ultimo, i lavori di Mairano & Romano (2007a e 2007b, 2008, 2010a e b, 2011a e b), che hanno elaborato modelli e teorie basati su misurazioni strumentali e metriche, possibili grazie allo sviluppo di *Correlatore*, programma ideato e prodotto da Paolo Mairano in Tcl/Tk, per un calcolo automatico di alcuni correlati ritmici (%V, ΔC , ΔV , Varcos, PVIs, CCIs) a partire dai file di annotazione prodotti da *Praat*¹²².

Anche Utrera Torremocha (2010) evidenzia come, con gli studi di fonetica acustica, sia confermata l’inadeguatezza di una ricerca esclusivamente isocronica tra versi “fluttuanti”, concentrandosi sul mondo spagnolo¹²³: si ritorna così ad affrontare teorie sul ritmo della poesia, inteso come ritmo interiore o ritmo del pensiero, a cui il ritmo sintattico, davanti a quello metrico, si presenterebbe come alternativa per tentare la spiegazione della concezione ritmica del verso libero¹²⁴.

Complessa questione resta ancora una riduzione del ritmo della prosodia del verso libero italiano a una categorizzazione consolidata su criteri poco in linea con un aspetto simile. Non sarà dunque un criterio descrittivo a essere utilizzato per le nostre analisi nella parte sperimentale del lavoro, in cui cercheremo invece di proporre diverse alternative interpretative. Cercheremo invece di sviluppare uno studio con metodologie di fonetica sperimentale che possa affrontare la prosodia della poesia italiana del nostro Novecento a partire dal dato acustico, in un lavoro qualitativo-quantitativo che possa offrire spunti di

¹²² Inoltre, in linea con gli studi di Barbosa (2006) e Bertinetto & Bertini (2008), lo stesso gruppo di lavoro ha approfondito studi di tipo percettivo, finendo per convenire sull’importanza della durata, dei picchi e dell’andamento melodico dei profili. Parallelamente altri studi hanno tenuto conto di altre variabili, come l’intensità e ritmogrammi, o affidandosi ad altri calcoli metrici.

¹²³ A proposito, sono menzionati i lavori di Esteban Torre (1999 e 2000) e di Oldrich Bělič (1975) che dimostravano come in lingue considerate a ritmo sillabico-accentuale (come francese, spagnolo o italiano) o lingue considerate isoaccentuali (inglese, russo o tedesco) fossero non valide le teorie sull’isocronia di Navarro Tomás e non fosse possibile una netta scissione. Scrive Torre (2000: 20): «no es la *duración* física de la sílaba o del pie métrico lo verdaderamente relevante, sino la *percepción* subjetiva del número y la cadencia». Torre spiega anche come in diversi sistemi di versificazioni, comuni fossero gli elementi di sillaba e accento, e talvolta non si rileva una similitudine temporale effettiva in entrambi i sistemi, così che si parla di isocronia solo nella percezione di chi ascolta (come anche riprenderà Pamies). Bělič evidenziava invece l’importanza di considerare il *tempo* dei versi come elemento ritmico decisivo, insieme all’intonazione. Di variazione ritmica da un verso all’altro parla Yvor Winters come norma del verso libero, senza la presenza di un effettivo ritmo sillabico o accentuale, basandosi invece su un’idea di piede variabile, che non porterebbe a sistematizzazioni.

¹²⁴ Sulla connessione ritmo-senso diversi degli studiosi si sono espressi: tra gli altri, citiamo lo studioso italiano Giorgio Agamben che, in una prospettiva filosofica, individua una disconnessione tra elemento metrico ed elementi sintattici, tra ritmo sonoro e significato.

riflessione inediti su cosa caratterizzi questo materiale sonoro, già a un livello impressionistico molto vario¹²⁵.

1.3. Scenari, conservazione e studio della voce poetica

*The reading is the site in which the audience
of poetry constitutes and reconstitutes itself.*
Charles Bernstein

I *media* hanno riportato in auge la potenza della voce, a testimonianza di una continuità che si fa onnipresente: «il microfono aumenta lo spazio vocale e incide sulle distanze uditive. Conservando la visione e la presenza fisica del corpo, migliora tecnicamente l'esecuzione senza modificarne nessuno degli elementi essenziali» (Zumthor, 1984: 296). Il microfono diventa, su modello del cantante Jean Sablon, che per potenziare la sua voce esile lo utilizza prendendolo agli oratori politici, il mezzo delle trasmissioni poetiche vocali. È con microfono e amplificatore che «parola e musica diventano veramente pubblici»¹²⁶, consentendo di ingrandire il pubblico e il luogo che le accoglie, anche a discapito della vista in alcuni casi: all'interprete viene conferito un ruolo di potenza e autorevole davanti a una folla, al cui interno la relazione personale si sospende, sostituita da una passione collettiva. Questo, a partire dagli anni Settanta, è molto forte in musica, nel *pop*, nella canzone *folk*, nei grandi festival *rock*. La possibilità, in parallelo, di registrazione, negli anni Sessanta diventa non solo un mezzo di composizione (pensiamo in America a poeti come Ginsberg), ma anche una sorta di specchio per gli autori, da sempre incuriositi dal potersi riascoltare e che possono così sempre più comodamente risentire con l'orecchio esterno le proprie letture.

Riguardo al centrale ruolo sociale che ricopre la poesia, tramandata come attività individuale e monologica letta nel corso degli eventi, ricordata anche come tra le più sociali delle arti contemporanee, si esprime Bernstein:

¹²⁵ Riteniamo inoltre che un'applicazione di *Correlatore* a uno studio di poesia potrebbe rivelarsi in futuro un'ulteriore elemento di osservazione utile.

¹²⁶ Con questi supporti, a cambiare è anche la prossemica, che si fa pubblica nella classificazione di Schindler (2009), che riprenderemo successivamente.

«Readings are the central social activity of poetry. [...] They are as important as books and magazines in bringing poets into contact with one another, in forming generational and cross-generational, cultural and cross-cultural, links, affinities, alliances, communities, scenes, networks, exchanges, and the like. [...] The *range* of such activity is so great as to be difficult to document, since the written record is so much poorer than that of publications. This absence of documentation, together with the tendency among critics and scholars to value the written over the performed text, has resulted in a remarkable lack of attention given to the poetry reading as a medium in its own right, a medium that has had a profound impact on twentieth century poetry, and in particular the poetry of the second half of the century.» (Bernstein, 1999: 300-301).

Il *reading* resta una delle forme più partecipative della vita culturale americana, che resiste alla reificazione e alla mercificazione: «the poetry reading is an ongoing convention of poetry, by poetry, for poetry». Partiremo da questo assunto per osservare cosa avvenga a riguardo nel panorama europeo del secolo scorso. La sua invisibilità culturale e l'assenza istituzionale renderebbero la sua *audibility* particolarmente forte e i *reading* di poesia il posto ideale di ascolto, per ascoltare ed essere ascoltati (Bernstein, 1999: 301).

1.3.1. Un breve viaggio tra alcune voci d'Europa nel primo Novecento

Da sempre gli autori si sono interrogati sulla voce della poesia e diversi si sono espressi a riguardo: alcuni di loro, nel primo Novecento, hanno lavorato assiduamente sulla questione esecutiva, lasciando delle prime testimonianze preziose per studi successivi dedicati al tema e facendosi in un certo senso precursori di un percorso vocalico della poesia, che vedrà la sua fioritura nel secondo Novecento. Yeats e Lorca sono due di questi, che, nel recupero di una tradizione antica¹²⁷, operarono da una prospettiva diversa e in direzione contraria a quella che, in parallelo, si sviluppava con il movimento futurista che, con esito riconosciuto, avrebbe potentemente agito sul modo di intendere la poesia e il suo rapporto con la voce, i *media*, il pubblico. Potremmo dire che il “risveglio vocalico” di questi anni nel panorama internazionale, che si declinava in forme opposte (rivolte a un

¹²⁷ Gasparini (2009) traccia un asse Yeats-Lorca-Artaud-Bene, particolarmente interessante per quanto riguarda artisti che hanno fatto di una ripresa primordiale la loro arte poetica (e performativa) nel Novecento. Si tratta inoltre di una prima analisi di questo tipo.

passato arcaico, alle radici e a un ritmo più lento da un lato, e rivolte invece al futuro e all'immaginazione aerea in movimento, di ritmo rapido, dall'altro), si nutriva però di una uguale necessità di espressione vocalica della poesia, che avrebbe dato i suoi frutti nei decenni a seguire.

Il poeta irlandese William Butler Yeats attribuiva al ritmo e alla sonorità della voce viva di un uomo (non ai libri, in cui essa moriva) la vita della poesia: per questo la sua composizione avveniva anche mediante il canto di versi, in un'azione teatrale, coreutica e vocale. La sperimentazione di Yeats fu notevole e durò per tutta la sua vita, rifacendosi anche alla ricerca di una tecnica vocale-corporea tipica dell'antico mondo irlandese e dei dicitori. La parola poetica si radicalizzava in una purezza drammatica e aveva trovato nell'attore e nel suo corpo il movimento e la voce, al punto che si poteva dire che la voce era corpo e la parola poetica corpo-voce (Gasparini, 2009). Yeats sarebbe diventato un maestro di una «poesia/teatro» e della poesia cantata, con una nuova tradizione di ballate irlandesi e un ciclo di canzoni. Il ritorno a una tradizione e alle problematiche della sua *performance* furono il centro dei suoi ultimi anni e lunga fu la sua ricerca su dizione ed esecuzione della poesia (con liriche dalle strutture del *song* ma non musicate, liriche pensate per la dizione in alternanza con ritornelli cantati, canzoni vere e proprie).

Negli stessi anni, nel panorama spagnolo andaluso, Federico García Lorca lavorava per una ripresa della tradizione flamenca del *cante jondo*, alla ricerca di una lingua poetica della tradizione, che fosse lingua sia della voce sia del corpo, «lingua/voce, lingua/canto» (Gasparini, 2009)¹²⁸. A tal proposito, Gasparini opera un confronto tra due lavori dei poeti, *Words for Music Perhaps* e *Poema del cante jondo*, mettendo in luce una somiglianza a partire dalla forma compositiva, per passare poi dalla struttura vera e propria, metapoetica e finalizzata alla riflessione su ulteriori realtà poetiche ed esecutorie¹²⁹.

¹²⁸ Ricordiamo anche che Lorca operava nella Generazione del '27, che si muoveva culturalmente in direzioni molto diverse dal futurismo e, proprio di diversi poeti tra questi, sono reperibili registrazioni originali, grazie al lavoro condotto, oltre che dal mondo televisivo e radiofonico, dalla casa editrice Visor, che fondò le collezioni, con le voci originali dei poeti in CD allegati ai libri, *Visor de Poesía* e *De Viva Voz*, questa interamente dedicata all'unione tra poesia e voce. Le registrazioni originali sono recuperate da riversamenti di Lp o da altre fonti antiche digitalizzate. Approfondimenti relativi agli archivi sonori e alla conservazione dei dati acustici nel mondo ispanofono sono reperibili in Mistrorigo (2018). Menzioniamo, tra le voci più note incluse in queste collane, anche le voci di Pablo Neruda, Federico García Lorca, Elvira Sastre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicenet Aleixandre, Jorge Guillén.

¹²⁹ Tra le sperimentazioni comuni si individuano, in particolare: la struttura-ritornello focalizzata sul canto e sul suo ruolo centrale; l'inseguimento di un significante puro (basato su richiami fonici marcati), sino alla presenza di punti di solo suono sposati con la musica, dove questa prevaleva su qualsiasi tematica; una parola poetica che per il rituale performativo sacrifica la lingua, dando importanza a una parola che si fa azione e

Con Lorca la ripresa del “canto profondo” era qualcosa di ancestrale, che si legava al suo incontro con De Falla e prendeva forma con l’ideazione del *Concurso*¹³⁰, che avrebbe riportato in auge una tradizione antica, nell’unione delle discipline artistiche. Il *Concurso*, nella sua ideazione anche “rivoluzionaria”, aveva riscosso diverse critiche al tempo e, tra gli elementi che gli si contestavano, vi era quello dell’uso di strumenti di registrazione (la registrazione fonografica), che alcuni ritenevano sufficienti per la conservazione delle tradizioni, vanificando così una delle principali finalità del *concurso* stesso, che si basava sul ruolo importante dell’esecuzione dal vivo. Ma «anche Falla comprendeva l’importanza di una conservazione durevole, come quella garantita dalla costruzione di un archivio o di una raccolta di registrazioni e trascrizioni» (Gasparini, 2009: 235), favorendo registrazioni di alcuni dei partecipanti al concorso, pur sostenendo che più importante ancora di un archivio di nastri fonografici (e di trascrizioni, che si rivelavano manchevoli in questo specifico caso) fosse la «conservazione viva del canto popolare». Un poeta come Lorca aveva intuito l’importanza della conservazione vocale, in particolare quella di una tradizione popolare che molto avrebbe influenzato la sua opera: la centralità di questo aspetto si rivelava già a partire dalla scelta dell’immagine del grammofono a manifesto e “promozione” di questa iniziativa¹³¹.

suscita una sensazione di sconvolgimento nell’ascoltatore. Il linguaggio che si incontra in questi due poeti è definito anche taumaturgico.

¹³⁰ A Granada (Spagna), Federico García Lorca aveva conosciuto nel 1920 Manuel de Falla (con cui condivideva il *Riconcillo* e la conoscenza della famiglia Barrios), col quale si era cimentato nel *Concurso de Cante jondo*, in seguito forse al loro incontro documentato dal biografo di Lorca Gibson, che riporta l’aneddoto del musicologo John B. Trend. Lorca aveva sicuramente una sensibilità musicale spiccata, un grande amore per la poesia e per i canti tradizionali della terra andalusa, che portavano a una poesia che si fondeva nel canto in modo naturale. Gasparini (2009: 200) scrive: «qualcosa era nell’aria di Granada e il poeta e il musicista seppero coglierne la forza, tentando di indagarne il senso profondo, in modo del tutto parallelo e autonomo all’inizio, per poi convergere in un progetto comune». Nella città dall’*embrujo* travolgente e nel quartiere più bello dell’Albaicín, pare documentarsi l’incontro tra i due artisti, che risentono molto anche dell’influsso della musica andalusa popolare. Lorca era preoccupato per la fine di una integrità del *cante jondo*, che si avvicinava a una grande decadenza e per questo nell’autunno del 1921 dal gruppo di Lorca e degli artisti attorno a lui nasce l’idea del *concurso de cante jondo*, come testimonia una lettera all’amico Adolfo Salazar, in parallelo alla scrittura del *Poema del cante jondo* e del *Romancero gitano*. Il *Concurso*, che si proponeva di valorizzare il *cante hondo* dei *cantaores* dei villaggi che Lorca era andato personalmente a coinvolgere, susciterà diverse polemiche.

¹³¹ L’immagine del grammofono, associata al tempo anche a un’idea di cultura di massa, rappresentava inoltre un’idea di totale fedeltà, sicuramente superiore a delle imprecise trascrizioni e in grado di consentire il godimento concentrato di un concerto, per poi analizzarne i dettagli nella solitudine di uno studio successivo. Per Lorca e De Falla, tuttavia, l’isolamento dello studioso e del suo studio, così come quello dello studio di registrazione, non consentivano nel caso del *cante jondo* e della sua complessità vocale un’immersione nel suo reale mondo. Non ci soffermeremo sulle descrizioni della voce del *cante jondo* che è opportuno ricordare come una voce anziana, vissuta, saggia e sofferta di un corpo più debole, «che oramai non è della gola, né del petto, ma di tutto il corpo; con una voce che esegue le note disfacendole, ma che le esegue» (Grande, 1979: 508).

Il rapporto del poeta col canto poetico, tramite il *cante jondo*, paragonato a un balbettio, si può ricollegare al canto originario di cui si è parlato nel §1.1.1. e vede il suo culmine nell'immagine di un anziano *cantaor* che canta sino a che il cuore non gli regge, quasi in un agone con il canto, che ha in sé tutto¹³². Lorca vedeva nella lettura ad alta voce delle sue poesie, con gli amici, in contesti privati, la «sola espressione della loro pienezza d'esistenza, che andava di pari passo con l'analoga tendenza a comporre ad alta voce, sfruttando ai fini poetici le possibilità offerte dai caratteri della parola oralmente intesa» (Gasparini, 2009: 256). Sulle sue letture si era espresso anche Rafael Alberti (1966), che raccontava come fosse noto il suo talento declamatorio e che il canto e il *cante* si unissero in lui, in una poesia orale nella quale il poeta interveniva sulle dimenticanze mnemoniche in una reinvenzione di memorie e tradizioni: nel 1924 a Madrid aveva avuto modo di confermare queste opinioni, ascoltandolo recitare il *romance gitano*, con tutto il fascino che lo contraddistingueva, una forza anche bambina e una corporeità della parola che travolgeva gli ascoltatori¹³³. Il *cante jondo* aveva contribuito a tutto questo, in quanto era stato il ritorno a un canto primitivo, con la purezza rurale e antichissima dell'Europa (da cui sarebbe derivato molto tempo dopo il flamenco, a partire dalla fine del Settecento). Con il *Poema del Cante jondo* si può infatti parlare di «interoralità» (Gasparini, 2009: 277) per definire una voce che richiama alla poetica orale e al suo *duende*¹³⁴, rappresenta una rete di rimandi all'interno della produzione lorchiana e tra essa e la tradizione, mettendo in relazione tra loro più oralità. Di «doppia oralità» e «doppia esecutività» si parla secondo l'autrice, nell'ottica di un «investimento rituale-performativo» in una lingua che si fa

¹³² Per un approfondimento riguardo al *cante jondo* si veda De Falla (1988): nato dalla fusione dell'influsso orientale e dei canti popolari spagnoli, dalle ritmiche legate alla danza del nord Africa, visibili nella musica andalusa dei cosiddetti *mori granadini*, definiti nei tratti caratteristici delle tribù gitane che nel 1400 erano arrivate da Oriente. Una fusione di elementi gitani su canti popolari dell'Andalusia, nati a partire da influssi arabi e bizantini, costituiva la teoria di De Falla sul *cante*: nella conservazione degli aspetti del canto primitivo orientale, nei modi tonali e in particolare nell'enaarmonismo (visto da De Falla come prima imitazione del canto e del grido degli uccelli, degli animali e della materia), in linee melodiche ricche di modulazioni, si ritrovavano quegli aspetti che caratterizzavano la poesia delle origini e delle forme incantatorie. In questo senso il *cante* si distingueva nettamente dal canto, in una netta ricerca di squilibrio. La teoria è dunque di una «gamma musicale» che è conseguenza di una «gamma orale» (de Falla, 1988: 162), che da diversi studiosi viene fatta risalire alla cultura musulmana. Infine il *cante* aveva ricche potenzialità di incantamento (grazie anche alla partecipazione del pubblico e alle fioriture), come nelle formulazioni preistoriche, che a volte conducono a una mancata percezione del ritmo metrico.

¹³³ Scrive a riguardo Alberti (1966: 16): «era davvero affascinante: quando cantava, da solo o al pianoforte, quando recitava, quando scherzava e persino quando diceva cose di nessun conto». Su Lorca diversi sono infatti i pareri che tramandano la grande fascinazione delle sue interpretazioni.

¹³⁴ Il *duende* si descriveva in Lorca come forza demoniaca che si manifestava tra musicisti e poeti «di viva voce», in quanto, dopo la commozione dell'istante, era richiesto il silenzio (Maurer, 2000: 165). Non ci soffermeremo in questa sede sulle molteplici definizioni e precisazioni che di *duende* sono state offerte nel tempo dalla tradizione spagnola.

potenziamento fonico e di sogno; successivamente, gli influssi del mondo americano lo portarono a confermare ancora di più il suo legame forte con una tradizione orale.

Importante riflessione da condurre all'interno del panorama internazionale del primo Novecento, è quella relativa anche alla coesistenza di una ripresa poetica tradizionale con una sua sperimentazione all'interno dei nuovi *media*, come ad esempio la radio: la poesia che recupera delle sonorità primordiali che l'avevano generata decide di sposare il suo tempo, usufruendo dei mezzi che possono aiutare a diffonderla, per quanto mutato possa essere il pubblico di una società non più di oralità primaria¹³⁵. Così, nel 1931, veniva trasmessa dalla BBC la prima trasmissione radiofonica di Yeats, in cui il poeta presentava il progetto che avrebbe coinvolto attori professionisti di teatro nella lettura del suo lavoro di trasposizione del *King Oedipus*. Particolarmente sensibile al tema dell'interpretazione della poesia, Yeats avrebbe dedicato al tema altre trasmissioni, presentando le sue diverse inclinazioni; la sua esperienza radiofonica durò sino al 1937, costituendo anche l'esperienza poetica e teatrale più significativa dell'autore. La sua sensibilità al tema e la sperimentazione sulla questione teatro-poesia lo portavano a un tipo di lettura particolarmente enfaticizzata, in una trasmissione che alternava in modo continuo commenti a letture, e che il poeta introduceva, al suo primo *broadcast*, dichiarando apertamente l'enfasi ritmica che avrebbe adottato per la loro lettura¹³⁶. Per un equilibrio critico con la componente musicale delle trasmissioni, il poeta irlandese sarebbe in realtà tornato poi in radio a leggere i propri testi, con l'aiuto di una fidata dicitrice, in modo analogo a quanto fece in parallelo anche Artaud: è particolarmente interessante il caso di Yeats, per notare come il poeta stesso abbia definito, in modo registico, le modalità di interpretazione, finalizzate a una coesione e una rigida armonia tra poesia e musica.

¹³⁵ Non approfondiremo in dettaglio questo aspetto che, oggetto di studio in ambito sociologico, è sicuramente aspetto di particolare interesse e sarebbe di preziosa integrazione a questo lavoro. Sarebbe a tal fine interessante approfondire e mettere in relazione con questo studio un'osservazione comparativa sul diverso rapporto poeti-radio in aree geografiche molto diverse in un periodo di svolta come quello del primo Novecento. Tra gli studi dedicati a questo campo di ricerca, De Torres (2019) evidenzia il differente approccio delle radio in Europa e in Sud America: se dagli anni Venti la BBC aveva da subito dato un taglio culturale ai suoi programmi e negli USA sarebbero cresciute moltissime stazioni radio con questa finalità, seguite a ruota dalla Germania (cfr. Roldán Vera, 2009), questo era lo specchio di un'Europa in cui il ruolo degli intellettuali in radio era fortemente connesso ai totalitarismi. La radio sorgeva infatti nel primo dopoguerra nel mondo europeo, mentre in Sud America il clima era molto diverso e, pur mantenendo un intento culturale, il ruolo che la radio avrà per gli intellettuali in quegli anni sarà quello di sanare ampie distanze geografiche e curare l'analfabetismo.

¹³⁶ Nella sua sperimentazione, Yeats, non senza difficoltà, aveva già cercato negli anni Trenta del Novecento di fare intendere anche al mondo degli attori i punti di incontro tra il corpo della poesia e quello dell'attore, per dirla con le parole di Gasparini (2009: 194), ricordando che quello del poeta rifuggiva «l'enfasi, lo sforzato, l'impeto drammatico, i virtuosismi vocali» (Gasparini, 2009: 194).

Sempre in area nordica, anche il gallese Dylan Thomas si era dedicato alla lettura dal vivo e a registrazioni originali poetiche in trasmissioni e raccolte. Infatti «il mezzo radiofonico era al tempo il più avanzato strumento tecnologico di comunicazione di massa», scrive Gasparini (2009: 192): aveva attratto gli artisti e gli intellettuali e andava anche individuandosi il suo potenziale nel disvelamento dello spazio tra poesia ed esecuzione come manifestazione della poesia e del teatro che andavano unendosi in nuove e specifiche sperimentazioni.

Nella notoriamente “musicale” Francia, intanto, che aveva, non molto tempo prima, accolto i poeti simbolisti, che avevano fatto dell’identificazione poesia-musica un baluardo, nel 1909 era comparsa sulla prima pagina de *Le Figaro* il *Manifesto futurista* di Marinetti e, quattro anni dopo, nel 1913 (anno anche della pubblicazione da parte di Luigi Russolo de *L’Arte Dei Rumori*, di *Distruzione della sintassi. L’immaginazione senza fili e le Parole in libertà* di Marinetti e anche de *L’Antitradizione futurista* di Apollinaire), la voce dei poeti stava per varcare la soglia di un nuovo mondo e nuove prospettive. In quell’anno, due altri grandi poeti avrebbero per la prima volta avuto a che fare con le tecnologie di due laboratori parigini di fonetica sperimentale¹³⁷ e si sarebbero lasciate le prime tracce acustiche preziose per studi linguistici e per una futura conservazione. Ezra Pound, attento nella sua ricerca alla prosodia del verso libero, stava andando a trovare, presso il suo laboratorio, il fonetista Jean-Pierre Rousselot, introdotto dai poeti André Spire e Robert De Souza: la sua voce si sottoponeva così alla strumentazione di laboratorio e per la prima volta il fonoscopio del linguista, che stava studiando la durata vocalica nelle pronunce del francese regionale, riproduceva simultaneamente la voce del poeta, in un ritratto sincronico non ripetibile¹³⁸. Per la prima volta diventavano dati linguistici anche le letture di poesie originali, per condurre esperimenti di analisi fonologica della dizione poetica (Sieburth, 2007). Sieburth illustra come iniziasse a sorgere la curiosità nei “versolibristi” riguardo alle moderne macchine di registrazione, nella speranza di trovare prove scientifiche di una regolarità o forma, considerate naturali e proprie del verso libero. Sicuramente i fonografi cominciavano a suscitare, per differenti motivi, la curiosità di diversi poeti: tra questi, vi era anche Rainer Maria Rilke che, nonostante il suo interesse e al contempo per via delle

¹³⁷ A riguardo, vedasi la tesi di dottorato di Chris Mustazza (2019), che dedica ampio spazio a questo tema e alla relazione tra la realtà francese e americana in quegli anni.

¹³⁸ Ricordiamo che lo studio sulla declamazione del verso francese, avviato tramite chimografi, era di particolare interesse e avrebbe continuato a esserlo nei decenni successivi: a partire dai primi esperimenti di Landry (1911), anche altri studiosi si sarebbero cimentati sul tema, come Verrier (1912 e 1932), Grammont (1913 e 1933), Morier (1961), concentrandosi sull’aspetto isocronico.

sue perplessità, non fu mai registrato¹³⁹. Sempre nel 1913, in Francia, Apollinaire¹⁴⁰ veniva registrato nel laboratorio di Ferdinand Brunot: in questo caso le registrazioni erano anche riproducibili, oltre che visibili, grazie alla collaborazione creata con la casa di registrazione *Disque Pathé*. Le registrazioni del poeta formavano parte del progetto di una “*library of voices*”, *Les Archives de la Parole*, fondati da Brunot nel 1911 come primo tentativo di mappa linguistica dei dialetti di Francia e ora disponibile all’interno dell’archivio *Gallica* della *Bibliothèque National de France (BNF)*, come documenta Mustazza (2019: 49)¹⁴¹; delle varie parti che componevano l’archivio, le voci dei poeti rientrarono nella sezione “*les voix célèbres*”¹⁴². La documentazione in archivi era in linea con la volontà anche futurista di conservazione e a riguardo scrive Chris Mustazza: «The same masculinist death drive that animates Marinetti drives Pound to Rousselot and creates an archival imagination that is figured around the need to preserve that which is about to be destroyed» (2019: 52)¹⁴³.

¹³⁹ In una lettera del 1926 a Dieter Bassermann, Rilke si esprimeva, riguardo ai fonografi, con delle perplessità, in quanto la «macchina parlante» pareva rendere efficacemente solo con testi musicali, ma evidenziandone una particolare utilità nella sua possibilità di ripetizione, preziosa per il poeta, così come per il musicista, e nel servizio che offriva alla parola poetica, per guidare a un «disciplinato impegno verso la recitazione della poesia, che è il solo mezzo di rilevarne tutta l’esistenza». Rimproverava infatti la mancanza di corrispondenza nei lettori con la poesia, «perché leggendo in silenzio essi toccano appena le sue particolari qualità, invece di risvegliarle a sé stessi!». La sua immaginazione di un lettore in ascolto della «macchina parlante» (Rilke, 2016: 368), che gli era tuttavia ripugnante, lo portava a considerarlo un mezzo di informazione comunque utile (cfr. Bordoni, 2019).

¹⁴⁰ Zumthor (1984) spiega anche che l’uso del fonografo da parte di Apollinaire e altri cubisti avveniva in modo “creativo”, e le incisioni erano, secondo lo studioso, dei testi vocali. In modo analogo, la questione si rafforzerebbe con poeti come Ungaretti, per il quale anche la fissazione del testo sarebbe una questione vocale che, proprio nella registrazione, vivrebbe a pieno la sua autorità.

¹⁴¹ Ferdinand Brunot, ed., *Archives de La Parole (1911-1914)* (Gallica), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1279113.r=Ferdinand%20Brunot%2C%20.%2C%20Archives%20de%20La%20Parole%20%281911-1914%29?rk=21459;2>. L’archivio era il primo archivio sonoro di Francia e nasceva su ispirazione del *Wiener Phonogrammarchiv*, considerato il più antico archivio sonoro, fondato nel 1899, seguito dal *Berliner Phonogrammarchiv* nel 1900 e da quello di San Pietroburgo del 1908. (Cfr. Hoffmann, 2004 e Noel Lobley, 2018). Concretamente erano confluiti poeti dalle avanguardie che rappresentarono la fase prima della guerra e la Grande Guerra. Ancora su questo archivio si veda anche Michel Murat (2015), secondo cui si potrebbero applicare le teorie di Landry (1911) e de Lote (1913): in particolare con Landry, si predicava un equilibrio tra estetica della declamazione e fonetica sperimentale, considerando propria della poesia lirica una declamazione sostenuta da una certa enfasi, dove l’emozione ha un corso uniforme e un’intensità costante, il tempo ampio e costante, il ritmo più legato, contenuto e regolare. L’enfasi patetica portava a valorizzare le ineguaglianze (Landry, 1911) e Murat spiega che emergeva infatti dall’archivio una valorizzazione del ritmo, «une diction plus chantante» (Murat, 2015: 117), vicino quasi alla melopea, come avrebbe detto Pound, all’interno anche di una generale incoerenza metrica della dizione che affettava anche il verso regolare. Murat tenta anche un’analisi impressionistica di alcune letture in relazione al testo.

¹⁴² La scelta dei poeti, effettuata nel periodo tra il 1911 e il 1914 risulterebbe a favore di scritture non tradizionali, di poeti sperimentali, per la gran parte operanti già durante e dopo il simbolismo. Alla base dell’archivio francese, come evidenzia Mustazza, era evidente un’esigenza non di attrazione di pubblico bensì di distanza estetica, di carattere scientifico. Il secondo direttore, Jean Poirrot, che subentrò negli anni Venti, si concentrò invece sui poeti famosi, in linea con le case di registrazione americane in crescita.

¹⁴³ Riguardo al lavoro di Rousselot, Mustazza scrive: «Rousselot’s conception of how poetry works is much closer the under-distancing Tsur describes and the default perception of art critiqued by Bernstein in his

Come spiega lo studioso, la stessa dinamica si sarebbe ripetuta, vent'anni dopo, in America, quando l'archivio di *The Speech Lab Recordings* della Columbia University e di *Vocarium*, di Harvard, sarebbero nati, alla soglia della seconda Guerra mondiale, sul modello del lavoro europeo¹⁴⁴, anche se con selezioni di poeti basate su criteri diversi e rapporti interni, tra archivi accademici ed etichette discografiche, spesso non solidali come in Francia¹⁴⁵. Tuttavia, Mustazza riconduce *The Speech Lab Recordings* e le relative condizioni di produzione alla realtà francese dei primi esperimenti di Rousselot con Pound¹⁴⁶: il suo lavoro si propone di osservare come l'invenzione della registrazione del suono abbia influito sul cambiamento nell'arte della poesia, che si arricchiva di un'immaginazione fono-archivistica.

Anche Matthew Rubery (2014) lavora sullo stesso tema di ricerca, concentrandosi sulle prime registrazioni in area inglese di fine Ottocento: «such recitals illustrate the extent to which Edison's talking machine influenced the reception of texts while at the same time giving rise to performances unheard of in previous cultures». La sua indagine ruota non

rejoinder to Michael Fried» (2019: 73). Riguardo all'archivio di Brunot, invece lo studioso si interroga su cosa vi sia alla base della scelta delle voci selezionate, se i poeti dovessero rappresentare il meglio della poesia di quel tempo o se si basasse sulla ricezione testuale delle poesie o sulle abilità performative dei poeti per considerarli un tipo di parlato (Mustazza, 2019: 84).

¹⁴⁴ La sua definizione invece degli archivi di etichette discografiche è, in una ripresa di Wolfgang Ernst (2016), di *anarchives*. Interessanti sono le riflessioni sviluppate sul tipo di ascolto che deriva dalla diversa conservazione sonora.

¹⁴⁵ Negli anni Venti era già presente la grande casa discografica *Victor Records* (*Victor Talking Machine Company*, fondata nel 1900), che aveva cominciato la sua attività con le registrazioni di poesia (inizialmente si trattava del cantante George Broderick che leggeva Eugene Field, già registrato presso la *Berliner Gramophone* nel 1896, a cui seguirono diverse letture di autori, compreso Kipling). Negli anni Trenta veniva fondata da Packard la *Harvard Vocarium*, con le prime registrazioni di T. S. Eliot (intenta dapprima ad arrivare a un pubblico ampio e poi rivolta in un secondo tempo a toni anche più discreti). Nel 1931 Greet e Hibbit, linguisti esperti di dialettologia, fondavano *The Speech Lab Recordings*, iniziando a registrare i poeti, a partire da Vachel Lindsay, rifiutato invece dalla *Victor Records*: questi cominciavano a fare parte della collana per la vendita a fini didattici di *The Contemporary Poets Series*. *The Speech Lab Recordings* avrebbe operato in modo fitto dal 1931 ai primi anni Quaranta, offrendo una vasta gamma di registrazioni di poeti, in questi anni digitalizzate da Mustazza e inserite nel PennSound. Si era sviluppato un interesse per i poeti legati alla pratica performativa, da una parte, e a tradizioni vernacolari dall'altra, e anche diverse altre case discografiche si sensibilizzarono al tema. Per approfondire la questione relativa alla storia degli strumenti di registrazione, dell'archivistica e della discografia legata alla poesia americana si veda Mustazza (2019).

¹⁴⁶ Non passeremo in rassegna in questa sede i vari contesti di letture pubbliche, né la loro evoluzione, in nessun panorama. Tuttavia, citiamo in questo caso la testimonianza del poeta George Economou sui *reading* negli Stati Uniti, in quanto testimonianza di un cambiamento legato anche a una poetica che, come in alcuni casi significativi in Europa, si basava su un ritorno all'oralità e che può essere in collegamento tra questi brevi cenni di contestualizzazione e la seconda parte di questo lavoro. Il confronto del poeta americano era tra i *reading* in cui era stato coinvolto e quelli a cui aveva assistito da studente, descritti come una realtà intermedia tra una conferenza e la lettura drammatica, in una distanza netta tra poeta e pubblico, che aveva raggiunto l'apice con il *tour* di letture di Dylan Thomas. Dal 1960 sarebbe invece andata consolidandosi al *Café Cino* al *Greenwich Village* la convinzione della naturalezza e dell'edificazione della lettura in pubblico di una poesia: il manifesto dei nuovi poeti orali si opponeva alla convenzione della poesia scritta, andando a toccare la connessione orale-scritto, nella consapevolezza che la poesia includa forme orali e scritte, in quanto «il discorso umano è una fonte quasi inesauribile di forme poetiche» (Rothemberg, 1975: 512).

solo attorno alla questione dello strumento di registrazione in sé, ma anche sul momento in cui questo ha cominciato a essere influente sul pubblico degli amanti della poesia e dei poeti stessi. Per Rubery, infatti, determinanti sono stati anche quei dieci anni di perfezionamento intercorsi tra la creazione e il miglioramento del fonografo a cilindro da parte di Edison, meno noti dei consacrati 1888/89 tramandati dai critici letterari in ambito anglofono: «taking Edison's original tinfoil phonograph as an alternative starting point reveals how the 1878 demonstrations, despite technological limitations, undertook their own acoustic experiments, enabling audiences to discern new forms of meaning, pleasure, and pathos in even the most well-known material. In other words, the phonograph invited new ways of thinking about verse as well as voice» (Rubery, 2014)¹⁴⁷. Alla fine dell'Ottocento, infatti, nel mondo anglofono, avevano avuto inizio le prime sperimentazioni documentate di registrazione di poeti, con i primi fonografi di Edison, definiti da Rubery (2014) anche *Poetry machine* di Edison¹⁴⁸: se Munro già nel 1877 si era fatto portavoce di un coro di interessati che individuavano nel fonografo uno strumento perfetto per la poesia, «the talking machine's usefulness as a poetry machine», era con il febbraio del 1878 che il fonografo veniva presentato ufficialmente in Inghilterra, nella prima esposizione al Royal Institution di Londra, e in quell'occasione veniva anche citato un verso del poeta Alfred Tennyson, presente in sala. Un mese prima, a New York, avevano intanto cominciato a realizzarsi iniziative di diffusione dello strumento di registrazione e la declamazione di poesie al fonografo ne era parte integrante¹⁴⁹. Fu solo a partire però dal 1888, grazie ai miglioramenti dello strumento da parte di Edison, che divenne possibile registrare anche più facilmente figure di spicco, tra cui Robert Browning (1889) e Tennyson (1890), che rappresenterebbero anche le prime registrazioni poetiche in assoluto (cfr. Picker, 2003)¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Anche della “illusion of real presence” parla la *Scientific American*, come prima reazione degli ascoltatori davanti alla macchina.

¹⁴⁸ Sull'invenzione del fonografo scrive Rubery (2014): «1878 is a more important year to the history of literature than has yet been recognized for its experiments with verse and sound-recording technology»

¹⁴⁹ Lo stesso Edison, nel suo laboratorio presso il Menlo Park (New Jersey), recitava poesie che amava davanti a gruppi in visita, e le mostre americane e inglesi del 1878 presentavano la lettura di una filastrocca per intrattenere il pubblico, scelta per diverse ragioni che favorivano le manipolazioni dell'audio, su cui si sofferma Rubery. Diversi esperimenti erano poi stati condotti ancora sulla manipolazione, includendo altre filastrocche, poesie, drammi: non casuali erano anche i temi trattati dai testi scelti.

¹⁵⁰ Noto è l'aneddoto che abbraccia la prima registrazione originale di poesia, che si considera quella di Browning: avvenuta in occasione di una cena presso l'artista Rudolf Lehmann il 6 maggio 1889, vide il poeta interrompersi nel mezzo della registrazione della poesia “How They Brought the Good News from Ghent to Aix”, per un vuoto di memoria. La registrazione, quindi, curata dall'assistente di Edison George Gouraud, rimase parziale ma documentata su fonografo cilindrico (*white wax cylinder*). Il frammento è ora ascoltabile anche online. In occasione dell'anniversario della morte di Browning, avvenuta nel successivo dicembre, i membri della *London Browning Society* si riunirono per ascoltare la registrazione in commemorazione del

Nel primo Novecento, i poeti cominciavano a riconoscere inoltre il potenziale della radio e negli anni successivi avrebbero avuto spazi radiofonici di discussione, che avrebbero consentito alla poesia di diffondersi a mezzo della propria voce o di quella di attori professionisti. Certamente centrale per l'inserimento del mondo poetico in questo contesto fu il ruolo giocato dal movimento futurista¹⁵¹, che al suo interno vedeva, oltre alla forte attenzione di Marinetti, anche la sensibilità di altri contemporanei, come Luciano Folgore il quale, nel 1924, conduceva *Il grammofofo della verità*. Non approfondiremo in questa sede il rapporto poeti-radio, già accennato precedentemente e tema di notevole interesse, bensì faremo un breve cenno, di carattere introduttivo, finalizzato a una migliore contestualizzazione dello studio che andremo a presentare.

Il 29 marzo 1914, a Roma, in via del Tritone, nel salone dell'Esposizione Futurista permanente, si data la prima "declamazione dinamica e sinottica"¹⁵², ma molte furono le serate e le declamazioni prima e durante la guerra, anche con fini interventisti. Le declamazioni di Marinetti, come spiega Cigliana (2009), erano arte teatrale e molto influenzate dalla sua formazione internazionale e dalla frequentazione degli ambienti dell'arte e del teatro francesi¹⁵³. La sua esperienza radiofonica, parallelamente, come racconta anche Fisher (2000), lo avrebbe messo successivamente in contatto con un panorama internazionale molto ampio: risale al 1926 infatti la sua partecipazione alla radio brasiliana, precedente, per motivi politici di censura, alla trasmissione nella radio italiana

poeta defunto e H. R. Haweis commentò, sul *London Times*, scriveva che per la prima volta la voce di Robert Browning o di qualsiasi altra voce era stata ascoltata dall'oltretomba (cfr. Piepenbring, 2015).

¹⁵¹ Apice di questo interesse sarà poi il manifesto per eccellenza a riguardo, *La radia* (1933), a cura di Pino Masnata e Filippo Tommaso Marinetti, preceduto da opere futur-radiofoniche. Ricordiamo anche i diversi lavori dedicati da Marinetti al tema della declamazione e della comunicazione, oltre che il lavoro di Arnaldo Ginna *L'arte della radiofonia* del 1932, dedicato alle possibili declinazioni della radio nella cultura. Sul ruolo della radio nel futurismo, nel surrealismo e nel *dada* poetico, interessante è anche il lavoro di Fisher (2002). Si vedano anche per una prospettiva legata alla storia dei media Perloff M. & Dworking (2009), Norman (1996) e Kahn (1999).

¹⁵² Nel mezzo della guerra, nel 1916, Marinetti aveva infatti stilato il manifesto *La declamazione dinamica e sinottica*, nel quale spiegava di voler liberare il mondo intellettuale da una «vecchia declamazione statica pacifista e nostalgica», per «creare una nuova declamazione dinamica sinottica e guerriera.» Criticava una declamazione che definiva passatista, che «si riduce sempre ad una inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze.» (1916: 79). A questa opponeva una nuova declamazione, che si basava anche sul movimento e sulla gesticolazione, su una voce che deve essere disumanizzata, senza modulazioni né sfumature, oltre che servirsi di strumenti, altre voci e altre fantasiose invenzioni. Per un percorso nelle diverse vocalità della poesia d'azione a partire dalla declamazione dinamica e sinottica si veda anche Fontana (2004).

¹⁵³ Ricordiamo, in particolare, che Marinetti, come Ungaretti, era nato ad Alessandria d'Egitto e, dopo aver vissuto in terra d'Egitto, si era trasferito in Francia, prima di arrivare in Italia.

del 1933¹⁵⁴. Le caratteristiche registrazioni marinettiane sono recuperabili negli *Archivi sonori del Futurismo*, curati da Antonio Latanza e Daniele Lombardi¹⁵⁵.

Rifacendosi allo studio di Chopin (1979) dedicato alle incisioni di letture poetiche del mondo industrializzato, anche Zumthor (1984) ricorda come, contemporaneamente, all'inizio del Novecento, i futuristi italiani e i futuristi russi si esibivano in *tournées* di poesia¹⁵⁶. L'operato delle prime avanguardie storiche fu significativo per corroborare un fermento che sarebbe poi esploso, dando avvio a un nuovo secolo in cui la voce della poesia assumeva per la prima volta nuovi caratteri¹⁵⁷. Come scrive Fisher (2002: 43), «the radio wave left behind no physical trace of its source, it inherently held within its physical transmission the unrealized promise of an ideological platform for the antihistory agenda of futurism, and the anti-art, anti-artist declarations of dada». La studiosa traccia inoltre una preziosa descrizione della situazione tra Inghilterra, Germania, Austria e Italia nello scenario futurista-dadaista-surrealista radiofonico (Fisher, 2002: 40-83), a partire da una dettagliata analisi dell'operato di Marinetti.

Tornando, nel nostro viaggio, in Francia nel 1947, vediamo che stava avendo inizio il programma *La voix de poètes* per la Radio francese, nella quale numerosi poeti sarebbero passati a raccontarsi e a leggersi, insieme anche a diversi attori che ne avrebbero

¹⁵⁴ Cfr. Cigliana (2009). Nello stesso anno Marinetti pubblicava anche *Il teatro radiofonico*. Particolarmente interessanti sono anche le riflessioni di Fisher riguardo alla risonanza utilizzata in radio, a partire dalla teoria di Arnheim (1936).

¹⁵⁵ Gli archivi constano di due CD, di cui il volume 1, *Le voci storiche*, include letture di Filippo Tommaso Marinetti e Giacomo Balla; il volume 2 contiene altri Documenti sonori del Futurismo Italiano (Antonio Russolo, Rodolfo De Angelis, Francesco Balilla Pratella, Alfredo Casella, G.F. Malifiero, Luigi Russolo e Giacomo Balla). Letture di Marinetti sono inoltre recuperabili presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, come riversamento da audiocassetta pubblicitaria per gli *Oscar Mondadori*, distribuita fuori commercio, nel 1994 da Arnoldo Mondadori Editore, e attualmente in 3 cd. Tra le voci incluse, menzioniamo anche quella di Aldo Palazzeschi che, come Marinetti e molti delle avanguardie, aveva avuto esperienza nel teatro e aveva vissuto, seppur diversamente, la connessione con la Francia. Le sue letture pervenute, di epoca più recente rispetto alle registrazioni di Marinetti, suonano già a un primo ascolto più vicine a uno stile di lettura successivo, di cui si potrebbe considerare precursore.

¹⁵⁶ Ricordiamo, ad esempio, che registrazioni di Majakowski sono depositate presso l'ICBSA, in una collettanea di Mondadori, insieme a Marinetti e altri.

¹⁵⁷ Anche Gregory Whitehead e Douglas Kahn (1994 e 1999) hanno esplorato il fascino che la radio ha esercitato sulle avanguardie, considerando in particolare il rapporto scrittori-radio in Inghilterra, Francia e Germania. Rubén Gallo (2007) esamina invece l'influsso del discorso radiofonico nei poeti spagnoli e latino-americani delle prime decadi del Novecento, considerando in particolare il caso degli *estredentistas* messicani, come esempio di immaginazione senza fili proposta da Marinetti e frutto di una nuova tipologia di poesia e di uno dei primi gruppi a collaborare con le stazioni radiofoniche messicane, come conferma anche lo studio sull'estridentismo di Quandt (2016). Lo studioso spiega infatti che la metafora radiofonica si concretizzava nella trasmissione "T.S.H." condotta da Germán List Arzubide nel 1923. Pensiamo anche a influssi successivi sull'arte nazionale, come il caso studiato da Roni Unger del gruppo teatrale di *Poesía en voz alta* nato nel 1956.

interpretato i testi¹⁵⁸. A documentarlo oggi sono i lavori di archiviazione di Pierre-Marie Héron, Marie Joqueviel-Bourjea e Céline Pardo, che hanno curato *Poésie sur les ondes. La voix des poètes-producteurs à la radio* del 2018, e quello di Germain-Thomas, *VOIX DE POÈTES*, pubblicato per Harmoniamundi e presente *online* su RadioFrance¹⁵⁹. Tra i diversi poeti invitati nel 1947 al programma radiofonico vi era stato anche Antonin Artaud¹⁶⁰, la cui opera sarebbe stata però censurata. La scrittura come «incisione corporea», dal ruolo magico (Gasparini, 2009: 322), per Artaud doveva portarsi in vita grazie a una lettura basata su trasversalità e profondità di chi legge, in quanto la scrittura risulterebbe secondaria all'elemento aurale: la prosodia sarebbe infatti il verbo effettivo della poesia, la vibrazione dei corpi in simpatia col proprio sarebbe l'apice di questo sentire profondo, infine la dizione si manifesterebbe come massima forma di interiorizzazione, in un'associazione di poesia e corpo (Artaud, 2004: 20). Molteplici livelli di vocalità e testualità abitano dunque una scrittura che, partendo dal corpo e dalla dimensione orale, vi fa ritorno con la lettura pubblica: il ruolo giocato da Artaud non è stato secondario per altre letterature, in

¹⁵⁸ Analisi di teorie e sperimentazioni radiofoniche della RTF negli anni Cinquanta, vista come ambizione di una nuova dizione poetica, è presentata da Céline Pardo, che sviluppa riflessioni sul “modo di dire poesia” (2014, 2015, 2019). Difatti gli anni Cinquanta rappresentano un momento centrale nella storia della dizione poetica in Francia: è il momento in cui si affermano radio e dischi e le poesie vengono lette o recitate in *cabarets*, sulle scene di teatri piccoli, messe in canzoni, registrate, diffuse per radio o dischi, in una ricostruzione nazionale dopo la guerra (Pardo, 2015: 129).

¹⁵⁹ Nell'opera collettanea curata da Héron *et al.* (2018), Abigail Lang racconta, nello specifico, il programma di poesia condotto da Claude Royet-Journoud per France Culture. La pubblicazione include 2 cd di archivio di letture di poeti francesi dal 1946 al 2007, anno di interruzione del programma, e si rivela un materiale utile anche come documentazione sulla poetica del discorso, del discorso radiofonico e della condizione sociale dei poeti. Si veda anche Germain-Thomas (2010), *Voix De Poètes*, harmoniamundi <https://www.radiofrance.fr/les-editions/entretiens-sonores/voix-de-poetes>, che raccoglie le letture originali in 3 cd di 3 ore di durata: a riguardo di queste letture, nell'introduzione, il curatore pronuncia: «Chaque lecteur de poésie est un chef d'orchestre qui réinterprète la partition. Mais alors, quel charme si nous pouvons recevoir le texte comme le poète lui-même l'a créé».

¹⁶⁰ Artaud aveva scritto e registrato, pochi mesi prima di morire, per il programma radiofonico una poesia radiofonica per quattro voci, xilofono e percussioni, intitolato *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Gli effetti sonori, di tipo ritmico-strumentale e vocale, sono nominati *xilofonie*, e si associava all'altro termine coniato da Artaud di *xilofenia*, che indicava una pratica di composizione ed esecuzione corporea e poetica insieme. Il rimando allo xilofono, commentato anche da Grossman (Artaud/Joyce) rimanderebbe infatti alle vibrazioni come le placche dello strumento, corrispondenti nel corpo e nei suoi organi. La registrazione fu tuttavia censurata e distrutta dal direttore della *Radiodiffusion Française*, in quanto considerata blasfema e oscena: tuttavia alcune copie sopravvissero (cfr. Esslin, 1976). Kristeva, a riguardo di questa lettura, svolgeva una delle prime analisi di lettura poetica (grazie al supporto anche di aiuti nella lettura di uno spettrogramma della registrazione, che provvedeva a interpretare), dando un'interpretazione dei limiti estremi di registro vocale, anche pulsionale, come oggetto di contraddizione che si concilia. A riguardo del silenzio scriveva che «quando non c'è voce, quando c'è il silenzio, le corde non si distendono», in una vera e propria riproduzione di un dramma (Kristeva, 1985: 239). La studiosa individuava e analizzava anche i gruppi ritmici interni a un'articolazione che veniva considerata «molto musicale». L'ascolto delle variazioni vocaliche portava a individuare un ritmo non linguistico, non rappresentabile alla base del messaggio simbolico, grazie al messaggio semiotico, e l'uso di frequenze molto alte e molto basse (molto fuori dalla norma), unitamente a una specifica ritmicità, si rifaceva, per Kristeva, alla fase di vocalizzo nei bambini, identificando questa modalità di utilizzo della voce come una regressione a una fase infantile.

particolare per la poesia americana, che ha risentito della sua influenza (Ginsberg, 1981: 54).

Come ad Artaud in Francia veniva negli anni Quaranta commissionato un testo poetico radiofonico, così negli anni Trenta in Inghilterra Edward Archibald Fraser Harding della BBC chiedeva a Ezra Pound (a cui è inevitabile associare la rivoluzione mediatica del primo Novecento) di scrivere due opere radiofoniche (la prima trasmessa nel 1931, mentre l'altra recuperata nel 1983 da Hughes), oscurate dalle polemiche sorte dalle trasmissioni radiofoniche italiane e dalle recriminazioni del governo USA. Pound si avvicinava così al mondo della radio, che avrebbe continuato a durare anche negli anni a seguire, venendo realmente formato da un produttore esperto come Harding sul potenziale radiofonico e sulle sue tecniche specifiche (come dimostra lo studio condotto da Fisher, 2002, a partire dal carteggio tra i due, che confermerebbe un influsso di un panorama contemporaneo in cambiamento, comparato anche con gli esperimenti di F. T. Marinetti, Walter Ruttmann e Bertolt Brecht). La sensibilità del mondo radiofonico per la poesia andava crescendo in tutto il mondo: ad esempio, con il programma americano *This is poetry* condotto da Cid Corman a Boston, a partire dal 1949, che aveva invitato molti scrittori a leggere e, nel caso di autori stranieri (tra cui anche Ungaretti e Lorca), si avvaleva anche di traduttori per far sentire la doppia lettura, con la consapevolezza di raggiungere un pubblico di circa 10000 persone a settimana.

Ampia può essere una trattazione dedicata alle prime relazioni tra poesia e registrazione, poesia e radio, poesia e microfono (poesia e manifestazioni), e naturalmente, poi, tra poesia e televisione, che, a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, diventa mezzo non secondario alla diffusione della voce poetica¹⁶¹. Ambito osservato da altri settori scientifici, complementari a questo lavoro, ci limitiamo in questo studio a menzionarlo in questo breve percorso visto, in quanto inquadramento introduttivo, che non ha la pretesa di essere

¹⁶¹ Non trascurabile, a riguardo, è sicuramente anche il ruolo sociale che hanno avuto i poeti in Italia a partire dagli anni Cinquanta, grazie agli ampi spazi televisivi a loro concessi, ora quasi inimmaginabili. Ricordiamo, tra gli altri, i programmi: *L'approdo settimanale di lettere e arti*, in tv dal 1963 al 1972; *Cultura, temi e problemi* del 1984; *Poeti in gara* all'interno de *L'Aquilone* nel 1989 e 1990; i programmi radiofonici *Poeti d'oggi in discussione* 1983-1986, quelli di Fabio Doplicher curati in collaborazione con Mario Mattia Giorgetti dal 1985 al 1992 (*Poeti al microfono*, *La poesia nel mondo*, *Il mondo dei poeti*, *M'illumino d'immenso*, *Voci dal silenzio*, *Incontri con la poesia*) e *Una poesia al giorno*. Non è scopo di questo studio approfondire la dimensione sociologica di questi grandi cambiamenti tecnologici verificatisi nel secolo scorso e interpretati da una prospettiva sociologica, filosofica e politica: tuttavia, non ci precludiamo la possibilità di esplorare eventualmente questo campo, in sinergia con l'analisi linguistica in un futuro. In particolare, non si può tralasciare il lavoro di Theodor Adorno e di Walter Benjamin, dedicati a questi temi (cfr. Adorno, 2009 e Benjamin, 2000).

completo o esaustivo, bensì si finalizza a un graduale inserimento nel nucleo sonoro a cui ci dedicheremo nella parte sperimentale e a una sua migliore comprensione, alla luce di una sua collocazione in un panorama storico e culturale, da cui non è scindibile.

L'evoluzione mediatica e sociale che la poesia aveva avuto nel primo Novecento non fu marginale per quella avvenuta a partire dalla seconda metà del Novecento e con cui andò diffondendosi sempre maggiormente la pratica di manifestazioni pubbliche di letture di poesia che, come scrive Pagnini (1977), è stata anche associata a un cambiamento delle strutture socio-culturali (prima tra tutte la volontà dei poeti di scendere tra le masse di ascoltatori e quella di tornare alle origini o alle abitudini delle popolazioni primitive)¹⁶². La poesia per i poeti del dopoguerra diventava motivo vitale anche nella sua parte di lettura ad alta voce, pur non annullando le difficoltà che questa comportava nella sua percezione (Grobe, 2016: 571): Denis Levertov non definisce infatti le letture pubbliche come *readings* bensì come *poetry listenings*, ispirandosi anche a una poesia di Dylan Thomas intesa come qualcosa in cui “si andava a vedere essere letto”¹⁶³.

Un'attenzione per la lettura ad alta voce e un avvicinamento a numeri più ampi di pubblico arrivò in Europa per influsso degli Stati Uniti¹⁶⁴: per quanto riguarda il panorama italiano, dieci anni dopo il raduno di Woodstock del 1969, nel maggio del 1979, a Genova

¹⁶² Ricordiamo brevemente che negli anni Sessanta e Settanta infatti, specialmente dall'altra parte del mondo, poeti come Evtusenko incantavano auditori di numeri notevoli e diversi luoghi diventavano riferimento di incontri poetici molto frequentati negli Stati Uniti e poi nelle altre parti del mondo (dal sud America alla Nuova Zelanda). Si andava infatti diffondendo e affermando negli Stati Uniti la “poesia sonora”, il processo di ri-oralizzazione della scrittura, l'attenzione per la realizzazione ad alta voce del testo in generale (quando esistente): una delle conseguenze fu anche il proliferare di pubblicazioni di riviste-disco audio o video-cassette, come spiega anche Zumthor (1984). Manifestazioni con *reading* poetici andavano, col modernismo, diffondendosi: secondo Allen Ginsberg si deve a Robert Frost l'invenzione del circuito contemporaneo di letture di poesie. E Frost, come spiegano diversi studiosi (cfr. vedi Thompson e Parini), pensava alla declamazione di Shakespeare, da ragazzo, come possibilità di guadagno: il poeta sosteneva che sia una poesia sia una lettura di poesie sarebbero spettacoli, e per questo un poeta dovrebbe essere in grado di recitare, senza essere scambiato per un attore.

¹⁶³ «When we don't limit ourselves to mute texts, we tactfully prefer blind audio-recordings» (Grobe, 2016: 572): ogni registrazione infatti non è da considerarsi un residuo di *performance* bensì un ricco testo della poesia.

¹⁶⁴ Si aggiunga, oltre alle manifestazioni e alla loro evoluzione, come espressione di questa sensibilizzazione nel secondo Novecento per la voce poetica anche l'incrementarsi di pubblicazioni di LP e, successivamente, di libri con allegati con CD, in Italia e all'estero con letture di poesie. In Italia, tra i vari lavori pubblicati, ricordiamo, tra gli altri, le collezioni di LP *Le voci dei poeti*, pubblicate da Fonit Cetra (Torino) e i discolibri della Letteratura Italiana (30dlli=I 30 DiscoLibri della Letteratura Italiana, diretti da Carlo Bo, Nuova Accademia, pubblicati a partire dal 1963), di cui il volume “Secondo Novecento”, a cura di Ruggero Jacobbi e pubblicato nel 1965, includeva registrazioni di contemporanei. Col cambio delle tecnologie sono andate cambiando anche le modalità di trasmissione e documentazione del materiale: a tal proposito si citi come esempio il caso di Videor/Youtube, videorivista di poesia diretta da Elio Pagliarani, *VIDEOR-videorivista di poesia* di Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Corrado Costa, Edoardo Sanguineti, Vito Riviello, Amelia Rosselli, Adriano Spatola, Alfredo Giuliani, distribuita dalle Librerie Feltrinelli per *La Camera Blue* nel 1989, con eventi ed edizioni videomagnetice in nove numeri (*Editor La Camera Blue Video*).

si svolgeva la rassegna “Poesia in pubblico” e a Roma avveniva l’*happening* di Castelporziano¹⁶⁵, mentre un anno dopo a Genova si ripeteva ancora l’evento di successo, con “Parole per musica”¹⁶⁶. Una decina d’anni dopo nasceva, sempre più verso uno sguardo che tendeva all’interdisciplinarietà delle arti, anche *Milano Poesia Musica, Performance, Danza e Teatro* (1982-1992), dopo il quale nel 1995 avrebbe avuto inizio il *Festival Internazionale di Poesia di Genova “Parole spalancate”*, tuttora attivo, con una particolare attenzione rivolta all’aspetto performativo della poesia e attualmente il più antico *festival* di poesia italiano. Sono andate poi affermandosi nel tempo diverse rassegne stabili e *festival* di poesia nazionali, sempre più numerosi e in linea con il panorama mondiale, in cui la partecipazione dei poeti con le loro letture è diventata parte di una nuova tradizione e conferma un’importanza sempre maggiore data al ruolo unico che solo la lettura originale e dal vivo del poeta ricopre¹⁶⁷.

1.3.2. I principali archivi vocali di poesia digitali

«The inventions of the phonograph (1877), radio (1891), and tape recorder (1934–35) accelerated these developments by broadening the repertoire of sounds and, in the case of magnetic tape, enabling poets and composers to manipulate recorded sound through splicing, speed modification, and the superimposition of sound layers» (Perloff, 2009: 97).

Come abbiamo più volte sotteso dalle riflessioni dei paragrafi precedenti, assai preziosa ai fini di uno studio linguistico della lettura della poesia è stata ed è la conservazione dei documenti sonori che ce la tramandano e ce ne consentono un ascolto e un’osservazione. La raccolta e custodia delle prime registrazioni di poesia, come anticipato in §1.3.2., risale

¹⁶⁵ Giovannetti (2014: 166) scriveva a riguardo: «Tutti hanno presente, credo, l’incubo di Castel Porziano – anno 1979 –, quando bastò che Allen Ginsberg si mettesse a canticchiare un proprio testo per calmare i protagonismi anarchici e desideranti di un pubblico giovanile che forse non voleva ascoltare poesia scritta, oralizzata – diciamo – fuori tempo massimo, ma assistere a un altro tipo di spettacolo: qualcosa, appunto, che solo *rock* e canzone sanno realizzare». Precisiamo inoltre che già da prima a Roma si presentava come particolarmente stimolante per le pratiche performative il Beat ’72.

¹⁶⁶ Si trattava in questi casi di un nuovo genere per la sua multimedialità e per la sua retorica nuova, basato su una comunicatività immediata: così «la comunicatività della pagina [...] si oppone alla comunicatività della parola che diviene “evento”, irripetibile, e non ammette che labili verifiche spaziali, confinate al ristretto raggio della memoria immediata» (Pagnini, 1977: 172).

¹⁶⁷ In ambito europeo possiamo vedere tra i festival di poesia più antichi quello di Sarajevo (Bosnia Erzegovina), istituito nel 1962 e quello di Struga (Nord Macedonia) del 1966. Interessante sarebbe un’osservazione del panorama internazionale in questo aspetto di comunicazione e diffusione della voce poetica.

ai primi decenni del Novecento e, curiosamente, vede un suo legame non solo con il mondo discografico e della comunicazione radiofonica, ma anche con quello della Linguistica, che è in questo lavoro la disciplina di riferimento per la nascita dell'archivio che presenteremo nel prossimo capitolo e per lo studio fonetico che se ne svolgerà¹⁶⁸.

Questi documenti sonori risultano chiaramente in numero crescente a partire dalla seconda metà del secolo scorso, in parallelo con lo sviluppo tecnologico (delle tecniche di registrazione e dei *media*, prima tra tutti la televisione); al contempo sono andate incrementandosi e perfezionandosi anche le strumentazioni e le metodologie di studio in ambito linguistico-fonetico, avvalorando la tesi di una necessità, nel nostro tempo, di svolgere ricerche in quest'ambito.

La creazione, nello specifico, di archivi vocali è in questo settore imprescindibile e la Linguistica conserva ormai una sua solida tradizione. Numerosi sono infatti anche gli archivi che si annoverano in quest'ambito accademico, creati a fini conservativi e soprattutto di studio, declinato su più livelli¹⁶⁹: tra questi, ricordiamo quelli finalizzati a uno studio fonetico del LFSAG dell'Università di Torino, ereditati, creati e arricchiti, raccogliendo una quantità crescente di materiali di parlato registrati, di cui una parte è disponibile in formato digitale. Ricordiamo, di questa collezione, gli archivi reperibili *online* de *La tramontana e il sole* (con oltre 500 registrazioni)¹⁷⁰, *Le voci di VINCA*, Dati di progetto (Galileo-AMPER) e Archivi di parlato dialettale.

Sicuramente, anche per le registrazioni di poesia le metodologie della Fonetica, oltre alla sua tradizione conservativa, possono risultare particolarmente preziose, come vedremo nei prossimi capitoli.

Prima di addentrarci nella rassegna dei principali archivi vocali poetici internazionali digitali individuati *online*, precisiamo che i primi archivi sonori, di più ampio respiro (legati

¹⁶⁸ Sulle conseguenze culturali dell'archiviazione vocale, così come su quelle della riproducibilità della voce, si veda anche De Dominicis (2002) e Cavarero (2003).

¹⁶⁹ Per citarne solo alcuni, nati con finalità tra loro diverse, e restringendo lo sguardo al panorama italiano, che sarà anche il nostro di riferimento per metodologie, menzioniamo quelli di API (Archivio del Parlato Italiano), BADIP (BANca Dati dell'Italiano Parlato), CLIPS (Corpora e Lessici dell'Italiano Parlato e Scritto), IPIC (Information Structure Database), AMPER (*Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman*).

¹⁷⁰ I dati relativi alla favola di Esopo de "La tramontana e il sole" sono il risultato di lavori di ricerca condotti nell'ambito di vari progetti. Altri dati dello stesso tipo sono disponibili in altri archivi (tra cui *IPA Illustrations*, *Atlas sonore des langues régionales de France*, *Jo Verhoeven's website*, *Librivox English Accents*, *Poesia e dialetti*, *Rai Dizionario*, *Il dialetto bolognese*, *Istituto di Dialettologia e di Etnografia Valtellinese e Valchiavennasca*). Per ulteriori dettagli, vedasi Romano A., De Iacovo V. (2020), Romano A. (2016). Ulteriori informazioni sugli archivi *online* sono reperibili su <https://www.lfsag.unito.it/ark/index.html>.

alla musica, alle tradizioni culturali etnografiche, e rivolti a un'attestazione di tradizioni orali), creati prima dell'invenzione del grammofo e detti *Phonogram Archives*, erano nati e si erano diffusi in Austria, poi in Germania e Russia, realtà tra loro in contatto nei primi del Novecento¹⁷¹, e sarebbero stati i modelli su cui si sarebbero basati anche gli archivi vocali di altre aree. I primi archivi vocali nati in Francia per studi linguistici pochi anni dopo, gli *Archives de la Parole* francesi, nella loro sezione *Les voix célèbres*, includevano da principio la lettura della poesia scritta, come anticipato nel paragrafo precedente, precedendo l'altro archivio che, da subito, in America avrebbe lasciato ampio spazio alla registrazione poetica, *The Speech Lab Recordings*, convertito, in parte, nell'attuale *PennSound*.

L'archivistica rivolta alle registrazioni di letture originali di poeti e altre eventuali prospettive di lettura (quale l'interpretazione attoriale di opere poetiche) ha avuto modo di crescere e svilupparsi nel tempo, facilitando anche la consultazione della documentazione, nel passaggio dall'analogico al digitale. Una convergenza internazionale finalizzata alla valorizzazione di un patrimonio culturale sta consentendo infatti non solo una maggiore sensibilizzazione alla poesia ma anche l'esplorazione di ambiti di ricerca trasversali.

Da una ricerca nel panorama internazionale dei principali archivi in rete emerge anche il contributo che queste banche di dati hanno nel tempo dato a un'alternativa e parallela modalità di diffusione della poesia e a un'evoluzione, grazie al mondo digitale, degli archivi stessi, che vivono di una fitta e rapida crescita. Per questo si possono delineare archivi differenziati, solo vocali o anche allargati all'audiovisivo, fisicamente depositati presso enti istituzionali, o presenti anche o esclusivamente *online*.

È di recente tradizione il lavoro prezioso di digitalizzazione, estesa anche ai materiali sonori della poesia: nel complesso, gli archivi rintracciati in piattaforme digitali includono prevalentemente letture originali di autori contemporanei, in alcuni casi sostituite o affiancate da letture di professionisti della voce. Di più complesso reperimento sono invece

¹⁷¹ Il *Phonogrammarchiv* di Vienna (ora presente sul sito dell'Accademia delle Scienze di Austria) (<https://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv/>) ha da poco pubblicato delle registrazioni storiche, al cui interno si documentano: nella serie 15/2 le registrazioni a partire dal 1929, che includono documenti di poesia Tamil; nella serie 14 le registrazioni di poesie dialettali romagnole curate da Schürr; nella serie 12 poesia orale balcanica e registrazioni varie, incluse poesie dalla Greenland (kalaalit nunaat) del 1906 (cfr. <https://www.oeaw.ac.at/en/phonogrammarchiv/publications/audio-and-video-publications/the-complete-historical-collections-1899-1950/>). L'archivio di Berlino (<https://acoustics.mpiwg-berlin.mpg.de/node/1203>) è invece consultabile in parte dal sito del museo etnologico di Berlino e diversi sono i documenti, anche in questo caso, di poesia orale.

i materiali di registrazioni anteriori e storiche, non sempre digitalizzati o non accessibili per un ascolto *online* (possibile invece in presenza) e su cui non ci soffermeremo in questo contesto.

Spesso questi *database* formano parte di importanti progetti internazionali e in questo paragrafo faremo riferimento alle più significative realtà internazionali: si possono menzionare due modalità operative diverse, che vedono, da un lato, un'attenzione rivolta alla conservazione di una lettura poetica nazionale e, dall'altro lato, un interesse per un panorama più ampio, tale da consentire una trasversalità di documentazione, essendo coinvolte molteplici realtà nazionali sotto uno stesso archivio. In questi casi i numeri delle banche di dati crescono vertiginosamente.

A tal proposito, ha senso menzionare alcuni degli archivi al momento più considerevoli nel panorama mondiale, dedicati a questo tema e che riassumeremo in quattro filoni principali: ispanofono, anglofono, francofono e germanofono.

A partire dall'area ispanofona, possiamo vedere ampi archivi come *A media voz* (Colombia), *Voces que dejan huellas – Cecilia.com.mx* (Messico), *Archivo audiovisual de la Biblioteca nacional digital de Chile* (Cile), *The Booksmovie / Poesía recitada* (Spagna), *National Sound Library of Mexico* (Messico), l'archivio della *Casa de poesia Silva* (Colombia), l'*Archivo Virtual Instituto de Cultura Puertorriqueña* (Porto Rico)¹⁷², il cui catalogo è consultabile *online*.

In area anglofona ricordiamo (con notevole presenza americana) l'americano *PennSound* (USA)¹⁷³, considerato il maggiore archivio al mondo, il britannico *The Poetry Archive* (UK) e quelli inclusi nella *Library of Congress of Washington* (USA)¹⁷⁴ che racchiude al suo interno più archivi e in particolare, oltre all'*Archive of Recorded Poetry and Literature* e al *The Poet and the Poem Series*, accoglie anche il *The South Asian*

¹⁷² Diverso altro materiale sonoro della poesia è reperibile *online*: tra le varie realtà, anche editoriali, più interessanti in questo senso, citiamo *Poesiavoz – baúl de voces e ideas de poetas y editoriales en estado de alarma*, uno dei recenti lavori antologici *online* che raccolgono registrazioni di poeti contemporanei.

¹⁷³ Fondato dal poeta e ricercatore Charles Bernstein nel 2003 e da Al Filreis alla University of Pennsylvania, accoglie oltre 40.000 file audio e 1000 files video principalmente di poeti americani. Creato da e per poeti, studiosi e insegnanti, come spiega Lang (2019), il sito *online*, su cui milioni di download sono effettuati ogni anno, consente una preziosa contestualizzazione dei documenti. Sicuramente l'archivio del PennSound, i cui fondatori sono stati pionieri in questo campo, rappresenta un riferimento mondiale.

¹⁷⁴ Tra le sue varie collezioni, degno di nota è anche *Archive of Hispanic Literature on Tape* (AHLT), avviato nel 1943 dalla divisione ispanica per registrazioni di autori da Spagna, Portogallo, America Latina, Caraibi e comunità ispanica negli Stati Uniti, che è arrivata a includere circa 750 autori e toccare 32 diversi Paesi. Una selezione è *online* a partire dal 2015.

Literary Recordings Project. Citiamo anche: *Archive of the Now* (UK), *UbuWeb* (USA – Harvard)¹⁷⁵, *Poets.org* (Academy of American Poets – USA), *Essential. American Poets* (Poetry Foundation – USA-UK), *The Internet Poetry Archive* (promosso da University of North Carolina Press e North Carolina Arts Council – USA), *voca – University of Arizona Poetry Center's Audio Video Library* (USA), *Canadian Poetry Audio Archives* (Canada)¹⁷⁶, *From the Fishhouse* (USA), dedicato agli emergenti. Tra gli irlandesi menzioniamo il maggiore *IPRA – Irish Poetry Reading Archive* e *Podcasts.ie: Voices from Ireland*, mentre in area neozelandese si ricordi *Aotearoa New Zealand Poetry Sound Archive*¹⁷⁷.

In ambito francofono menzioniamo, oltre agli archivi precedentemente citati, il lavoro di conservazione e riflessione portato avanti nell'ambito del progetto *Le patrimoine sonore de la poésie*¹⁷⁸, sviluppato all'interno del Labex OBVIL, in collaborazione con una rete di docenti, ricercatori, poeti e altri operatori culturali. In area germanofona, infine, ricordiamo il pluripremiato *Lyrikline*, forse il più rappresentativo e ampio archivio *online* rivolto alla raccolta di registrazioni di diverse letterature mondiali in originale e traduzione¹⁷⁹, tale da ricoprire anche un'evidente missione transculturale. Sempre in una prospettiva internazionale e di diffusione del parlato poetico si consideri il recente tentativo di mappa sonora della poesia della *Poetry Sound Library*. Altra fonte *online* preziosa si può considerare, infine, *The Internet Archive*, nella sua sezione specifica *Audio Books and Poetry*.

In comparazione con le differenti tradizioni internazionali nello sviluppo di archivi digitali presenti *online*, in Italia degno di nota è l'archivio del progetto *Phonodia*, curato dall'Università degli Studi di Venezia (Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali), rivolto

¹⁷⁵ Cfr. *Woodberry Poetry Room*. Come spiega Lang (2019), avviato nel 1996 da Kenneth Goldsmith, UbuWeb consente la documentazione dei movimenti di avanguardia del XX secolo, mettendo in relazione la poesia con gli altri filoni artistici, grazie a un importante lavoro di digitalizzazione.

¹⁷⁶ L'archivio si sviluppa principalmente sul fronte anglofono e francofono.

¹⁷⁷ Una guida alle risorse *online* è consultabile al link <https://www.loc.gov/rr/program/bib/poetryaudio/>.

¹⁷⁸ Per un approfondimento sulla storia della nascita di questi archivi e le modalità utilizzate, si veda anche Lang (2019).

¹⁷⁹ Nato nel 1999 a Berlino e aggiornato *online* con assidua frequenza nel corso degli anni, include un numero imponente di dati di tutto il mondo, frutto di 42 *partnership* internazionali. L'approccio plurilingue infatti consente di ascoltare un poeta in lingua originale e in diverse traduzioni ad altre lingue: un lavoro simile chiaramente richiama la collaborazione di numerosi operatori legati al progetto. Come appare nelle informazioni relative all'archivio, presente *online*, «*Lyrikline* was created to give access to international poetry in order to promote poetry in general. Nowadays, thousands of people visit *Lyrikline* every day. This poetry archive not only serves as a point of reference for poets and translators, but also as an information pool for publishers and poetry festivals worldwide».

non solo alla poesia italiana ma anche straniera e, in particolar modo, a quella spagnola e affiancato da un suo studio con metodologia letteraria vicina alla linguistica.

Avvertita la mancanza di un archivio nazionale di letture di poesia, presente in rete, e interamente dedicato alla nostra tradizione poetica nazionale di lettura del secolo scorso e contemporanea, è stato ideato e realizzato *Voices of Italian Poets*, l'archivio delle voci dei poeti italiani, presente *online* sul sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università degli Studi di Torino, nato con fini di studi fonetici e che presenteremo nel capitolo successivo, in quanto parte integrante di questo lavoro¹⁸⁰.

La gran parte degli archivi internazionali citati finora costituisce audiotecche, non create, contrariamente ai primi archivi francesi, con fini di Ricerca e per questo non collegate in partenza a università. Tuttavia, la ricchezza di materiali simili ha in alcuni casi riportato a una sinergia con il mondo accademico o ha continuato ad alimentarla, in quanto estremamente stimolante continua a rimanere questa materia di studio, che fino a oggi ha avuto un ruolo marginale nella cultura occidentale¹⁸¹. È il caso ad esempio del recente progetto linguistico (2018) *Rhythmicalizer*, sviluppato presso la *Freie Universität Berlin* e rivolto allo studio della questione ritmica della poesia attraverso metodologie di fonetica su parte dell'archivio di *Lyrikline* (nella parte in lingua inglese e tedesca); negli Stati Uniti si ricordano invece i progetti coordinati da MacArthur e quelli di Mustazza che, in questi stessi anni, stanno lavorando sull'archivio del *PennSound*¹⁸².

Alla tipologia degli archivi *online*, sempre più necessari, va da sé che si aggiungono nelle diverse realtà nazionali, gli archivi delle rispettive emittenti radiofoniche e televisive di Stato e private, oltre a quelli di numerosi centri studio dedicati ai singoli autori e di altri

¹⁸⁰ Non prendiamo in considerazione in questa sede gli archivi di poesia orale, come quello di poesia orale sarda e di altre tradizioni nazionali, che riteniamo tuttavia un'altra realtà di particolare interesse.

¹⁸¹ Tra gli studi che afferiscono alla lettura vi sono inoltre i progetti *Hearing the Voice*, sulla lettura interiore degli autori e il progetto interdisciplinare rivolto all'ascolto *Listening across Disciplines* (London College of Communication, University of the Arts London e University of Southampton).

¹⁸² *Speech Labs* costituiva la prima storia degli archivi audio americani di poesia curata da Chris Mustazza: i primi archivi nascevano infatti nei *linguistic speech labs* come collaborazione tra poeti e linguisti; la complessità tecnologica aveva portato a far precipitare queste collaborazioni lasciando affermare invece le registrazioni commerciali di poesia, a cui solo successivamente si sono aggiunte le collezioni accademiche. *The Speech Lab Recordings* ha poi portato alla nascita del *PennSound*, di Caedmon Records e SpokenWeb. *Speech Labs* è connesso da Mustazza (2019) al periodo del Modernismo (1890-1945).

enti che conservano, non sempre digitalizzati (neanche per la consultazione del fisico), materiali originali¹⁸³.

Abigail Lang (2019) sottolinea la contraddizione di una ricca eterogeneità di registrazioni che costituiscono una risorsa preziosa, per la quale si è fatto ancora troppo poco in questi ultimi anni (specialmente in Francia, spiega Lang) per lavorare a una digitalizzazione, così da evitarne una perdita totale, con conseguenze storiche che portano a una distorsione della storia del genere e a restringere lo sguardo sulla poesia. Solo recentemente infatti, spiega l'autrice, il mondo scientifico ha iniziato a prendere in considerazione quanto incidano le registrazioni sonore sulla nostra ricezione, in particolare negli Stati Uniti, dove la sensibilizzazione ai dati acustici cominciava intorno a metà degli anni Cinquanta ed evolveva nella creazione dei primi archivi di letture di poesie *online* a partire dal principio del XXI secolo, cambiando la prospettiva di ricerca attuale sulla poesia. Gli studiosi europei tuttavia, rispetto al mondo americano, si stanno avvicinando solo ora e molto potrebbero apportare unendo anche una forte tradizione scientifica alle nuove tecnologie. Questo confermerebbe anche l'assenza di archivi digitali *online* in alcune aree geografiche, al contrario di altre, dove invece la concentrazione si può notare particolarmente fitta, secondo una tradizione di digitalizzazione e osservazione del fenomeno molto reattiva¹⁸⁴.

Globalmente, possiamo dire che, per quanto riguarda la lettura della poesia italiana, i maggiori archivi di riferimento possono essere considerati quelli di Rai Teche¹⁸⁵, dell'ICBSA Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, quello di Rai Radio 3¹⁸⁶,

¹⁸³ In Italia, ancora dedicata ai supporti di registrazione di poesia nazionali in una ricognizione teorica, dedicata a incroci tra poesia e oralità dal Dopoguerra agli anni Ottanta, a partire da una ricognizione fisica dei supporti, sta svolgendo una tesi di Dottorato, presso l'Università di Siena, Valentina Panarella.

¹⁸⁴ Il *report* pubblicato nel 2010 dalla Library of Congress and the Council on Library and Information Resources, *The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age*, sottolineava la necessità di catalogazione e raccolta di materiale descrittivo ai fini di consentire realmente l'uso delle collezioni. Nel 2015, dopo un censimento degli archivi sonori, anche la British Library lanciava il quindicennale programma *Save our Sounds*, per preservare la cultura sonora britannica. Così avvenne anche in Francia, nel 2016, quando Abigail Lang, Celin Pardo e Michel Murat curarono la conferenza internazionale alla Sorbonne per sensibilizzare le istituzioni francesi a preservare e rendere tutelato e accessibile il patrimonio orale della poesia, lanciando un progetto per l'archivio *online* della poesia francese e francofona (Lang, 2019: 170-171).

¹⁸⁵ Pensiamo, tra i lavori più significativi del secolo scorso prodotti da Rai, *Poeti del '900*, dedicato a Montale, Saba, Pasolini, Penna, Ungaretti, Caproni: alcuni dei più grandi poeti del Novecento si raccontavano attraverso il materiale d'archivio (interviste televisive e radiofoniche, fotografia, letture di brani) in sei puntate monografiche curate dalla poetessa, scrittrice e docente universitaria Gabriella Sica (con la regia di Gianni Barcelloni), tra il 1995 e il 2000. I video dei primi tre autori sono stati anche pubblicati in VHS nel 2000 e 2001 da Einaudi, e poi in una edizione DVD dalla Rai.

¹⁸⁶ Il programma *Fahrenheit* costituisce una banca di dati ricca di materiale originale di poeti, intervistati e invitati a leggere i propri testi settimanalmente.

quello dell'Istituto LUCE (più rivolto al cinema), quelli di diversi centri studio dedicati ad autori nazionali, tv e radio locali¹⁸⁷, quello della RSI Radio Svizzera Italiana, quello del *Festivaletteratura* di Mantova, dell'*Archivio della voce dei poeti* (a Pontassieve), *Le voci della poesia* della Casa della Poesia di Baronissi (SA)¹⁸⁸ e il Fondo Tordi¹⁸⁹.

Nella gran parte dei casi, l'ascolto non è (ancora) possibile *online*, ma solo nelle relative sedi, così come, in alcuni casi, è ancora impossibile accedere a un catalogo digitalizzato. Nonostante a partire dal 2018 siano aumentati i processi di digitalizzazione anche in Italia, favorendo l'accesso ai dati *online* (pensiamo al cambio di consultazione dell'ICBSA ma anche all'accesso ora possibile a una parte delle Teche Rai, prima disponibile solo nella sede di Via Verdi a Torino), risale a questi ultimissimi tempi un incremento rapido di tali processi, necessari in tutto il settore culturale, come il momento di emergenza mondiale in cui viene scritta questa tesi ha dimostrato.

Sulle potenzialità di studio delle registrazioni di poesia ci siamo già sbilanciati all'inizio di questo paragrafo: ripercorreremo ora molto brevemente alcune riflessioni, che ci introducono anche al paragrafo successivo, dedicato agli studi sperimentali finora condotti su letture poetiche. Tra i diversi studiosi che si sono interrogati sulle potenzialità di questa

¹⁸⁷ Cannillo (2020) documenta anche che, negli ultimi anni Novant, un principio di raccolta di voci poetiche era stata impostata anche dall'Associazione Culturale Archivi del '900 di Luigi Olivetti a Milano ed era nei progetti di altri singoli operatori culturali, con il desiderio di riunire i documenti sonori reperibili presso biblioteche o mediateche.

¹⁸⁸ Come documenta Cannillo (2020), la Casa della poesia di Baronissi è attiva dal 1996 e si struttura come biblioteca, mediateca, centro di promozione della poesia internazionale, casa-alloggio per poeti, centro di raccolta, promozione e produzione di materiali audiovisivi sulla poesia. Questo archivio, presentato come "Le voci della poesia" sulla pagina *online* <http://www.casadellapoesia.org/informazioni/le-voci-della-poesia>, attesta la vasta collezione audio di poesia che l'istituzione ha raccolto nel tempo, e che al momento comprende più di 700 autori con circa 15.000 audioclip, ancora in fase di acquisizione e di catalogazione, trasferiti in formato digitale. Le forme di recupero del materiale sono molto eterogenee, e vanno dalle registrazioni di poeti in sede, per conferenze, interviste, seminari, lezioni, a materiali raccolti in altre aree geografiche o inviate dagli stessi autori. Le registrazioni sono spesso corredate dai testi originali e dalle loro traduzioni. È stata progettata inoltre una postazione mobile di registrazione, unitamente a postazioni di ascolto dedicate. L'ascolto del materiale già *online* è possibile, con aggiornamenti settimanali, sul blog-magazine Potlatch <http://www.potlatch.it/poesia/la-poesia-della-settimana/>.

¹⁸⁹ Quest'ultimo è il frutto del lavoro di Pietro Tordi che, tra gli anni Settanta e Ottanta aveva compiuto da solo un grande tentativo di enciclopedia analogica della poesia parlata. Ritrovato dalla figlia del giornalista, include oltre cinquecento audiocassette, registrate nei primi anni Ottanta, quando i registratori erano ormai ampiamente diffusi. Tordi portava il registratore sempre appresso e aveva compiuto un lavoro meticoloso, registrando personalmente, a casa o ai festival, gli autori che recitavano le loro poesie. Il lavoro di Roberto Mosena *L'uomo che registrava i poeti* (Mucchi, 2010), presenta parte del materiale raccolto dal giornalista e, in dettaglio, contiene nel CD allegato letture originali di Dario Bellezza, Giorgio Caproni e Mario Luzi, insieme a letture dello stesso Pietro Tordi. Il giornalista appuntava tutti i dettagli dell'occasione di registrazione, compiendo un'operazione abbastanza unica nel panorama. La raccolta delle ricerche di Tordi portano all'istituzione del Fondo Tordi, sul quale Mosena svolge il suo studio che converge in *La letteratura al registratore: il fondo di poesia Tordi* del 2015, catalogo completo, utilizzabile per la consultazione, in attesa che l'intero archivio risulti consultabile anche *online*. Diversi sono all'interno dell'archivio gli incontri privati con i poeti ma anche registrazioni di altro tipo, come premi, incontri letterari registrati, e altro ancora.

tipologia di materiali spicca Michael Davidson che, nel 1981, in America (UC San Diego), fa il punto sui molteplici usi di queste risorse, ripresi poi nel 1988 nel *Close Listening* di Charles Bernstein, avviando così la crescita di un numero di ricercatori anglofoni entusiasti di utilizzare questi materiali ed esplorare questo mondo.

Le registrazioni possono rivelare molto a livello sociale e prezioso è il loro apporto per la comprensione del testo, che si rivela prosodicamente, portando spesso a un ribaltamento degli schemi prosodici attesi, come sostiene anche Bernstein (1998). Lang (2019) conferma che anche l'osservazione di Pardo e Murat sugli *Archives de la Parole* di Brunot ha dimostrato che la gran parte dei trenta poeti inclusi non rispettava il testo scritto, leggendo alessandrini come versi liberi, al punto da far ipotizzare che i poeti simbolisti, che scrivevano nel momento della crisi del verso, seguissero le regole della prosodia francese nella composizione ma quella degli attori sul palco quando leggevano (Murat, 2015)¹⁹⁰. Come scrive Lang (2019: 172), infatti, «recordings are as important for non-metrical poetries. Meter ensured the movement back and forth between print and voice, the transmission between poet and reader.».

La prospettiva che anche noi adottiamo, rispetto ai lavori che ci hanno preceduti in ambito straniero, tiene conto, in linea con Lang, della nostra tradizione poetica e scientifica, e per questo si orienta anche verso una storicità della declamazione poetica che si fonde all'analisi fonetica¹⁹¹.

1.3.3. Studi sul dato poetico acustico

Come anticipato nel precedente paragrafo, lo studio del dato poetico acustico e della connessione tra la lettura della poesia e il suo testo è una strada da sempre poco frequentata dagli studiosi, anche in ambito teorico, specialmente nel panorama nazionale, nonostante la questione sia ampia, particolarmente interessante e ispida. Già Beccaria (1964 e 1975) rimarcava questa problematica, facendosi portavoce di una lacuna che riguardava non solo

¹⁹⁰ La declamazione era definita da Murat come espressiva, per quanto fosse diversa da quella attoriale che aveva definito Brémon (1894), distinguendo tra una dizione poetica e una dizione teatrale, a cui si consacravano anche tutti i manuali.

¹⁹¹ L'approccio adottato nei confronti della poesia registrata negli Stati Uniti è stata invece, nel tempo, particolarmente influenzata dalla nuova poesia orale americana degli anni Cinquanta e Sessanta.

i ricercatori ma anche i professionisti della scrittura/lettura: anche Giovanni Battista Angioletti (1960) scriveva della mancanza in Italia di «una consuetudine di studi rivolti ad approfondire i rapporti tra la parola scritta e la medesima parola letta o detta a memoria» (Angioletti 1960: 87). Tuttavia, specialmente sull'onda del ritorno dell'oralità nel secondo Novecento in America, una sensibilizzazione al tema cominciò anche in Italia e alcuni incontri sorsero dedicati al tema: ricordiamo, in particolare, gli Incontri Internazionali di Poesia 1979-1980 *Poesia in pubblico / Parole per musica*, curati da Massimo Bacigalupo e Carola De Mari (svoltisi a Genova) e *Fonè. La voce e la traccia*, rassegna tenutasi a Firenze dall'ottobre del 1982 al febbraio del 1983, curata da Stefano Mecatti (con l'aiuto di Stefano Agosti, Piero Bigongiari, Mario Luzi e Adelia Noferi). Tra i più recenti convegni rivolti ancora al tema e di ampio respiro, con il coinvolgimento di studiosi afferenti a diverse aree e poeti, si cita quello di Cassino del 2001, *Il ritmo del linguaggio, poesia e traduzione*, a cura di Franco Buffoni ed Emilio Mattioli, confluito in *Ritmologia* (2002), a cura di Franco Buffoni¹⁹². Verso una trasversalità di approcci vira anche Perloff, che scrive:

«Yet an effective analysis of a sound poem's text must consider its realization in live *performance* and hence the very nature of its *sounds* - their intelligibility, their relation to other sounds in the poem, their use of the pronunciation of a particular spoken language, their role in articulating a structure. Since sound poetry, while not constituting music, is a poetic form that works between media, the perspective of musicology and of avant-garde and experimental music can help us interpret its aural dimension. [...] I will argue that sound poetry and music developed from similar origins and that, in the twentieth century, poets and composers followed parallel trajectories by exploring a radically new conception of poetic and musical sound» (Perloff, 2009: 97).

Alla lacuna che riguardava questo studio andava a sommarsi quella dello studio della voce come disciplina istituzionale, e, anche in questo caso, uno studioso come Zumthor (1984) ne vedeva la preziosità, in particolar modo nell'ambito della poesia orale, a cui dedicava i suoi importanti studi. La disciplina della metrica, a partire dagli anni Settanta, stava fornendo considerevoli contributi sul tema, andando a costituire un considerevole bagaglio di osservazioni. Sul tema andavano spendendosi moderatamente anche gli stessi

¹⁹² Dedicata al tema e alle diverse prospettive è stata anche la Giornata di Studi *La musica della poesia*, prima e seconda edizione (2018 e 2019), presso l'Università degli Studi di Torino, curata dal LFSAG di UniTo.

poeti del nostro panorama italiano (citiamo, tra gli altri, i saggi di Fortini, 2003 e Caproni, 1996), mentre più proficuo era stato l'ambito di osservazione del rapporto tra poesia e musica. Se diversi sono stati i contributi sulle forme chiuse, specialmente in ambito metrico, e sulle forme orali della poesia, di più recente approccio e ancora irrisolto in diversi suoi aspetti è il mistero che circonda la musica della poesia in versi liberi, che proveremo ad approfondire in un altro paragrafo.

A una ricerca sulla lettura testuale a partire dai dati acustici ha iniziato a dedicarsi la Fonetica (che studia più ampiamente i suoni articolati dall'apparato fonatorio umano) e, per quanto anche la poesia sia passata e passi ancora dalla possibile trasmissione mediatica di radio e TV, il cui parlato è stato ampiamente studiato negli ultimi anni, essa ha cominciato a essere oggetto di studio in questo campo solo di recente¹⁹³. Già Beccaria nel 1964 ne proponeva il possibile approccio, seppur mantenendo alcune riserve su un metodo che non facesse riferimento al testo come elemento centrale: un completo stato dell'arte sulle diverse teorie e i diversi approcci (prevalentemente fonologici) sviluppatisi negli anni, sino alla data di pubblicazione, si può trovare in Beccaria (1964) e ulteriori riferimenti utili si trovano in Beccaria (1975). Anche Sessa, nel suo lavoro recente del 2018, conferma che è solo da poco che sia la linguistica sia le neuroscienze cognitive hanno considerato la scrittura poetica alla luce anche dei parametri prosodici (2018: 31) e anche lo studio di MacArthur *et al.* (2018), in ambito americano, vi fa riferimento.

Come anticipato precedentemente, l'avvicinamento della Fonetica a questo tema risale ai primi del Novecento, ai laboratori francesi che per la prima volta registravano e osservavano la voce della lettura dei poeti, per rendere così parte delle analisi linguistiche anche la voce poetica. Nel caso del già citato Russelot non vi era possibilità di registrazione della voce, ma era tuttavia possibile visualizzarne la "forma" in contemporanea con l'ascolto, grazie ai chimogrammi, che immaginiamo il fonetista abbia impiegato come supporto per fornire spiegazioni relative alle letture. Riportiamo una delle immagini

¹⁹³ Ampiamente si è dedicata invece la Fonetica in studi sul parlato letto, e diversi *corpora* esistono per studi dedicati alla connessione tra parlato e scritto, seppur quasi sempre escludendo la poesia: tra i *corpora* di riferimento per studi linguistici citiamo CLIPS, LIS, LIR, LIT (Accademia della Crusca). Menzioniamo inoltre il ricco *database* per lo studio comparato della prosodia di varietà dialettali e regionali delle lingue nello spazio romanzo (a partire dal testo de "La tramontana e il sole") realizzato nel progetto internazionale AMPER (*Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman*) (Romano: 2004, 2005). L'approccio in uso in questo progetto considera la prosodia nella sua varietà e si propone di analizzarne gli indici acustici soprasegmentali, determinanti per l'identificazione dei tratti prototipici delle varietà linguistiche. Cfr. anche Mairano (2011), Romano *et al.* (2014) e De Iacovo (2019).

sopravvissute, a esemplificazione del tipo di descrizione grafica davanti a cui il linguista e i suoi poeti si ritrovavano.

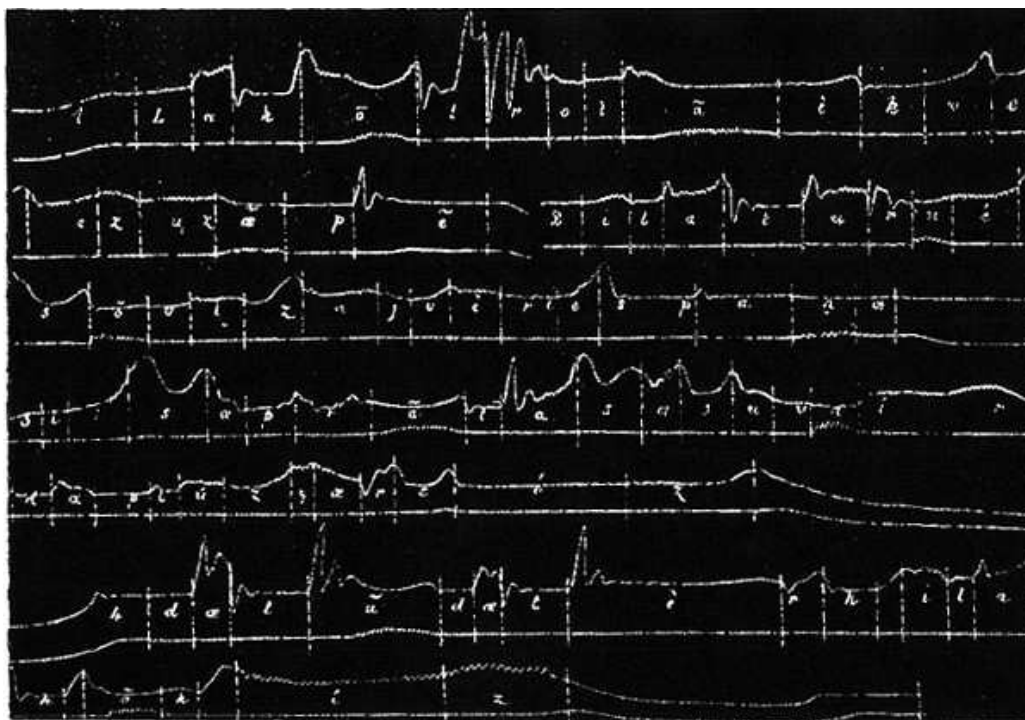


Figura 1 Chimogrammi di Rousselot rappresentanti “La Chanson de Roland” (Rousselot, 1924: 1058)

Come anticipato, in Francia studiosi come Pardo e Murat hanno in questi anni osservato gli *Archives de la Parole* di Brunot, realizzati negli stessi anni di quelli di Rousselot, cominciando a osservare delle prime caratteristiche salienti, specialmente a livello impressionistico. Murat (2015) ad esempio ha rilevato l’incoerenza metrica della dizione che affettava anche il verso regolare, così da portare a ipotizzare un metro variabile, fondato su un’isocronia di sillabe non accentuate.

In Italia pionieristici sono stati i lavori di Bertinetto (1973, 1978), a cui seguono i più recenti lavori sperimentali di Schirru (2002 e 2004)¹⁹⁴, che definisce «anomala» la prosodia

¹⁹⁴ Con Schirru si ha un primo lavoro di analisi acustica, rivolto alle letture originali di alcuni autori del secondo Novecento italiano (da Montale a Ungaretti nello studio del 2004 a Majorino nello studio del 2002): si delinea una descrizione del piede metrico come «costituente fonologico» in una «metrificazione postlessicale» che riguarda il sintagma intonativo con la sua sequenza sillabica. Particolarmente osservata è la disposizione degli accenti e la serie di atone di differenti ampiezze (con analisi di dati fornite nel dettaglio). Si veda anche l’intervento di Schirru in occasione del Convegno “La musica della poesia – *La musique de la poésie*” del 21 marzo 2019 a Torino. La fonologia metrica ha dedicato ampi studi basati sulla teoria della griglia metrica Cfr. Liberman & Prince (1977), Hayes (1982), Halle & Vergnaud (1987), Nespor (1993), Prince & Smolensky (1993). Vedasi anche la fonologia britannica in altri contesti: Abercrombie (1964),

della poesia (2002: 292), Colonna (2017) per l'italiano e Romano (2019)¹⁹⁵ per l'inglese, insieme a quello più descrittivo di Mistrorigo (2018) per lo spagnolo. Si menzionano anche studi impressionistici, dedicati a un'estetica della lettura, come quello di Gasparini (2009)¹⁹⁶.

Globalmente, nel panorama internazionale, la maggior parte delle analisi della prosodia dei versi si sono concentrate, in modo separato, sull'aspetto intonativo o sull'aspetto ritmico, escludendo da questo i *pattern* melodici. Tra i primi lavori sul ritmo poetico che menzioniamo vi sono quelli di Servien (1923, 1930), in una visione meccanica del ritmo, e di Sievers (1912) (il primo a definire la “melodia del testo” come propria del testo poetico e in grado di rivelarsi nella lettura)¹⁹⁷, seguiti da quelli di Alonso (1960) in ambito spagnolo e di Grammont (1946) per i versi francesi e il ritmo della frase (basato su accenti e pause). Lerdahl & Halle (1991) e Lerdahl (2003) hanno svolto una trattazione teorica del ritmo sia in poesia sia in musica, basandosi su concetti comuni (come il raggruppamento gerarchico

Abercrombie (1967: 96-98), Catford (1977: 85-88) e Halliday (1976a, 1976b). Per riflessioni ulteriori legate a una metrica generativista vedasi, ad esempio, Kiparsky (2016) e Borgeson *et al.* (2018): in questo caso, lo studio, basandosi su un *corpus* di prosa e poesia inglesi scritte di diversi secoli, sino al verso libero contemporaneo, fa uso di tecnologie computazionali per la scansione metrica per considerarne gli aspetti ritmici, testando la *great law* di Saintsbury, che sarebbe confermata, e teorizzando una “relativized anisometricity hypothesis”.

¹⁹⁵ Nello studio sperimentale rivolto a due letture di Seamus Heaney e Wordsworth, Romano (2019) evidenzia anche il cambio che hanno subito gli schemi ritmico-melodici nella poesia, con l'avvento dei supporti di memorizzazione esterna, e le conseguenti differenti soluzioni di produzione indotte dalla lettura, con tecniche di recitazione nuove. Cfr. Stougaard Pedersen & Have (2014), Cardona (1981) e Agamben (2002). Con Romano viene anche considerata l'inarcatura e ci si sofferma sull'organizzazione prosodica del testo nella lettura del poeta irlandese, individuandone uno stile narrativo in linea con lo stile di scrittura, rilevando una condizione di ambiguità diamesica.

¹⁹⁶ Lo studio di Gasparini è teorico, svolto nell'ottica di un'analisi delle pratiche recitative e, per quanto passate in rassegna soprattutto a livello stilistico e filosofico le teorie di quattro autori (Lorca, Yeats, Artaud e Bene), si svolge un'analisi più dettagliata nel caso di Bene, tentando una trascrizione di alcuni testi poetici, come l'*Infinito* di Leopardi, con simbologie proprie. In questo caso l'autrice si serve di simboli come *, **, +, ++, #, ## (queste tre tipologie relative a ritmo, accentazione e andamento), ·, ··, ···, insieme ad altri simboli grafici come sottolineature (per lo stile di lettura), /, //, ~ (questi ultimi tre per indicare le pause), V (per lo staccato) e frecce, tutti inseriti all'interno del testo, al lato del quale si presenta un commento, con descrizione del tipo di dizione del tono e con un commento successivo generale. Altre analisi, come il confronto della lettura con quella del *Canto notturno* leopardiano, si svolgono da un punto di vista stilistico della lettura, apparendo tra loro molto diverse, a partire dal tono e dalla velocità, per poi soffermarsi sull'uso diverso della pausa. I colori di tono che a livello impressionistico l'autrice individua vanno dal bassissimo, basso, medio, ad alto e altissimo, mentre sulla velocità, definita «andatura della dizione», i parametri vanno da lentissimo a veloce. Anche la questione ritmica dell'interpretazione anche risulta interessante, individuando come unità la parola, nell'accentuazione per *ictus*, per intonazione e intensità o per intonazione.

¹⁹⁷ Fónagy racconta, riguardo alla visione della musica del testo di Edouard Sievers, un aneddoto per cui il fonologo poteva percepire dalla scrittura la voce del poeta, al punto da riconoscerlo tra diversi o riconoscerne la fase creativa: a sostenere questa capacità era la sua teoria di una presenza di costanti prosodiche, strutture ritmiche e schemi melodici caratteristici di ogni autore in una fase della sua vita e individuabili nelle reti del testo. Sievers inoltre sosteneva che quella melodia si legasse alla maniera di parlare, in quanto caratteristica fisiologica unica di ciascun individuo, secondo una «legge psicofisica del ritmo individuale dello scrittore o quella dei vari personaggi di un'opera» (Beccaria, 1964: 48).

e le griglie metriche) e misurazioni quantitative degli schemi temporali della poesia inglese sono state condotte negli anni Novanta da Nord *et al.* (1990)¹⁹⁸, Fant (1991), Adams (1997) e Lehiste (1991). In ambito spagnolo ricordiamo i lavori di Gili Gaya (1956) e di Alonso (1960), più incentrati sulla prosa e i più recenti lavori, in relazione anche con la musica, di Pamies Bertrán (1999, 2010).

Alcuni studiosi hanno invece esplorato l'intonazione come mezzo per disambiguare il verso: tra questi, si ricordano i primi di Brazil (1992), Cauldwell (1994), Cauldwell & Schourup (1988), Chatman (1956, 1966), Funkhouser (1979), Loesch (1965 e 1966). In parallelo si sono sviluppati studi che individuano caratteristiche intonative specifiche della recitazione poetica e analizzano la funzione di *pattern* intonativi come esponenti della forma del verso e della struttura del verso, individuando una tensione tra la struttura variabile intonativa e i *pattern* metrici, al punto da consentire di intendere l'intonazione come aspetto prosodico centrale del verso libero: a partire dalle teorie di Mukafovsky (1933), si vedano i lavori di Taglicht (1971), Crystal (1975)¹⁹⁹ e Fónagy (1982, 1983, 2000). Altri studi dedicati ai *pattern* associati alla recitazione dei versi si possono trovare in Byers (1977, 1979, 1980, 1983) e Wichmann (1987), seguiti da quelli di Tsur (1997a, b, c), che fanno già uso del digitale per l'analisi del *pitch*.

Tra gli studi invece svolti in un'ottica percettiva, ricordiamo quello di Bolinger (1989), dedicato alla ricezione della prosa e della poesia a seconda dello stile di lettura²⁰⁰.

Uno dei primi linguisti a descrivere teoricamente la lettura della poesia è stato Roman Jakobson (1966: 203), che ha individuato tre diversi approcci orali al testo: lo stile scandito (molto fedele alla versificazione con le sue regole, piuttosto che alla sintassi e all'intonazione – caso evidente è l'inarcatura ma anche il rispetto degli accenti metrici,

¹⁹⁸ La comparazione tra prosa, poesia e musica si soffermava, in questo caso, sull'organizzazione di *pattern* ritmici nelle *performance* e già si rimarcava la delicatezza del rapporto tra notazione e *performance*.

¹⁹⁹ Per Crystal, un'eccessiva attenzione all'accento e una scarsa considerazione all'intonazione rientravano nella tradizione di orientamento sillabico e metrico, mentre lo studio della poesia necessitava, secondo lui, di un modello basato sul concetto di linea: basandosi su registrazioni di Gray, Wordsworth e Eliot, veniva individuata così la relazione tra *tone unit* (*intonation-group*) e *line*, con molte coincidenze tra le linee del testo stampato e le singole *tone units*.

²⁰⁰ Basato sull'ascolto proposto agli ascoltatori di letture con due modi diversi di leggere, «una con una entonación normal y la otra con una entonación monótona» (Bolinger, 1989: 68), lo studio rivelava che la monotonia portava a una perdita di intelligibilità, mentre i livelli più acuti si percepivano più chiari e nitidi. Precursore era stato il lavoro Näättänen, Gaillard *et al.*, (1978) e altro lavoro dedicato allo scarso livello di attenzione con letture monotone sarà poi quello di McGann & Samuels (1999) e il più recente Yao, Belin *et al.* (2012). Anche Arnheim (1980: 28-29) spiegava a riguardo che il locutore perde il suo pubblico d'ascolto nel momento in cui non cura il suo tono melodico (che deve aumentare e diminuire), i cambi (rapidi o lenti), le pause e i dinamismi.

talvolta anche isometrica e isocronica²⁰¹), quello vicino al discorso della prosa (contro cui si schiera Yeats, quando specifica che non avrebbe letto i propri versi come prosa, come documenta Hurley²⁰², modalità tipica invece di letture scolastiche o di letture recitate nella *performance* attoriale) e la mediazione tra i due modi precedenti, che potremmo indicare anche con la teoria di Nicola Gardini, per la quale il ritmo del testo non sta nel verso ma nel poema, e perciò nella «concatenazione delle frasi» (Gardini, 2002: 362). Paolo Sessa (2018), a partire da questa teoria, affronta teoricamente la questione, in quanto, chiaramente, i tre tipi di lettura includono anche una diversa modalità di leggere l'inarcatura: adottando il primo stile si marca la fine del verso e si adotta la pausa che indica la conclusione del verso, al di là dell'andamento sintattico, scegliendo di adottare così «il modello metrico» (Sessa, 2018: 36); scegliendo di seguire la sintassi, in modo fedele al significato e trascurando il verso, si adotta una lettura che Sessa definisce «disimpegnata, da prosa» e la lettura intermedia tra le due tipologie terrebbe conto delle variazioni ritmiche dei versi e si legherebbe al senso²⁰³: quest'ultimo tipo di lettura avviene grazie a «una lieve esitazione – una pausa più breve di quella di fine verso – e una delicata legatura, un eco nella voce, fra fine verso e rigetto»²⁰⁴. Inoltre Sessa vede come possibile a livello teorico la

²⁰¹ Contro questi eccessi, che secondo Jakobson porterebbero alla distruzione di altri aspetti cruciali del testo poetico, il linguista (1966: 200) crea una distinzione tra «verse design» (inteso come schema del verso, inteso nel tipo di metro a cui corrisponde) e «verse instance» (specifico verso, che si può realizzare in modo diverso dal modello). Se questo ha concesso ai metricisti la possibilità di ricondurre a schemi tradizionali testi meno standard, facendolo anche forzatamente (come nel conteggio sillabico di molta letteratura in metrica fissa), un verso realizzato potrebbe tuttavia essere una variante di un verso teorico, un po' come la relazione *parole e langue*. Difatti la «correttezza metrica di un verso» e il modo in cui questo si esegue sarebbero su piani diversi, trattandosi nel primo caso di un'astrazione e, nel secondo, di «un atto individuale sempre diverso» (Beltrami, 2002: 44). A tal proposito Sessa però, pur aderendo alla distinzione, muove una perplessità sull'arbitrarietà dell'esecuzione, che si intenderebbe senza limiti (2018: 37). Nespor invece (1993: 310) propone due possibilità di lettura diversa di un verso dell'*Inferno* dantesco che, a livello teorico, possono valere sul piano astratto della metrica come applicazione delle regole di secondo livello. Tuttavia, Sessa, considerando questo studio, muove anche in questo caso delle perplessità, interrogandosi sulla scissione tra ritmo e significato che spesso avviene in studi di questo tipo, mostrando invece come particolarmente interessante la possibilità di uno studio della relazione «fra aritmie, significato ed emozioni» nella scrittura poetica. E ancora, contro la teoria che vede un modello astratto e uno concreto, Sessa (2018: 38) scrive: «ogni verso, pur potendo ipotizzare un modello standard di riferimento, è essenzialmente uguale a se stesso e spesso coincide col suo modello; ma quando non coincide, è pura astrazione ipotizzare una sua tendenza all'isometria o all'isocronia». Questo si associa all'imprevedibilità ritmica del discorso e tra i sostenitori di questa modalità di lettura vi è anche Tomaševskij (1968).

²⁰² Cfr. Hurley (2004: 396).

²⁰³ Sulle categorizzazioni, basate su analisi fonetiche di dati acustici, in lettura *metrica e sintattica* e nell'intermedia *metrico-sintattica* si veda anche il precedente lavoro di Colonna (2017).

²⁰⁴ Cfr. analisi di letture di *enjambement* in Colonna (2017). La lettura metrica per Sessa, inoltre, rischierebbe di diventare innaturale e valorizzare la sua abitudine con gli schemi metrici piuttosto che con il ritmo vero e proprio del testo; quando metro e ritmo coincidono seguire il metro avrebbe senso, per quanto, come spiega l'autore, il poeta rischi la «cantilena», anche se uno schema fisso può, grazie alla varietà interna di accenti e con scontri accentuali, mutare il ritmo. L'imprevedibilità ritmica, che caratterizza in particolare la poesia moderna, è dunque, a dire di Sessa, da considerarsi «caratteristica interna» e «la musica della parola è nella sua tensione verso il significato» (Sessa, 2018: 39).

presenza di esecuzioni differenti, per quanto alcune «improponibili»: considerando i diversi registri in relazione a diverse emozioni (e per farlo cita talvolta studi sperimentali dedicati alle emozioni), lo studioso prende in analisi casi specifici di diversi testi letterari analizzandoli, interrogandosi anche sull'esistenza di una relazione tra timbro e testo letterario, evidenziando la difficoltà di un'azione simile ma anche riconoscendo che specifici stati emotivi e tensioni all'interno del testo si accompagnano a specifici ambienti timbrici, da cui dipenderebbe anche la velocità. Anche per Mandel'stam il timbro si presenterebbe infatti come «principio strutturale» che emerge con il contenuto (Mandel'stam, 2003: 120)²⁰⁵.

Addentrando nei primi studi che fanno uso di dati acustici, riprendiamo brevemente alcuni dati più salienti che emergevano dagli studi di Fónagy e, in particolare, da quello del 1987, che rimarcava l'opportunità che un'analisi acustica dei versi offre, per visualizzare la “fonetica paradossale” di pause, che in concreto non verrebbero a realizzarsi nella lettura, fuggitive e caratterizzate da ambiguità, ma percepibili. Si individuavano con lo studioso tre modi per mezzo dei quali avverrebbe la percezione di una, seppur molto piccola, pausa, in concreto inesistente: da un lato si presenta sul piano melodico un netto crollo della frequenza f_0 con effetto di creazione di un'illusione di cesura; dall'altro lato, si verificherebbe sul piano ritmico l'oscillamento delle lunghezze vocaliche, allungate in modo anomalo rispetto alla norma; infine, terza modalità illusoria è quella che fornirebbe un allungamento della durata di occlusive sorde, in posizione finale o iniziale. Altro elemento considerato era quello della mancata coincidenza tra accento verbale e metrico, che porta alla realizzazione di una sillaba accentata senza esserlo realmente o, al contrario, a una realizzazione che lascia percepire un mancato accento, anche se la sillaba viene accentata: si teorizza un accento “flottante”, per indicare lo scollamento tra i tratti che vanno a realizzare l'accento, e si rileva l'innalzamento di tono in sillaba atona su cui forse cade il tempo, provocando un'incertezza di accento. È l'«aumento irregolare del tono nella sillaba atona (in quella che rappresenta il tempo forte, l'arsi) a creare l'incertezza dell'accento» (1987: 270-271). Fónagy è sicuramente uno dei primi a effettuare i primi studi di confronto tra testo e incisioni sonore, individuando anche la difficoltà del rapporto

²⁰⁵ Altro aspetto considerato da Sessa è quello della relazione intensità-altezza frequenziale, riprendendo Giuliani (1990) e l'associazione di toni bassi, associati a volumi bassi per sensazioni di tenerezza e tristezza mentre di toni alti in casi di collera, dolore o gioia. Anche la velocità articolatoria sarebbe influenzata dall'intensità, all'interno di una teoria basata sulla tridimensionalità e che sostiene l'innescio di una semiosi suscitata dalla dinamica. Per studi sugli indici psicoacustici delle emozioni nella prosodia del parlato, così come in musica, si vedano anche. Fónagy (1983) e Coutinho & Dikken (2013).

tra testo e ascolto che di esso permane, una volta che si è sentito il poeta leggere: a permanere è infatti una traccia della sua voce, delle sue intonazioni e cadenze, come in un echeggiare della poesia nel silenzio. È possibile così sentire «quasi il canto del poeta. Voce e canto trasformano la poesia in opera musicale, facendo dimenticare in certi momenti il testo stesso», in un'accentazione e articolazione nuove e lontane dalla lingua comune (1987: 274). Lo studioso, prendendo in analisi la scrittura di un poeta ungherese, osservava il legame che connetteva l'ossatura ritmico-melodica del verso al contenuto, in tutte le sue sfaccettature e ricchezze semantiche, al punto da definire con la prima anche il secondo elemento. In quest'ottica arriva a scrivere che forse la «musica verbale» che si crede di ascoltare in poesia può essere solo un'illusione, procurata dal contenuto, al punto da ribaltare la sua solida teoria sulla percezione della voce del poeta che sorge dal testo. Ma, nel momento in cui il linguista ascolta la voce del poeta che legge il testo che aveva studiato, ha una sensazione di rassicurazione e scrive: «ho riconosciuto la voce che mi era sembrato di sentire leggendo la poesia. Questa voce scandiva i versi che mi erano sembrati orientati verso quell'interpretazione, saliva e scendeva più o meno come me l'ero immaginata» (1987: 279). Fónagy si muoveva anche nella consapevolezza che le possibili interpretazioni di una poesia siano quante gli interpreti che vi si avvicinano. Sta proprio in questa previsione e accoglienza di un'ampia varietà di possibilità di letture la certezza di un'esistenza di una profonda voce poetica appartenente al testo e autonoma da tutte le voci che la interpretano: così anche la lettura originale dell'autore sarebbe solo una delle possibili interpretazioni, che ha una struttura indipendente dalle varie interpretazioni. Per la sua analisi lo studioso si chiedeva come individuare quella voce del poeta nel modo in cui si presentava nella poesia: considerando due letture del poeta ungherese, se ne aggiungeva una neutra corale (con una melodia media, frutto di cinque letture di lettori), le trascriveva su righe musicali come sua abitudine e individuava scarti melodici in semitoni.

Anche uno studio percettivo si aggiungeva a questi studi, basato sull'ascolto delle tre varianti precedute da test semantici, proposto a quindici ascoltatori e ascoltatrici invitati a scegliere per ogni interpretazione almeno una qualità: emergeva un'attribuzione di intenzioni diverse agli stessi versi in base all'interpretazione proposta. Le varie esecuzioni venivano definite come intellettuali nel caso della lettura neutra e nel caso delle letture del poeta si definivano come “poetiche”, “patetiche” o “maestose”, pur nella consapevolezza che ascolti successivi avrebbero apportato sempre elementi nuovi, in quanto fornivano un “messaggio segreto”.

Fónagy, dalle sue analisi fonologiche, deduceva che qualsiasi interpretazione cambia e forniva una rielaborazione dell'opera nel *continuum* vocale, finendo per materializzare una delle diverse versioni contenute per natura nel testo stesso. L'informazione portata dalla voce sarebbe infatti molto superiore al testo stampato e maggiore sarebbe un arricchimento nel momento in cui l'interpretazione diverga totalmente dalla voce del testo: tuttavia, anche il testo imporrebbe dei limiti al suo lettore per la sua riproduzione vocale, in quanto «il “mutismo” del testo è soltanto apparente. La struttura delle frasi determina in gran parte la linea melodica della recitazione» (1987: 318). Ideale sarebbe dunque una collaborazione tra il poeta e l'interprete, in quanto «nello spazio poetico il caso non esiste e il “rumore” diventa carico di significato» (1987: 319): analogie tra forma poetica e strategia vocale esecutoria si vedrebbero anche nell'uso di espressioni prelinguistiche, punto di incontro tra poesia e arte vocale, che vanno a ricreare un linguaggio, seppure «l'ambiguità dei messaggi aumenta necessariamente non appena lasciata la soglia della coscienza per avvicinarsi al nocciolo arcaico dell'io» (1987: 322).

Tra i primi a dedicarsi ampiamente alla lettura poetica con dati acustici e a elaborare una vera e propria metodologia di studio, con annessa una nuova terminologia, basandosi sulle registrazioni originali, e formando così una prima tradizione per quest'ambito, vi sono gli studiosi anglofoni, prevalentemente americani (a partire da Byers, passando per Barney e per arrivare poi a MacArthur e Mustazza, sulla scia delle teorie di Bernstein in America), quelli francesi (Pardo e Murat, progetto *Le patrimoine sonore de la poésie*) e quelli tedeschi (progetto *Rhythmicalizer*): si può dire che le realtà recenti di studio sperimentale a livello internazionale sono tutte connesse agli archivi vocali dedicati.

Inoltre, studi quantitativi, con supporti di mappe e schemi stilistici, uniti a una trattazione rivolta alle tecnologie al servizio della lettura per una lettura automatica dei testi poetici, sono individuabili in Delmonte (2016)²⁰⁶: sviluppato dallo stesso Delmonte (2019) è SPARSAR, sistema per la recitazione della poesia inglese, basato su un sistema TextToSpeech (TTS), che considera vari elementi della relazione tra testo e intonazione (a partire dal ruolo delle pause, dal controllo del ritmo, dal controllo intonativo e infine quello fonetico segmentale).

²⁰⁶ La *Computational Linguistics for Literature* ha negli ultimi anni avuto un rapido sviluppo: tra i primi lavori sugli aspetti cognitivi e i legami tra intelligenza artificiale e la traduzione di opere poetiche si veda Hofstadter (1997).

Cominceremo ora a prendere in considerazione, più nel dettaglio, una selezione dei lavori del panorama internazionale degli ultimi anni, a partire dai primi contributi di matrice anglofona, che hanno concorso alla formazione di questa prima tradizione di studio.

1.3.3.1. La scuola anglofona

1.3.3.1.1. Byers e Barney: prime *formule* poetiche

Prudence Byers (1977 e 1979) fu tra i primi studiosi a considerare linguisticamente il parlato poetico nella sua ampiezza: già a partire dalla sua tesi di Dottorato (1977 – University of Wisconsin-Milwaukee, USA), aveva esaminato come le persone leggessero ad alta voce diversi tipi di poesie in versi liberi, misurando, tra i vari aspetti, il numero di sillabe accentate e atone, e mettendo in luce che il loro rapporto era molto più alto che in prosa, giungendo a sostenere così che una maggiore frequenza di accento caratterizzerebbe il ritmo del verso libero. Inoltre Byers (1979) si era focalizzata su alcune caratteristiche del verso recitato, individuando una lenta *Speech Rate*, brevità delle unità tonali, *pitch range* ristretto e *falling pitch pattern*. La studiosa analizzava nel 1979 sei letture di testi poetici e non, tracciando una lista di caratteristiche che contribuivano a fornire la *formula for poetic intonation* (*slow Speech Rate, short tone units, more pauses, relatively equal-length units, low average pitch, narrow pitch range, simple falling melodies, simple falling nuclei*) (Byers, 1979: 373).

In *Intonation Prediction and the Sound of Poetry* (1980) Byers formula anche la predizione del suono della poesia basandosi sulla sintassi, nonostante la teoria metrica venga solitamente privilegiata. In questo caso utilizza *intonational phrase*, per riferirsi alle frasi che formano «the intonational shape or movement of the poem» e le loro interazioni (1980:3), anche individuate come *tone-units*. I confini delle unità tonali erano individuati da Byers laddove occorreva la punteggiatura o giunture sintattiche in mancanza di punteggiatura. Inoltre individuava, a partire dal testo, *major units*, come raccolta di unità tonali che seguono *pattern* di *pitch* alti e bassi in modo alterno e delimitati da una pausa lunga: tuttavia la *performance* si distacca dal testo e questa deviazione dall'inglese parlato è per Byers prova della poesia come rottura delle aspettative.

Questi aspetti associabili alla recitazione del verso, nell'analisi di Tom Barney, a partire dalla tesi di Dottorato del 1998 (University of Lancaster – Lancaster, England) e poi con il lavoro del 1999, sono individuati anche altrove, ad esempio nella liturgia e nel *broadcasting*: per questo Barney, nel suo articolo del 1999, compara il parlato poetico con quello di un notiziario radiofonico, stabilendo quali aspetti prosodici abbiano in comune i due generi e quali siano caratteristici della lettura poetica, individuando uno stile generale di *performance* e dei tratti più caratteristici dell'intonazione poetica, ipotizzando così una teoria dello stereotipo di lettura (con intonazioni discendenti), cui già accennava Bolinger (1989). Dibattuta è la questione sulle esigenze comunicative e testuali alla base di questi stili, così che Barney tenta di stabilire una nuova *formula for poetic intonation* rispetto a quella che offriva Byers, suggerendo anche di raffinare ulteriormente lavori di questo tipo con studi di *corpora* di parlato non spontaneo con più esempi²⁰⁷. Barney muta, a livello terminologico, le *tone-units* di Byers con *nucleus group*, coincidente con l'accento iniziale, movimento melodico che prosegue sino all'accento finale (*tune* si intende come serie di accenti melodici contenuti da un *pitch contour*).

Il lavoro di Barney si concentra su una lettura poetica originale (messa in relazione anche con l'introduzione che ne fa prima l'autrice, in cui una citazione presenta una velocità inferiore, come il resto della lettura poetica, e presenta una velocità di lettura lenta come caratteristica della *performance*) e una trasmissione di un radiogiornale del 1998. La lettura poetica si presenta più lenta del resto della *performance* dell'autrice e lo *speaker* radiofonico appare più rapido della media degli *speaker*: per Barney questo è sufficiente per non poter individuare una caratteristica comune alla lettura poetica nella velocità lenta. L'unità tonale, individuata come *tone-cum-rhythm unit* da Trim (1973: 321), e da Barney (1998) come gruppo autonomo rispetto a quello ritmico, si presenta, rispetto all'aspettativa di unità tonali brevi o di lunghezza relativamente uguale (in un'ipotesi di verso come unità di misura cfr. Crystal, 1975), in gruppi prosodici più brevi, con numero sillabico inferiore nella lettura poetica e raggruppabili attorno a una lunghezza media, contribuendo a far pensare a un'intonazione poetica caratteristica²⁰⁸. Inoltre 11 di 20 versi erano resi con una sola linea melodica, mentre 7 degli altri 9 versi avevano due melodie, divise dalla cesura o

²⁰⁷ Già Steele (1775) sosteneva infatti l'importanza degli schemi di tono sia nel linguaggio ordinario sia nella recitazione dei versi, confutando le teorie per cui l'accentuazione delle sillabe inglesi era raggiunta solo da un aumento del volume e non da alcun cambiamento in tono.

²⁰⁸ La lunghezza massima era di 11 sillabe di un pentametro giambico con fine femminile.

in due gruppi di nuclei simili. Dunque, una lunghezza breve e gruppi di prosodie di uguale lunghezza erano determinati dal testo.

Riportiamo alcune delle immagini dal primo lavoro di Barney (1999).

TABLE 1
Length of Prosodic Groups

Cope (210 syllables)											
31 tunes; average length of tunes = 7 syllables											
No. of syllables	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
No. of tunes	1	4	6	2	3	4	0	0	4	7	
51 nucleus (rhythmic) groups; average length of groups = 4 syllables											
No. of syllables	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
No. of groups	2	11	9	10	7	5	5	1	0	0	1
Radio 3 (306 syllables)											
37 tunes; average length of tunes = 8 syllables											
No. of syllables	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
No. of tunes	1	1	3	5	5	4	4	5	1	0	
No. of syllables	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
No. of tunes	1	3	1	0	0	1	0	0	1	1	
48 nucleus groups; average length of groups = 6 syllables											
No. of syllables	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
No. of groups	4	1	9	8	5	6	5	3	3	1	1
										13	14
										1	1

Figura 2 Schema tratto da Barney (1999: 160)

FIGURE 1 An example of an iambic pentameter line with feminine ending.

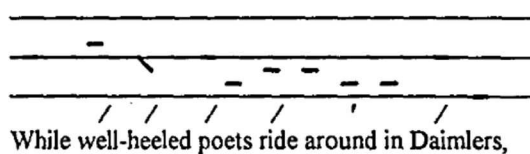


FIGURE 2 An example of the division of a line into two tunes marked by a caesura.

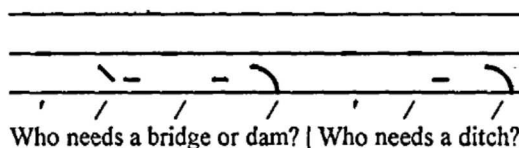


Figura 3 Esempi tratti da Barney (1999: 161)

Per quanto riguarda le pause, Barney distingue tra silenzi momentanei effettivi nel flusso di parole e allungamento delle sillabe immediatamente prima di un punto, che può accompagnare o sostituire un silenzio, rappresentando quella che a livello generico definisce come una discontinuità temporale, riprendendo, con il maggiore numero di discontinuità nella lettura poetica, la teoria di Byers (1979) sulla maggiore quantità di pause nella lettura poetica rispetto ad altre forme. Barney parla di pause inaspettate semanticamente, rivolte a spostare l'attenzione dell'ascoltatore alla fine di qualcosa (cfr. Abercrombie, 1991)²⁰⁹.

Relativamente al *pitch* e al *pitch range*, Barney considera il tono diviso in cinque livelli (*top, high, midline, low, base*) e un calcolo sillabico legato al livello tonale dimostra una nettissima maggioranza per entrambe le registrazioni su un livello *low/base*, che era ciò che Byers immaginava come caratteristico della poesia: l'innalzamento del tono si vede associato in entrambe le letture all'intenzione di indicare l'inizio²¹⁰. Il nucleo è l'ultimo e più marcato *pitch accent* in un contorno melodico che, nella lettura poetica, tende a un profilo discendente, mentre i *pattern* sono più vari nel parlato radiofonico e tendono a definire un'incompletezza²¹¹: i *pattern* melodici tendono inoltre a ripetersi, come anche modo di coesione, basandosi sull'eco, come caratteristica intonativa della poesia, nella consapevolezza di una pluralità di stili.

Così si riassume la nuova *formula poetica* secondo Barney:

²⁰⁹ Nel caso dell'analisi su 165 parole, si individuavano 40 discontinuità temporali, di cui 32 pause e 8 casi di allungamento finale; mentre il testo radiofonico, di 185 parole, presentava 34 discontinuità temporali, costituite da 30 pause e 4 casi di allungamento finale. Le discontinuità includevano nella lettura poetica tutti i confini dei 19 versi (di cui solo la fine del verso 2 era contrassegnata dal solo allungamento finale) e 18 cesure, di cui solo tre casi sono contrassegnati dal solo allungamento finale. Le restanti due discontinuità temporali erano fatte per enfasi. Il discorso radiofonico tendeva invece ad un agglutinamento dei gruppi prosodici, per quanto vi fosse anche una concentrazione di pause inaspettate in un caso, che coinciderebbe con il *silent stress* di Abercrombie (1991) e segnalerebbe l'avvicinamento della fine di qualcosa, accadendo in luoghi imprevedibili sintatticamente e semanticamente. Questi *silent stress* si individuano principalmente nel parlato radiofonico e lo caratterizzano in quanto esempio di *performance* possibile.

²¹⁰ Dal punto di vista del movimento melodico nel discorso radiofonico, invece, vi è una maggiore proporzione di sillabe che imitano l'andamento precedente, così che la più ampia gamma usata in poesia spiegherebbe un tono drammatico caratteristico. A riguardo, Barney scrive anche: «I have an impression that, when professional actors recite poetry, they tend to use a wider pitch range than do poets or the academics and students I used in my doctoral research» (Barney, 1999: 163).

²¹¹ Secondo lo studio di Bolinger ci si sarebbe aspettati che i *pattern* di *falling pitch* sarebbero stati caratteristici della *performance* e non della lettura poetica, ma si può tuttavia dire che in particolare la lettura poetica ne fa uso. Barney, nel confronto lettura poetica e lettura radiofonica, propone di incrementare in futuri studi un confronto tra i due mondi e quelli affini del parlato non spontaneo, per individuare le effettive caratteristiche del parlato poetico.

<i>Performance Features</i>	<i>Specifically Poetic Features</i>
Slow speech rate	Short tone units
Low average pitch	More pauses
Narrow pitch range	Relatively equal-length units
	Echoes between pitch patterns
	Simple falling melodies
	Simple falling nuclei

Figura 4 Schema tratto da Barney (1999: 166)

A partire dai lavori predittivi di Byers (1977, 1979 e 1980) e Barney (1998 e 1999) relativi a come suonerebbe la poesia, Crum (2018) sviluppa un lavoro, con uso anche di strumenti della Fonetica, basato sulla *spoken word poetry* (arte performativa orale basata sull'uso immaginario di imitazione e linguaggio), definendo un nuovo criterio per definire i *tone unit boundaries*, occorrenti in presenza di pausa. I risultati per questo tipo di *performance* portavano chiaramente a esigenze metodologiche e a risultati diversi da quelli dei precedenti studi²¹².

1.3.3.1.2. La scuola americana: Poet Voice

Gli studi teorici di riferimento per i lavori americani sperimentali che si sono diffusi negli anni 2000 sono quelli di Charles Bernstein, figura fondamentale anche per la sensibilizzazione al tema e che scrive:

«While the *performance* of poetry is as old as poetry itself, critical attention to modern and contemporary poetry *performance* has been negligible, despite the crucial importance of *performance* to the practice of the poetry of this century [...] the way

²¹² Gli *onset* nella media sono considerati bassi, rispetto alla teoria di Byers e la sua “unusually long pause” è invece una qualsiasi pausa di almeno 0.5 s. Venivano individuate 5 unità maggiori (in un caso anche in corrispondenza di un tono basso sull'*onset*). Ogni *onset* alto è seguito poi da un tono basso e in queste letture si alternano pause lunghe a pause brevi. Barney parlava anche di pause inaspettate semanticamente, rivolte a spostare l'attenzione dell'ascoltatore alla fine di qualcosa (Barney, 1999 & Abercrombie, 1991). Crum trovava anche nella sua analisi il *silent stress* (Barney, 1999), interpretabile non come una fine. La lunghezza delle unità tonali è molto diversa da quella calcolata da Byers e difficilmente si trova l'uniformità delle curve individuata anche da Barney. Anche l'uso del *pitch* non è sufficiente per capire se caratteristico della *performance* poetica. Il *pitch* nell'analisi di Crum segue tendenzialmente un andamento con melodia e nucleo discendente, individuato da Barney come caratteristico dello stile performativo ma secondo Crum più usato comunemente in poesia.

poets, and especially twentieth century innovative poets, work with sound as material, where sound is neither arbitrary nor secondary but constitutive. At the other end of the spectrum would be critical interpretations of the *performance* style of individual poets. Such approaches may well encourage “close listenings” not only to the printed text of poems, but also to tapes and *performances*.» (Bernstein, 1999: 279).

Bernstein, nel suo approccio teorico ampio e finalizzato a un approfondimento completo della poesia in tutte le sue dimensioni, parla di *close listening*, intendendo la necessità di studi sperimentali che tengano in conto la lettura ad alta voce, considerando che la «discussion of sound as a material and materializing dimension of poetry also calls into play such developments as sound poetry, *performance* poetry, radio plays and radio “space”, movie soundtracks, poetry/music collaborations, and other audioworks.». La teoria di Bernstein si fonda nella consapevolezza che «since the 1950s, the poetry reading has become one of the most important sites for the dissemination of poetic works in North America» (Bernstein, 1999: 280), con tutto l’influsso del crescente aumento della poesia orale: gli studi rivolti a questo tema erano tuttavia ancora rari e poco l’interesse generale di giornali e riviste, totalmente assente per l’ambito accademico, scrive lo studioso²¹³. Bernstein negli anni Novanta dimostra anche come un ampio archivio di audio e documenti (come il *PennSound*) richiedesse uno studio mirato e il fatto di non avere, in ambito americano, una tradizione di studi in merito portasse a sottovalutare l’importanza della tradizione modernista per le arti performative nel secondo dopoguerra.

In un’ottica teorica si pongono anche i brillanti studi di Christopher Grobe sulla *performance* poetica contemporanea, che ha anche lamentato il fatto che lo studio della voce nella poesia sia spesso ridotto a uno studio separato dal corpo e dai contesti culturali in cui si colloca (Grobe, 2012).

La *performance* poetica inizia a presentare in questi ultimi anni una definizione caratteristica, formulata a partire dalle analisi sperimentali di Marit MacArthur (2016, 2016a), che si identifica come *monotonous incantation* o *Poet Voice*, che si confermerebbe in diverse teorie (tra le più recenti anche Mustazza (2019: 37) conferma la preferenza nel mondo accademico per una lettura “sottotono”, rivelando che una «contemplative voice

²¹³ Come eccezione citavano Ziegler *et al.* (1978) e Vincent & Zweig (1981), gli annuali del *San Francisco’s 80 Langton Street Residency Program*, il gruppo *Poetics List* archiviato presso l’*Electronic Poetry Center*. Al contrario sulle *performance* accademiche risultava difficile trovare documentazione di studio o discussione. Diverso era invece per applicazioni nel ramo visivo. Studiosi come Preminger & Brogan (1993), al contrario, mettevano in guardia da studi prosodici della poesia con approccio linguistico.

connotes intellectualism and performativity/theatricality something less so»). MacArthur ha al tema dedicato *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies*, tratteggiando una storia approssimativa degli stili di lettura della poesia negli USA, da cui emergeva un attraversamento di mode, in un conflitto irrisolto tra sincerità e teatralità, già anteriore all'istituzionalizzazione della lettura accademica contemporanea, con il suo “neutral reading” (esposto da diversi studiosi) e in un viaggio secolare a partire dall'esecuzione antica di rituale religioso, esplorando l'influenza dei poeti *beat*, del movimento delle *black arts* e della Chiesa afro-americana. Le linee dei grafici dei *pattern* intonativi dimostravano quella che l'autrice definisce *monotonous incantation*, versione dello stile neutro che si caratterizza per tre qualità: (1) la ripetizione di una *falling cadence* all'interno di una gamma ristretta di tono; (2) un appiattimento che sopprime l'espressione idiosincratICA della materia a favore di un tono più contenuto; (3) la subordinazione dei modelli intonativi convenzionali dettati dalla sintassi e subordinazione degli effetti poetici della lunghezza del verso e della sua interruzione a una cadenza prevalente e al ritmo lento e costante. Lo studio si basa sulle registrazioni di quattro poeti contemporanei rispetto a letture storiche²¹⁴.

Il contributo di Marit J. MacArthur & Lee M. Miller (2018) spiega come, a partire dalla scansione metrica svolta in aula, il supporto delle registrazioni audio sia fondamentale, mettendo talvolta in crisi il modello iniziale. A partire dall'esempio di Yeats, che mette in luce come intensità e *pitch* siano da considerare come variabili separate, fondamentale anche per il nostro lavoro sarà la teoria per cui «scansion tries to capture imagined intensity patterns, but it basically ignores pitch»²¹⁵. Difatti è anche questo uno dei punti a favore di una ricerca di tipo fonetico che fornisca una scansione che tenga conto anche dell'intonazione come elemento centrale ai fini dell'osservazione ritmica e inoltre che possa «help us recognize the importance of pitch patterns in the performance and interpretation of poetry. At the same time, these changes in pitch can help us imagine

²¹⁴ A fine Ottocento, ai primi del Novecento, negli Stati Uniti e in Inghilterra, la forma ideale di lettura della poesia era un *recital* formale, drammatico, enfaticizzato e frutto di una formazione, simbolo anche di erudizione. Come osserva anche Lesley Wheeler (2008), per i poeti di epoca modernista si era affermata l'idea che il poeta raramente sarebbe il miglior interprete orale della sua stessa poesia, ma gli autori leggerebbero comunque in pubblico e le registrazioni con le letture contribuirebbero alla conoscenza e a mettere meglio in pratica gli insegnamenti.

²¹⁵ Ad esempio, scrivono gli autori: «If we consider the stress and pitch of his reading separately, we discover that Yeats's near-monotone pitch *pattern* work *against* the stress he gives to accented syllables by increasing intensity (or volume). He's deliberately flattening his pitch, avoiding contrastive intonation.». Questo dimostrerebbe che *pitch* e intensità sarebbero per gli autori due qualità acustiche da considerare separatamente.

different interpretations.». A favore di un'analisi che tenga conto di una metodologia linguistica di analisi acustica, gli studiosi menzionano anche i lavori di Cooper (1998), di Tsur (1997 a, b, c) e di Rumsey (2015), così come di Gerber & Nowell Smith (2015). Lo studio, oltre che tratteggiare anche lo stile di lettura di Robert Frost, aneddotico e pedagogico, in contrasto con quello austero di altri poeti modernisti come T S Eliot e, Wallace Stevens, a loro volta rovesciati dai poeti *beat* e dai poeti confessionali a metà del secolo (secondo la *poetry's performative turn* di Grobe), spiega uno stile sobrio di lettura della poesia accademica, nato in risposta a uno stile istrionico (cfr. Bernstein), andando anche a definire una scissione tra poeti e poeti *performer*, concretizzata con la *Poets & Writers grant application*. MacArthur & Miller propongono uno studio su porzioni di lettura a livello qualitativo, un'analisi intonativa su metodologia ToBi e un'osservazione quantitativa di *pitch range* (octaves), *Mean Pitch* (Hz) e *pitch velocity* (velocità con cui cambia il tono vocale, misurato in ottave al secondo) come misure di espressività, e usano misure quantitative del *timing* per osservare *pattern* ritmici e *speaking rate*/tempo: tra gli aspetti analizzati vi sono parole al minuto (WPM)²¹⁶, numero di pause (il numero di pause di almeno 100 ms e 250 ms), lunghezza media della pausa²¹⁷, deviazione standard della durata delle pause (per stimare una regolarità di *speaking rate* o tempo), complessità ritmica (un valore più elevato suggerisce un modello meno prevedibile, e quindi meno ripetitivo, di pause e durata della pausa).

Si tratteggiano confronti, come quello tra Eliot e Frost che, nonostante tutte le loro differenze, condividono una significativa preferenza negli stili di esecuzione (come lo slancio del ritmo della frase, una continuità tipica dell'intonazione conversazionale, pause usate per enfasi semantica all'interno del verso, piuttosto che per segnare le interruzioni di verso, per quanto con maggiore fedeltà testuale rispetto ad altri casi, e tenendo conto della lunghezza dei versi). Si delineano i primi confronti tra 16 poeti, da cui emerge una variabilità interna, che va dalla varietà maggiore di Whitman (con schemi intonativi ripetuti, con cambi di tono rapidi e una velocità di tono negativa, che spiegherebbe intonazioni prevalentemente dichiarative e toni di confine bassi), per passare alla lettura più "monotona" di Ginsberg, che ricorda, secondo gli autori, anche Yeats, con un intervallo

²¹⁶ Dallo studio, per esempio, emerge che il ritmo vocale di Ginsberg è molto vicino a quello di Eliot, a 154 WPM.

²¹⁷ Per esempio: «Eliot makes slightly more and longer pauses than Frost, but like Frost, he ignores one of the line breaks, between "surrender" and "Which," letting the momentum of the sentence matter more than the line break» (MacArthur & M. Miller, 2018).

di ottava molto ridotto e una velocità di tono molto bassa. Riportiamo alcune delle immagini relative agli studi quantitativi dei due autori:

Recording Length (Sec)	Number of lines	WPM	Pause Count ≤ 100 ms	Average Length of Pause	Standard Deviation of Pause Length	Pause Count ≤ 250 ms	Average Length of Pause	Rhythmic Complexity Sample	Rhythmic Complexity Full Recording	Mean Pitch f_0 (Hertz) Sample	Mean Pitch f_0 (Hertz) Full Recording	Pitch Range (Octaves) Sample	Pitch Range (Octaves) Full Recording	Pitch Velocity Sample	Pitch Velocity Full Recording
0:08	2	110	8	0.53	0.38	5	0.74	8.33	6.04	199	196	1.48	1.79	1.52	1.62
0:15	6	136	4	0.42	0.23	3	0.52	4.62	3.04	171	136	2.42	2.42	-1.4	-1.07
0:11	7	146	5	0.3	0.25	2	0.55	7.02	5.74	157	152	1.17	3.74	-1.52	-1.47
0:13	7	246	4	0.19	0.05	1	0.25	3.98	2.88	206	209	2.62	2.75	-1.35	-1.49
0:08	3	129	3	0.21	0.09	1	0.31	5.27	4.51	185	165	1.79	1.92	-0.64	-0.48
0:12	7	169	6	0.33	0.1	5	0.37	4.76	4.68	236	194	2.08	1.75	-2.49	-2.46
0:08	12	266	2	0.29	0.1	1	0.36	4.16	3.83	147	139	2.25	2.29	1.46	-1.54
0:12	n/a	149	3	0.64	0.64	2	0.91	5.27	3.77	186	181	1.33	2.12	-1.08	-1.14
			173	0.36375	0.23		0.5	5.43	4.31	185	172	1.89	2.35		
			147.5	0.315	0.17		0.45	5.02	4.17	186	173	1.94	2.21		
0:14	2	63						4.02	2.97	137	136	1.46	1.92	-1.37	-1.44
0:09	2	140	3	0.34	0.17	2	0.43	2.86	3.56	130	125	1.33	1.54	-1.05	-1.02
0:09	3	174	1	0.27	0	1	0.27	3.23	3.1	85	88	0.96	1.29	1.29	1.11
0:09	3	152	2	0.585	0.09	2	0.59	3.04	3.59	109	119	0.83	1.21	-1.15	0.97
0:11	1	154	3	0.34	0.04	3	0.34	3.41	2.04	116	140	1.08	1.71	0.53	-0.87
0:09	2.75	132	2	0.595	0.5	1	0.95	3.05	4.19	111	124	0.75	1.66	-0.91	-1.2
0:09	2.75	193	3	0.36	0.18	3	0.36	3.41	3.9	147	134	0.75	2.25	-1.25	-1.23
0:13	3	99	4	0.96	0.29	4	0.96	3.82	3.82	147	136	1.83	2.21	-1.33	-1.56
			138	0.49	0.18		0.56	3.355	3.4	123	125.25	1.12	1.72		
			146	0.36	0.17		0.43	3.32	3.575	123	129.5	1.69	1.685		

Figura 5 Immagine tratta da MacArthur & Miller (2018) (<https://arcade.stanford.edu/content/after-scansion-visualizing-deforming-and-listening-poetic-prosody>)

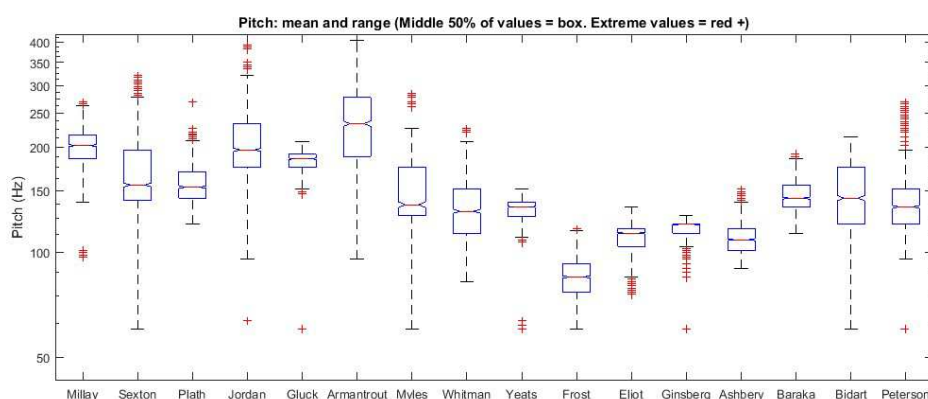


Figura 6 Immagine tratta da MacArthur & Miller (2018) (<https://arcade.stanford.edu/content/after-scansion-visualizing-deforming-and-listening-poetic-prosody>)

Aspetto interessante è anche quello legato alla deformazione vocalica, ispirata dal lavoro di McGann & Samuels (1999), presente negli studi di MacArthur & Miller (2016 e 2018), per testare alcune ipotesi riguardo alle prestazioni, all'autorità poetica, al genere e, potenzialmente, a razza, classe, educazione, regione e canonicità. La deformazione della voce, oltre che avere un effetto chiarificatore, incoraggerebbe la molteplicità di ascolto ed

è una pratica messa in relazione con quella di OULIPO²¹⁸: alla base di questa tipologia di studio vi è la consapevolezza che le nostre aspettative influenzano ciò che ascolteremo, portando in certi casi a vere e proprie ricostruzioni acustiche. Il tono di voce del poeta influenza l'interpretazione del testo da parte dell'ascoltatore: caratteristica sarebbe l'intonazione discendente e un confine intonativo basso del verso (cfr. *The waste land* di Eliot, con un *low boundary tone* che corrisponderebbe nella cultura americana a un tono di autorevolezza cfr. teoria di Barney, 1999) che, manipolato, è riprodotto con un'altra intonazione. Ugual lavoro viene svolto su una poetessa contemporanea con comportamenti intonativi diversi, ribaltati, e vengono ripresi studi di vario tipo, legati alla percezione di diversi stili di lettura e all'applicazione anche ad ambiti di parlato sintetico (cfr. SPARSAR), nella teoria per cui una distorsione può aiutarci ad ascoltare versioni alternative della storia della *performance* poetica e possibilità diverse, inimmaginabili nel presente.

Con MacArthur *et al.* (2018) si svolge anche un esame delle costituzioni socioculturali della *performance* della poesia attraverso analisi comparative del tono, dell'intonazione e della velocità del poeta, prendendo in analisi cento poeti americani scelti a rappresentazione di una ricca varietà culturale (di cui la metà nata prima del 1960 e l'altra metà nata dopo): si tratta del primo studio quantitativo con questi numeri. Lo studio, scettico verso i giudizi impressionistici, ha permesso, alla luce di un lavoro empirico, di avviare una descrizione di uno stile formale, espressivo, conversazionale e drammatico, che ha evidenziato un'abitudine ad avere dei preconcetti e preferenze di stili di lettura. Uno dei risultati più interessanti sono state le differenze generazionali tra le poetesse più giovani e più anziane, che lasciano tracciare delle connessioni tra più ampi *trend* culturali, così come due stili diversi, uno più colloquiale e uno più formale, si individuano tra le due diverse fonti archivistiche utilizzate (*PennSound Vs Iowa-trained*). Lo studio tiene conto di diversi fattori sociali e di diversi dettagli utili (come il tipo di registrazione, *live* o in studio) e si basa su dodici misure prosodiche: *words per minute*, *average pause lenght*, *average pause rate per second*, *rhythmic complexity of pauses*, *rhythmic complexity of syllables*, *rhythmic complexity of phrases*, *average pitch*, *pitch range*, *pitch speed*, *pitch acceleration*, *pitch entropy*, *dynamism*.

²¹⁸ *Ouvroir de Litterature Potentielle* (OULIPO), laboratorio fondato nel 1960 dal matematico francese François de Lionnais e dallo scrittore Raymond Queneau.

Tra i progetti di MacArthur vi è l'ambizione a lungo termine di utilizzare ed estendere gli studi al mondo del *machine learning*, con la possibilità dell'apprendimento automatico per testare ipotesi sugli stili di *performance* vocale e utilizzare l'apprendimento supervisionato per esplorare archivi di grandi dimensioni come il *PennSound*²¹⁹. Sullo stesso archivio sta lavorando Mustazza (2018), che ha elaborato il sistema di *Machine-Aided Close Listening*.

1.3.3.1.3. Approcci computazionali e software

Riguardo agli approcci computazionali di ambito anglofono sulla prosodia della poesia, si ricorda l'interessante rassegna di Yokoyama (2018), che presenta due direzioni di studio principali: una prima, basata sull'analisi testuale (*Scansion Machine*, *Poetry Processor*, *the Scandroid*, *For Better For Verse*, *Myopia*, *Poem Viewer* e *Poemage*), e un'altra basata sui processi di segnale audio (*Praat* e *ARLO*)²²⁰.

Nello specifico Yokoyama (2018) passa in rassegna, in ordine cronologico, i *software*: *Scansion Machine* (1981), *Poetry Processor* (1986), *Praat* (1992-Present)²²¹, *Scandroid* (2005-Present)²²², *For better for verse* (2008-Present), *Myopia* (2011-Present)²²³, *Poem Viewer* (2012-Present) per l'analisi della struttura sonora della poesia in lingua inglese²²⁴; *ARLO - Adaptive Recognition with Layered Optimization* (2012-Present), presentato in aggiunta a *Praat* e originariamente pensato per l'ornitologia e ripensato da Tanya Clement

²¹⁹ Cfr. Progetto *High Performance Sound Technologies for Access and Scholarship* (HiPSTAS), diretto da Tanya Clement.

²²⁰ Per un'inclusione anche di altre composizioni poetiche digitali si citano: Funkhouser (2007); Pequeño Glazier (2002), Eduardo Kac (2007).

²²¹ Praat è un applicativo sviluppato da Paul Boersma e David Weenink presso l'Università di Amsterdam, finalizzato agli studi fonetici, e sarà impiegato nella parte sperimentale di questa tesi.

²²² L'interessante *software* di *Scandroid* (2005) di Hartman è pensato per la metrica inglese. Analogamente, c'è il progetto Prosodic presso la Stanford University (curato da Ryan Heuser, Josh Falk e Arto Anttila, avviato al principio del 2010: <http://prosodic.stanford.edu/>).

²²³ A cura di un *team* interdisciplinare, il *software* è basato sul *The Poetess Archive*.

²²⁴ Appare particolarmente interessante, perché include i tratti fonetici della registrazione in relazione al testo in un sistema di rilevazione automatica (come lunghezza vocalica, accento e ricorrenze di suoni fonetici, come rime, assonanze, allitterazioni). Il programma è il primo del suo genere a guardare l'attenta struttura fonetica della poesia, inclusa quella del verso libero (<https://nms.kcl.ac.uk:8443/poemvis/index.html>).

per gli studi umanistici²²⁵, *Poemage* (2014-Present)²²⁶, *Drift* (2016-Present), sviluppato dal gruppo di ricerca di Marit MacArthur²²⁷; MACL – *Machine-Aided Close Listening* (2017-Present)²²⁸. Altro elemento importante da considerare secondo Yokoyama per i prosodisti è la mediazione del suono della poesia, così da ridimensionare anche il rapporto con le tecnologie²²⁹.

Riportiamo alcune immagini relative ad alcuni dei *software* presi in considerazione, che riteniamo più interessanti e in linea con il nostro lavoro.

²²⁵ *Arlo* consente estrazioni di informazioni prosodiche relative (a come intonazione, ritmo e timbro) da una *repository* audio su larga scala come PennSound. Secondo Clement *et al.*, L'algoritmo di apprendimento automatico di ARLO è in grado di memorizzare i modelli sonori di un file audio e cercare esempi corrispondenti da una raccolta di risorse audio. Non è attualmente libero l'accesso (<https://live.arloproject.com/?fbclid=IwAR0j66aiitMXxLerlN3g4Xkeiqm29ptQkHR-AO75FjThClggvhqtSeKsXhg>).

²²⁶ Katharine Coles, una delle principali fondatrici di *Poem Viewer*, guida una squadra di studiosi dell'Università dello Utah composta da Nina McCurdy, Julie Gonnering Lein e Miriah Meyer. Secondo il suo team di ricerca, *Poemage* è un *software* per esplorare la topologia sonora di una poesia, cioè le strutture complesse attraverso l'interazione di schemi sonori nello spazio della poesia. Il progetto è analogo a *RhymeDesign*, di Nina McCurdy, Miriah Meyer e Vivek Srikumar.

²²⁷ Come esposto in precedenza, MacArthur spiegava nel suo articolo apparso su *Jacket2* anche le difficoltà che l'apprendimento di Praat presentava, presentando i *software* di *Gentle* e *Drift*, in particolare quest'ultimo utile per rilevare meno errori nello studio di registrazioni con molto rumore e come *pitch tracker* di alta precisione che incorpora anche le funzioni di allineamento forzato di *Gentle*, visualizzando una traccia del *pitch* nel tempo e allineandola con una trascrizione. Sviluppato da Robert Ochshorn e Max Hawkins nel 2016, *Drift* consente agli utenti di caricare un file audio digitale e rende un grafico di forma d'onda e un contorno di tonalità. Il *software* non è al momento disponibile *online* e si rivela particolarmente utile per studi su lingua inglese. Trattandosi di trascrizioni automatiche, il livello di precisione è purtroppo basso e appare problematico. *Gentle* è invece utilizzabile *online* in demo e scaricabile solo su Mac. Tuttavia, anch'esso non è utilizzabile in altre lingue, fuorché l'inglese.

²²⁸ Sviluppato da Chris Mustazza, in collaborazione con Reuben Wetherbee, è un programma pedagogico basato sul *web*, progettato per aiutare le indagini critiche sulla fonotestualità delle poesie eseguite e si basa su programmi *open source* come *Praat*, *WaveSurfer* ed ELAN, al fine di consentire analisi dei contorni del tono del poeta e della visualizzazione del suono di un'esecuzione e di facilitare le indagini basate sulla durata temporale di ogni riga di una poesia. Seguendo il quadro critico di "ascolto ravvicinato" elaborato da Charles Bernstein, il MACL ospita analisi dell'interazione tra 1) un testo di una poesia su una pagina stampata, 2) esecuzione di quella poesia e 3) una visualizzazione della registrazione di quella *performance*. Utile per studi quantitativi, a differenza di *Myopia* e *Poem Viewer*, basati sulla fonetica inglese, MACL si concentra sull'interazione tra gli arrangiamenti tipografici di una poesia su una pagina stampata e la sua resa sonora, misurando la durata del verso. Ad esempio, nel caso di Robert Frost, nella sua lettura del 1933 *Mending Wall* emerge una preferenza per l'unità di frase sulla frattura della linea del verso. Risulta particolarmente utile anche per l'individuazione di *enjambement*, pause e respiri. Attualmente, il programma è incorporato come parte di *PennSound* e gli utenti possono studiare solo gli esempi preparati da Mustazza e dal suo assistente di ricerca, Zoe Stoller (<http://writing.upenn.edu/pennsound/poetry-lab/frost/machine-aided.php>).

²²⁹ Interessante è il lavoro di Mustazza (2015) sul rumore nelle registrazioni, che indaga sulla mediazione del suono stesso, trattando ciò che una macchina riconosce come "rumore" come un significante storico con cui potremmo rilevare il modo in cui il suono è stato registrato in un determinato momento e luogo.

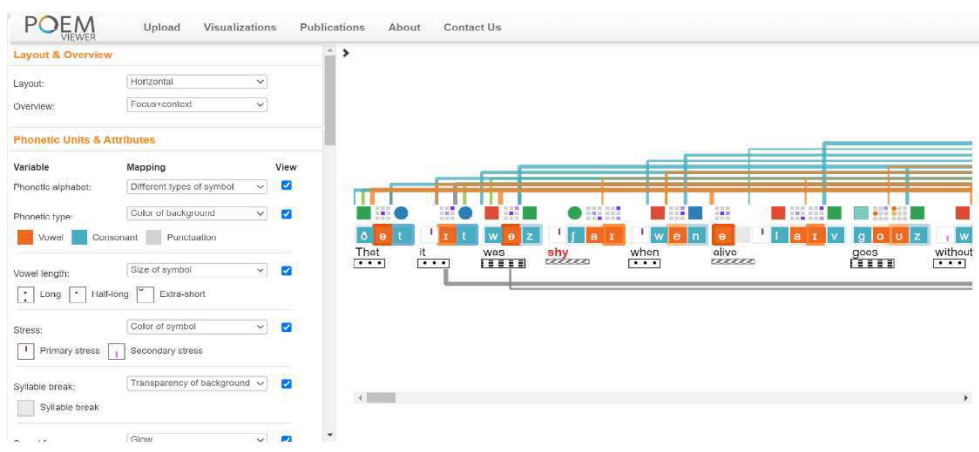


Figura 7 Schermata da un esempio di Poem Viewer (<https://nms.kcl.ac.uk:8443/poemvis/index.html>)

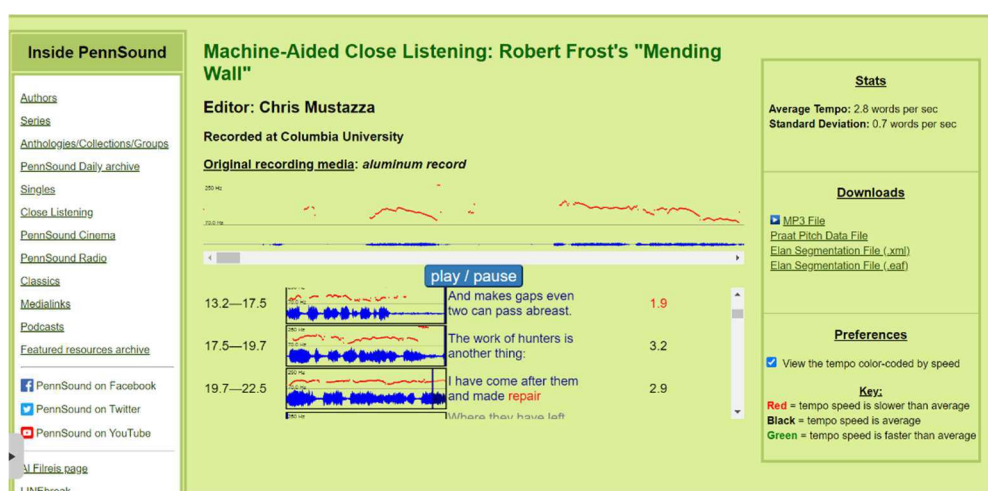


Figura 8 Schermata da un esempio di MACL: Machine-Aided Close Listening (<http://writing.upenn.edu/pennsound/poetry-lab/frost/machine-aided.php>)

1.3.3.2. La scuola francese

In ambito francese l'interesse per studi linguistici applicati alla poesia è antico, anche se in ambito sperimentale restano ancora pochi i casi di studio²³⁰.

²³⁰ In ambito francese si era dedicata allo studio di registrazioni sonore di poeti, col supporto di tecnici linguisti, anche Julia Kristeva, che sosteneva come grazie alle registrazioni, su cui compiva dei primi studi descrittivi, si poteva incontrare qualcosa che lo scritto porta in sé, che definisce come «la gravidanza della voce nello scritto» (Kristeva, 1985 242), e secondo cui la scrittura consente una materializzazione, al di là delle voci originali che però, se presenti, consentono di facilitare questo processo e meglio comprendere qualcosa che è insito nella scrittura stessa. Difatti le frontiere frastiche, come spiega l'autrice, sono nell'ascolto totalmente cancellate e si rifanno a strutture melodiche del testo letto (con strutture vocali più melodiche che ritmiche). Da un confronto tra la lettura di Joyce e Artaud emergeva un recupero di un ritmo piuttosto che di una melodia primordiale.

Raccolta di studi teorici sul tema, per quanto di approccio teorico, è anche *Dire la poésie* (2015), curata da Jean-François Puff, dove ricorrente, tra i vari contributi, è la necessità di indagare il rapporto tra testo scritto e sua dimensione orale: ricordiamo, tra gli altri, i contributi di Pardo, Murat, Lang e Gallet (quest'ultimo intento nella trattazione di registrazioni di Philippe Jaccottet). Come anticipato nella sezione rivolta agli archivi, stanno sviluppando una terminologia apposita sulla base di prime analisi studiosi come Pardo e Murat.

Dell'importanza di studi intonativi in poesia, ispirandosi a Crystal (1975) e all'interno della scuola di Tsur (1997a, b, c) tra gli studi più recenti si individua anche quello di Rumsey (2015), con un lavoro sperimentale, nel quale lo studioso sostiene anche che «There is a long history of attempting to understand the role of intonation in poetry. As is regularly noted, it begins in 1775 with Joshua Steele's notation of the 'musical slides of the voice' in lines by Shakespeare, Milton, Pope and others, but its subsequent developments make this history richer than is sometimes thought» (Rumsey, 2015: 17). Operando sul testo e ispirandosi a una terminologia ToBI, Rumsey, alla luce degli studi citati, affronta la tematica dell'intonazione e presenta le seguenti unità: *intonation-group* (pensato come prevedibile anche nel caso di lettura poetica), *tone choice* (comunica il senso delle relazioni del discorso), *key* (la scelta di pitch all'inizio dei gruppi intonativi, che segnala le relazioni tra di loro e il tipo di gruppo intonativo), *paratone* (sequenze di gruppi intonativi che comunicano la struttura discorsiva dell'*utterance*, caratterizzati per un 'downdrift', abbassamento verso un tono basso nel *range* melodico. La relazione tra paratoni è determinata dalla scelta della *key* e se ne individuano un *minor paratone* e un *major paratone*).

Abigail Lang (2019) percorre le origini americane della lettura pubblica che emerge in Francia a metà degli anni Settanta, per quanto rimangano due realtà molto diverse (la lettura americana privilegiava la dimensione sociale e il testo veniva contestualizzato da un aneddoto, mentre le letture francesi si concentravano sulla poesia (della pagina), la ricreazione, l'incarnazione nella voce del poeta, che era la più neutra possibile, «volentiers blanche et atone» (Lang, 2019: 205).

Recente è il contributo vicino alla neurolinguistica anche di Philippe Martin (2019) che, a partire dagli studi di fonostilistica del linguaggio poetico che confermavano pareri discordi su modelli fonologici intonativi (Leon, 1993), propone alcune analisi, come due

diverse interpretazioni dell'*Albatros* di Baudelaire con il *software WinPitch* (2019), individuando velocità d'eloquio diverse, intervalli melodici differenti, poche differenze nella distribuzione dei contorni fonologici e adattamenti organizzativi. Lo studio mostra che i vincoli prosodici nel caso del testo letto si rivelano imprescindibili e la libertà di dizione ne segue le regole, dettate da proprietà delle onde cerebrali theta e delta legate alla percezione di sillabe e gruppi accentuali.

1.3.3.3. *La scuola tedesca*

In ambito tedesco vive attualmente una delle scuole nel *Digital Humanities* più attive nello studio della lettura poetica, con un orientamento verso il *machine learning*. Prima di concentrarci sul progetto, citiamo il lavoro di Petra Wagner (Bielefeld) (2012), incentrato sulle proprietà di durata e percettiva di alcuni metri in un *corpus* di parlato poetico e di prosa tedesco (quello di Bröggelwirth, 2005 e 2007). Lo studio individua contorni distintivi di metri poetici secondo procedimenti di *grouping* metrico, frutto di un artefatto generato dall'aspettativa dell'ascoltatore, su base di alternanze ritmiche ascoltate in precedenza. La ricerca si concentra sulle differenti caratteristiche di durata tra piedi giambici, trocaici e dattilici: i risultati sarebbero compatibili con una visione dinamica della struttura ritmica. Il *corpus* comprende letture di attori professionisti e messe a confronto con cantanti²³¹. Dopo un'analisi teorica sui metri, l'analisi delle durate è stata ristretta alle letture che non contenevano pause e che includevano metri con un numero specifico di sillabe ed è stato osservato come i metri poetici siano stati percepiti diversamente. Sono emersi *pattern* di metri specifici sia nella produzione sia nella percezione e diversi altri elementi legati alla percezione dei piedi metrici.

In ambito tedesco, di recente formazione è il gruppo che opera sul progetto *Rhythmicalizer*, presentato da Meyer-Sickendiek *et al.* (2017), e che teorizza la sostituzione del metro tradizionale con nuovi *pattern* ritmici della poesia moderna e postmoderna tedesca in verso libero, che vanno a formare quella che è stata definita *free verse prosody*. Il progetto testa questa teoria con l'uso del *machine learning* o con le tecniche del *deep learning* applicate a un *corpus* di poesie moderne e postmoderne lette dagli autori,

²³¹ I testi erano stati letti dapprima come "*normal*" *prose* e poi seguendo l'originale struttura del verso degli autori, tenendo conto che le condizioni di lettura poetica e di prosa sono distinte a livello percettivo nelle loro realizzazioni.

basandosi sull'archivio *Lyrikline* (cfr. §1.3.2). Sono stati individuati 17 *pattern* da studiosi filologi del progetto, basati su a) *ranking* grammaticale, b) *phrasing* ritmico e c) *mapping* rubato e *prosodic phrasing*: lo studio si basa sulla combinazione di un approccio filologico e di un'analisi digitale, che fa uso del rilevamento prosodico in tecnologie di *speech processing*. I ricercatori si servono di *tools* diversi, relativi a *PoS-tagging*, *alignment*, *intonation*, *phrases* e *pauses*, *tempo* e analizzano i dati dell'archivio individuando l'occorrenza dei *pattern*, come primo passo verso la classificazione automatica. Ancora in Meyer-Sickendiek *et al.* (2017) l'attenzione si concentra in un confronto tra tonalità e cadenze in musica, e *pattern* ritmici nei linguaggi ritmici della poesia, di cui si analizzano due esemplari della poesia moderna e postmoderna tedesca (i piedi del *Parlando* e del *Variable*). La comparazione è tra gli aspetti ritmici e le regole tonali, e si concentra (a partire dall'ispirazione di una teoria generativa della musica tonale e studi teorici del *rhythmic phrasing* nel verso inglese) sulla combinazione di strutture di raggruppamento, strutture metriche, variazione dell'intervallo di tempo e prolungamento. Lo studio considera anche le pause e la *parser information*. Anche in questo caso è previsto, in un processo futuro, l'uso di *PoS-tagger*, indici tonali e di confine *ToBI* (per la struttura metrica) e *Sonic Visualizer* (per la mappatura di variazioni di *time-span* e strutture prolungate), finalizzati all'impiego di tecniche di *machine learning* tramite l'uso di rete neurale ricorrente bidirezionale (RNN), grazie anche allo sviluppo di un *software* che includa diversi *OpenSource Tools*.

Il progetto, globalmente, parte dalla teoria dei cinque schemi prosodici storici di Wesling (1971), e la riformulazione nei numerosi *pattern* riproposti si basa sul criterio testuale, prosodico e della tipologia di scrittura. Inoltre si pone sulla scia dei lavori teorici di Andrews (2016) e considera le teorie del verso sviluppate in America, a partire dalla più nota di Hartman (1980). Sono approfondite le influenze culturali e stilistiche tra autori, partendo dal presupposto che le poesie considerate sono in lingua tedesca e inglese.

Riportiamo lo schema riproposto sulla pagina del progetto:

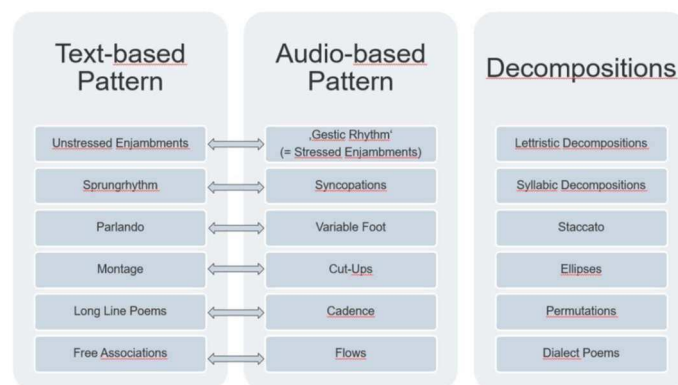


Figura 9 Schema für Muster - Criteri alla base dell'individuazione dei pattern ritmici del progetto

(<https://www.geisteswissenschaften.fuberlin.de/v/rhythmicalizer/index.html>)

Una prima rappresentazione del *grammetrical ranking* era fornita anche in questo grafico in cui il livello metrico è rappresentato sull'asse delle ordinate e sull'asse delle ascisse è invece riprodotto il livello grammetricale (Hussein *et al.*, 2018: 330): dai rapporti tra i due livelli vengono individuati gli schemi ritmici.

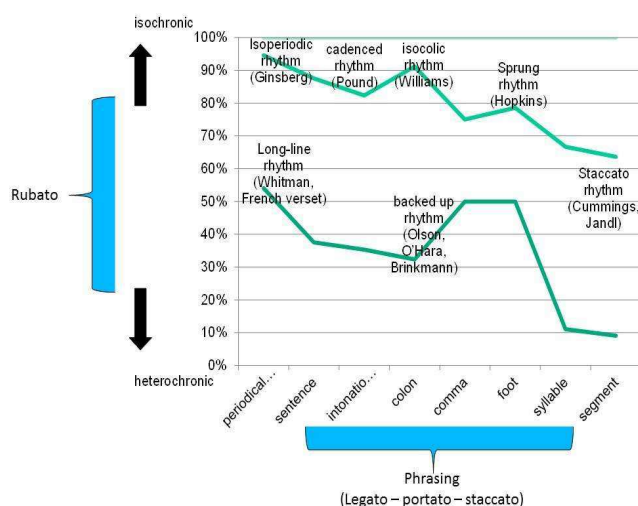


Figura 10 Esempio di classificazione in uso nel progetto. Immagine tratta da Hussein *et al.* (2017: 2197)

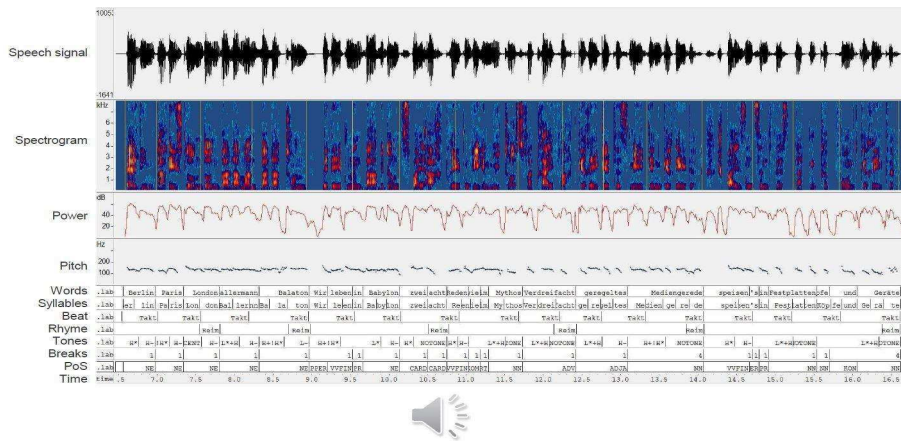


Figura 11 Esempio di annotazione. Immagine tratta da https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/rhythmicalizer/Toolset/data_visualization/index1.html

Il gruppo di ricerca mira inoltre a individuare l'automatizzazione automatica degli *enjambement* nelle letture tedesche (vedasi anche Meyer-Sickendiek *et al.*, 2018a).

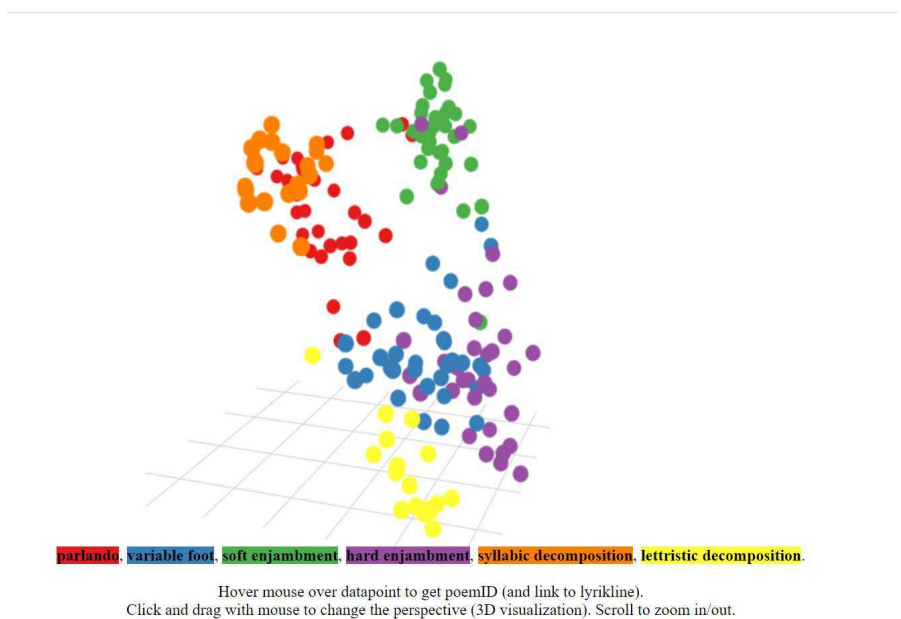


Figura 12 Immagine tratta da https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/rhythmicalizer/Toolset/data_visualization/index1.html

Un più recente tentativo di classificazione del verso libero della poesia postmoderna parlata tramite *machine learning* è presente anche in Hussein *et al.* (2020), in una

classificazione di nove schemi ritmici, che vanno da uno stile più fluido al suo opposto: il test avviene con la combinazione di due criteri, *feature-based* e *neural network-based*, il cui risultato di migliore classificazione è ottenuto con le reti neurali.

Il gruppo di Ricerca, molto attivo, costituisce un riferimento per una metodologia aggiornata di studio sulla poesia in lingue germaniche.

1.3.4. Cenni sulla voce letteraria mediata

Abbiamo sino a questo punto considerato la voce della poesia da più punti di osservazione ma non ci siamo ancora soffermati sull'effetto che ha su questa la mediazione che, nel percorso storico a cui abbiamo accennato, è risultata determinante per la conservazione del materiale di studio e per le scelte di realizzazione vocale, così che è fondamentale tenerne conto per uno studio come il nostro che considera un arco temporale della storia della letteratura.

Se infatti con la lettura ad alta voce, come abbiamo avuto modo di spiegare in precedenza, si verifica una riscrittura e una nuova creazione rispetto al testo, prezioso è osservare come questa avvenga in specifici casi, come ad esempio il contesto radiofonico, televisivo o dal vivo. In concreto, in questo paragrafo, presenteremo alcune riflessioni dedicate al tema, tenendo conto anche degli studi citati in precedenza, che non riprenderemo in questa sezione, rivolti al legame tra media e poesia.

Prima di addentrarci nell'osservazione del mondo italiano, faremo un breve *excursus* sulla realtà francese, dove maggiori sono stati gli studi dedicati a questo specifico legame e dove l'avvicinamento del mondo poetico ai mezzi di registrazione, così come il suo studio sperimentale, è stato uno dei primi. Pardo (2015a: 130), che infatti si è dedicata anche allo studio degli *Archives de la Parole*, spiega come la presenza della poesia in radio e la forte influenza dei nuovi mezzi incida negli anni Cinquanta su una nuova dizione poetica, che si adatta ai supporti mediatici e ai gusti contemporanei, diventando oggetto di riflessione. La studiosa tenta un bilancio retrospettivo e documenta come fosse approfondita la dizione radiofonica professionale negli anni Cinquanta nel Centro di studi Radiofonici (CER) e di come Copeau et Schaeffer avessero lavorato sul rapporto poesia-radio, in un tentativo di rinascita della dizione della poesia alla radio e in uno studio dei testi vocali e sonori, grazie alla collaborazione con un poeta e alle registrazioni da parte di attori. In parallelo si erano

sviluppati altri studi (come quello del *Groupe de Recherches sur la Voix* o quelli sulla pronuncia del francese presso l'*Institut de phonétique de Paris*): quelli di Yvon Belaval e Jacque Charpier, in particolare, teorizzavano come andasse letta la poesia sviluppando tre dimensioni (dizione, intonazione/accentazione, voce in sé, sulla quale la radio apportava particolarmente il suo contributo). La lettura della poesia era infatti parte costitutiva della creazione poetica e dell'arte radiofonica per gli studiosi del CER, che miravano prima di tutto alla comprensibilità della poesia, ad opera di professionisti della voce a servizio della poesia, spesso denigrati dai poeti, come Valéry. Diverse metodologie vengono sviluppandosi (Marina Scriabine parlerà di *poésie radiophonique* come “versione neutra”) e le ricerche del centro vengono pubblicate a partire dal 1954 al 1960 nei *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, di cui era caporedattore André Veinstein. Come spiegava Jacques Copeau (1956: 31), la radio si presentava come voce in una camera silenziosa e, per questo, ricercava un «ton de confidence», risultando perfetta per la poesia, era l'arte dello spazio sonoro (cfr. Tardieu, 1969).

Uno studio diacronico sull'evoluzione prosodica in francese nello stile degli annunciatori dei notiziari televisivi, condotto da Boula de Mareuil *et al.* (2011), su base acustica e percettiva e basato su sessant'anni di archivi audiovisivi, rivelava la diminuzione dei seguenti aspetti, a partire dagli anni Quaranta: *mean pitch*, *pitch rise* associato all'accento iniziale, durata vocalica caratterizzante un accento enfatico iniziale e lunghezza della penultima prepausale. Lo *Speech Rate* misurato a livello fonemico non risultava cambiato. Inoltre esperimenti percettivi dimostravano che la frequenza fondamentale f_0 e i correlati di durata contribuiscono a distinguere le prime registrazioni dalle più recenti. Negli anni Quaranta e Cinquanta si presentava inoltre un maggiore sforzo vocalico, che risulterebbe anche nel *pitch* più alto nelle frequenze formantiche più estreme e nei cambi nella qualità vocale, dovute anche alle condizioni di registrazione che invitavano gli annunciatori a parlare chiaro e forte davanti ai microfoni²³².

²³² In ambito postsovietico invece si delinea una storicizzazione del parlato dei media con Robin & Herring (2019) a partire principalmente dalla velocità di sillabe al secondo, aumentato nelle tre fasce temporali individuate dagli autori, dal periodo Soviet al presente, passando per gli anni Novanta. Emergeva inoltre che, in un calcolo di sintagmi al minuto, è diminuito il numero di sintagmi inclusi in curve intonative con pause (con interruzioni sintagmatiche) e aumentato invece il numero di sintagmi all'interno delle unità senza pause (quindi più lunghe). Sono emerse anche altre caratteristiche intonative e si è notato che i contorni sintagmatici acuti sono andati diminuendo, mentre i non sintagmatici sono diventati più prominenti. In ambito spagnolo sono interessanti le riflessioni sul ruolo del silenzio nella radio, a partire da Balsebre (1994), poi riprese da Rodero Antón (2003), nel suo lavoro didattico rivolto ai professionisti della radio e con cui la pausa si converte in un tratto ritmico principale con la frequenza di pause brevi (e non ampie), in quanto il silenzio è evitato da chi comunica nel mondo radiofonico: «el silencio no tiene valor de uso comunicativo, el radioyente

Angioletti (1960) evidenziava già negli anni Sessanta, in un intervento dedicato alla *Letteratura alla radio*, apparso sulla rivista dell'ERI *L'approdo*, che nasceva in connessione con la trasmissione radiofonica omonima, il contrasto che si crea tra il testo letterario e la sua trasposizione radiofonica, in una vera e propria metamorfosi. Il tema era in realtà molto più ampio e non riguardava solo il mondo radiofonico e i testi finalizzati alla lettura, ma avrebbe anche interessato la televisione e altre forme letterarie, prime tra tutte la poesia. Nel tempo, diversi sono stati poi gli studi che hanno colmato questi vuoti, in particolare per quanto riguarda lo studio del parlato radiofonico e televisivo, intendendo con esso i casi di letture di testi radiofonici e televisivi e di parlato spontaneo. Differente è invece il caso della lettura poetica in questi contesti²³³. A partire dal lavoro di Ornella Fracastoro Martini (1951), *La lingua e la radio*, il parlato trasmesso italiano diventava infatti oggetto di studio, specialmente in relazione ai processi di acquisizione linguistica. Diversi studi sono stati infatti condotti sulla lingua radiofonica e televisiva: tra gli altri menzioniamo Calabrese (1989); De Mauro (1968); De Mauro (1974), Pietrangela (1994), Menduni (2002), Palumbieri (2003), Sabatini (1992 e 1997), Sobrero (1993 e 1971). Studi invece rivolti all'aspetto prosodico di questo tipo di parlato si possono incontrare in Pettorino & Giannini (1993), Albano Leoni *et al.* (1994, 1995a, 1995b), Avesani (1997), Giannini & Pettorino (1998), Giannini (2000 e 2004). Si aggiunga anche il lavoro di Ambrosini C., Bravi P., Proto T., Tisato G. & Romano A (2013) sull'aspetto performativo. Si vedano anche le riflessioni di ampio respiro sulla voce mediatizzata di Lombardi Vallauri & Rizzuti (2019).

Testo molto interessante per comprendere meglio la poesia ad alta voce della metà e del secondo Novecento tramandataci dai media radiofonici o televisivi è *Norme per la redazione di un testo radiofonico* di Carlo Emilio Gadda, scritto nel 1950, pubblicato nel 1973 e che la Rai allegava ai contratti dei collaboratori radiofonici, spesso affermati accademici, del Terzo Programma Rai. Dedicato al rapporto scrittura-lettura per la radio, è il prezioso documento di uno scrittore che, come diversi dei suoi contemporanei, aveva infatti esperienza nel mondo radiofonico, fornendo utili informazioni, non solo riguardo al rapporto letteratura-radio ma anche su un canone di parlato che andava consolidandosi e “normandosi”. Criteri menzionati come basilari per il radioascolto erano: «accessibilità

no acepta la ausencia de sonido e interpreta la presencia del silencio como un “ruido” o “información no deseada» (Balsebre, 1994: 136). Di *horror vacui* dunque si tratterebbe nella comunicazione radiofonica più vicina a noi di cui parlano gli autori, in linea anche con le teorie internazionali qui riprese.

²³³ Tra i più recenti, citiamo, in contesto francese, Pardo (2014, 2015 e 2019).

fisica, cioè acustica, e intellettuale della radiotrasmissione, chiarezza, limpidezza del dettato, gradevole ritmo» (Gadda, 2018: 11). Il testo di Gadda ha sicuramente un taglio prescrittivo, in modo analogo a quello che era stato usato da Enzo Ferrieri, uno dei primi presentatori di libri per gli ascoltatori, in *La radio come forza creativa* del 1931 o analogo a quello anche del *Manifesto della radio*, curato da Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata nel 1933²³⁴. Questo documento fornisce al contempo indicazioni utili anche per uno studio a posteriori e una contestualizzazione di qualsiasi lettura poetica in ambito radiofonico attorno a quel periodo. Gadda individua una sopportabilità massima di quindici minuti per il «parlato-unito», indipendentemente dalla forma e dal contenuto, e «a quindici minuti di parlato corrispondono centottanta righe dattiloscritte» (2018: 12). Per una lunghezza superiore sarebbe necessario un adattamento per più voci, con dialoghi o inserimento di citazioni, in una marcatura vocale diversa e un'alternanza capace di dinamicità: è tra le ipotesi di citazioni che Gadda arriva a parlare di poesia, fornendo a livello prescrittivo i tempi che la riguardano. Infatti «i versi o le prose» devono superare come estensione il commento critico e l'esposizione informativa (la proporzione citata è di due terzi o tre di testimonianze «poetiche»). Anche il timbro a cui invita Gadda è quello non didattico, distante da un'allocuzione di tipo mentale o da un tono accademico/dottrinale: «il timbro patetico e solenne» può usarsi solo in casi eccezionali, in quanto non è parte del gusto pubblico. Quella che Gadda definisce «orazione» e che considera terminata con la morte di D'Annunzio, con l'«orazione per la morte di Giuseppe Verdi» da lui recitata al Teatro Dal Verme a Milano, non sarebbe infatti ripetibile al microfono per altre occasioni (ad esempio la morte di Schönberg) e nel nuovo pubblico, radiofonico, che è «un pubblico per modo di dire» (2018: 16), formato di singoli individui, accomunati dalla solitudine. Interessanti sono anche le sue osservazioni su intonazione e punteggiatura, sconsigliando «le parentesi, gli incisi, gli infarcimenti e le sospensioni sintattiche» nel testo scritto, in quanto «una

²³⁴ Si menzioni anche *Il Giornale Radio. Guida pratica per quelli che parlano alla Radio e per quelli che l'ascoltano* del 1948, a cura di Antonio Piccone Stella (pubblicato da Rai-Radio italiana), che vedeva l'ultima delle tre sezioni dedicata al modo di parlare in Radio e si proponeva di fornire delle regole, delle norme utili, così come avrebbe fatto successivamente anche lo stesso Gadda. Anche Gadda era infatti a conoscenza del testo, che avrebbe sostanzialmente ripreso e riformulato in diversi aspetti, tra cui i precetti relativi al flusso sonoro comunicativo. Entrambi avrebbero forse attinto a «fonti interne circolanti e condivise», come scrive Mariarosa Bricchi nella postfazione a Gadda (2018: 44). Si aggiunga inoltre il lavoro di Riccardo Bacchelli, con *L'oratoria alla radio*, del 1952, che presenta riflessioni sul legame radio-linguaggio e sul rapporto individuale della voce con l'ascoltatore. Anche Giacomo Devoto, in *Studi di stilistica italiana* «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», V, 3, 1936, 187-210, mostra diversi punti di contatto con le teorie gaddiane (ad esempio nelle scelte dell'apparato sonoro che, tra il resto, deve evitare una ripetizione insistente di suoni), facendo pensare a un suo influsso e a una sua latente presenza come sostrato dell'opera gaddiana.

parentesi di più che sei parole è indicibile al microfono» (2018: 21), mentre nella lettura visiva è possibile con occhio e mente superarla: questi elementi sintattici non sono infatti sostenuti dalla voce di chi parla e dall'orecchio dell'ascoltatore, e «nel comune discorso, nel parlato abituale, nella conversazione familiare non si aprono parentesi». Precisava Gadda infatti che la radio non era da confondersi con la pagina scritta ma piuttosto da intendersi come parola e discorso e verso una semplificazione, non solo di struttura ma anche “sonora”, invitando a evitare l'uso di rime e allitterazioni (consonantiche e vocaliche) involontarie, che porterebbero al ridicolo e sarebbero di inciampo per chi le dovrebbe pronunciare, interrompendo l'ascolto senza essere realmente compresi²³⁵. Nel tempo sono poi andati sviluppandosi riferimenti per scrittori e locutori radiofonici e televisivi, in un riflesso delle trasformazioni sociali e culturali e della prosodia ad esse connessa²³⁶: tra i lavori più significativi citiamo Cerami (2002), Chantler & Stewart (2004) e anche De Medici (2005), Taggi (2008) e Perrotta (2017). Tra le riflessioni più recenti si vedano De Luca (2019 e 2020). Inoltre, come spiega Mon (1985: 264), a partire dal dopoguerra, l'evoluzione della radiocommedia a genere letterario aveva portato a una sensibilizzazione per i «valori gestuali del parlato, le modulazioni sottili della voce, la forza immaginativa della parola che suona», senza la distrazione dei movimenti delle figure ma piuttosto con il sottofondo sonoro solamente, per quanto impiegasse i mezzi del palcoscenico²³⁷.

Gli anni Cinquanta rappresentavano un periodo d'oro per la radio italiana (che con le programmazioni dell'EIAR-*Ente Italiano Audizioni Radiofoniche* aveva avuto un ruolo anche nei regimi totalitaristici nella prima metà del secolo scorso) e presto, nel dopoguerra, si sarebbe diffuso anche il successo televisivo (con RAI-*Radio Audizioni Italiane*), in una

²³⁵ Il confronto di esempio è con frasi da romanze, in cui la frase musicale sostiene le rime o versi danteschi fitti di una stessa vocale che, preponderante, apparrebbe come una «irruzione a cui non corrisponde, per cause meramente fisiche, un adeguato fissaggio di immagini» (Gadda, 2018: 26).

²³⁶ Ricordiamo, in ambito spagnolo, il testo “normativo” di Emma Roderó Antón (2003), che spiega le diverse funzioni che assume la prosodia nel parlato radiofonico, dall'inclusiva alla delimitativa, alla contrastiva, alla semantica. Ad esempio vengono affrontati l'uso parsimonioso delle pause; la funzione contrastiva negli elementi di un prosodema tramite i contrasti melodici, per mantenere vivo il livello di attenzione; l'importanza dei gruppi melodici nella percezione e decodificazione del messaggio (cfr. Sosa, 1999), in un prevalere dell'apparato prosodico su quello semantico, secondo la *función desambiguadora* di Hidalgo Navarro (1996) e Quilis (1981). L'ortoprosodia di cui parla l'autrice è una capacità di valorizzare il messaggio attraverso gli accorgimenti prosodici esposti.

²³⁷ «Il radiodramma, in fondo, non è altro che un dramma dell'immaginazione che sarebbe realizzabile anche con mezzi diversi da quelli usati per radiotrasmissioni» (Mon, 1985: 264) e quindi la radio si presenta come mezzo in cui le risorse sono utilizzate solo in parte, per quanto avvenga una ricerca di forme artistiche adeguate. La tendenza alla musica elettronica avrebbe frenato l'entusiasmo per l'arte tecnica: come la musica elettronica, secondo Mon, si ispirava a quella strumentale, così lo stesso faceva la rappresentazione linguistica radiofonica con la parola e le possibilità della voce umana, in un campo di ricerca «tra canto e arte del declamare, dell'articolazione pura nel fondo della lingua e dei gesti quasi impercettibili dei movimenti fonetici».

continuità che passava anche da un *media* all'altro. Pensiamo, ad esempio, al programma *L'approdo* che, trasmissione radiofonica ideata da Adriano Seroni e Leone Piccioni in onda dal 1944 alla metà degli anni Cinquanta, divenne poi programma televisivo dal 1963 al 1972 (prima sul Programma Nazionale e poi sul Secondo Programma), affiancato anche dall'omonima rivista (*L'approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti*) e con un comitato direttivo prestigioso, al cui interno vi era anche Ungaretti, che aveva una notevole influenza²³⁸. Il ruolo educativo e culturale che aveva la televisione nazionale di quel tempo, prima dell'avvento delle televisioni private (commerciali) dalla seconda metà degli anni Settanta/primi anni Ottanta, afferisce a un modello di paleotelevisione, secondo la classificazione di Umberto Eco²³⁹, applicata anche alla radio.

Non affronteremo in questa sede una storia della lingua nei nuovi media: tuttavia precisiamo che in Italia il ruolo ricoperto dalla radio e dalla televisione non fu solo importante a livello culturale generale, ma anche influente per la formazione linguistica vera e propria. La radio infatti si può considerare «il primo medium che abbia varcato decisamente la barriera dell'italofonia» (De Mauro, 1970: 434), per quanto di minore penetrazione e incidenza linguistica rispetto alla televisione. Nella paleotv, così come nella paleoradio, si manteneva una linea linguistica formale, per poi passare con la neo-radio a una varietà di registri e usi linguistici (De Mauro, 2014: 94). Oltre a un prevalere nei primi cinquant'anni del modello di pronuncia romano sul toscano, all'inizio degli anni '70 si diffondeva la varietà degli stili e dei registri veicolati dal mezzo, con effetti linguistici documentati sulla lingua comune. In questo contesto si trovano così a interagire una lingua radiofonico-televisiva, derivata da un testo scritto, e un parlato quotidiano, in un rapporto che apparirebbe dialettico (Bernardelli & Pellerey, 1999: 282)²⁴⁰.

²³⁸ Preziosa documentazione è il carteggio Ungaretti-Piccioni (dal 1946 al 1963), che permette anche di capire come il poeta operasse al tempo e quanto avesse a cuore il programma televisivo, come documenta un suo documento in cui lamentava, al fine di migliorare la trasmissione: «Forse ancora *L'Approdo* non ha ritmo» (Ungaretti, 1963: 197), precisando, come Gadda, il bisogno, da parte del pubblico, di chiarezza e semplicità. Per approfondimenti sul programma televisivo cfr. anche Baldini & Spignoli (2007), Dolfi & Papini (2006), Mugnai (2006).

²³⁹ Prima occorrenza di *paleotelevisione* è nel 1983, in un articolo di confronto tra la paleo- e la neotelevisione.

²⁴⁰ Se con Ong (1986: 191-192) si parlava di oralità secondaria, intendendo l'effetto che queste tecnologie portavano sulla comunicazione, Bernardini e Pellerey (1999: 283) parlano a proposito di "seconda oralità", nel senso di un «ritorno verso una situazione in cui l'oralità torna a riassumere una posizione centrale, ma in cui i contorni delle sue stesse modalità espressive sono stati riconfigurati dalla interazione con altre forme mediatiche». Le due forme di mediazione di oralità e scrittura si trovano quindi a confrontarsi e ci si ritrova davanti a un'oralità elettrico-elettronica che è mediata da telefono, radio, televisione e che cerca un equilibrio tra la scrittura tipografica e quella digitale. Questa dialettica tra oralità e scrittura è andata complicandosi sempre di più nel tempo, come spiega McLuhan (1964 e 1967) e passa dal coinvolgimento più completo dei nostri sensi.

Sicuramente anche per la poesia nella sua declamazione al microfono, in contesti radiofonici o televisivi, si è assistito a un cambiamento stilistico nel corso del tempo, non scollato dalle influenze sociali che viveva il mondo della poesia con le sue rivoluzioni tecniche, in particolare nel primo Novecento, ma neanche da quelle di una tradizione stilistica di dizione che andava consolidandosi, insieme alle innovazioni tecnologiche, nel mondo della radio e della tv. Per questo ha senso tenere conto anche dell'avvio "normativo" e della trasformazione che riguardava il "parlato" in tali contesti, in cui operavano anche diversi autori della nostra Letteratura. Si tratta infatti di un elemento non tralasciabile per uno studio come il nostro, che consideriamo possibile e più utile solo mantenendo uno sguardo il più aperto possibile e rivolto a un obiettivo di interdisciplinarietà²⁴¹.

²⁴¹ Rifacendoci alla tesi dottorale di Rodriguez Bravo (1989), che cercava di costruire modelli teorici nuovi dedicati all'utilizzo della voce nella moderna comunicazione culturale, associando tratti acustici a caratteri psicologici e fisici del parlante, cercando di individuare modelli generativi, ha senso tenere conto anche di una *fonoestetica* della comunicazione radiofonica (cfr. Lyons, 1980), cioè di un'espressività sonora trasmessa dai tratti della voce di chi parla, che potrebbe ulteriormente essere allargata al suo contesto sociale.

2. *Voices of Italian Poets*: archivio dei poeti italiani

Abstract

The second chapter presents *VIP-Voices of Italian Poets*. The section is articulated in three parts: the presentation of the project, the description of the archive, and prospects for the future.

The project, which is the cornerstone of this research, is conceived as a pilot project for the conservation and study of the voice of Italian poets. The archive was created at the Experimental Phonetics Laboratory “Arturo Genre” of the University of Turin. In January 2018 it became the first national online voice archive of Italian poetry ([LFSAG - Laboratorio di Fonetica Sperimentale 'Arturo Genre'](#)).

The archive was firstly developed from a small core of recordings, based on an earlier work (Colonna, 2017). The project is currently available online on the LFSAG website, developed in five different sections (*home, VIP-platform, Methodologies of studies, World Poetry Day, Presentations and info*), of which the main one is *VIP-platform*.

Moreover, the archive can be addressed from a double perspective: a horizontal axis (historical), which provides the original readings; and a vertical axis (comparative), which allows the listening of different interpretations (by contemporary poets, voice professionals and the authors themselves).

Currently, the platform includes 110 poets and more than 785 recordings: 46% of them are *original* recordings, while the remaining 54% are *multiple voice ones*.

In parallel with the creation, development and updating of the archive, a specific methodology has been developed for its study, which is presented in the third chapter and makes use of the tools of experimental Phonetic studies. There is a strong potential for the project to be developed in the future.

2.1. Il progetto

Come abbiamo avuto modo di affrontare nel capitolo precedente, preziosa e necessaria è stata ed è al giorno d'oggi la conservazione dei dati acustici della poesia: possibile e stimolante ne è anche lo studio, con metodologie diverse, che possono rivelare aspetti non evidenti dalla pagina e tra i più profondi della scrittura in versi.

Pur potendo affermare che una diffusa tradizione sia andata consolidandosi in diverse aree e direzioni (in particolar modo in area francese, americana e poi tedesca), e nonostante si possa anche sottolineare che le prime di queste abbiano visto, sin dai primi del Novecento, il connubio tra i Laboratori di Fonetica e la poesia, grazie alla sensibilità, all'intuizione e alla curiosità che hanno accomunato i due campi in una reciproca attrazione, ancora poco consolidata è stata nel tempo una simile tradizione in area italiana.

Per quanto l'Italia presenti un panorama poetico di particolare vivacità, attivo in manifestazioni, riviste, blog letterari, realtà editoriali tra loro diverse, e nonostante il nostro Paese abbia contribuito allo sviluppo di studi Fonetica di riferimento a partire dal secolo scorso, grazie in particolare a gruppi di ricerca nati all'interno dei Laboratori di Fonetica, il connubio esplorato precocemente all'estero appare ancora poco presente sul nostro territorio nazionale.

Pensiamo sia fondamentale, da un lato, non solo a fini conservativi, ma anche in una prospettiva di ricerca scientifica, sviluppare archivi vocali nazionali al passo coi tempi, che consentano di documentare materiale destinato diversamente a perdersi e si presentino inoltre accessibili al pubblico più esteso, senza barriere geografiche e di ogni sorta, offrendosi al contempo come *corpora* di possibile studio scientifico²⁴². Crediamo difatti in un'attività documentale-conservativa, in una sua condivisione aperta a diversi pubblici e stimoli, in uno studio scientifico che tenga conto delle tecnologie e delle metodologie del nostro tempo, senza tralasciare le radici da cui provengono con la loro profondità.

Sebbene le tradizioni archivistiche per la poesia a livello internazionale, menzionate nel capitolo precedente, siano da tempo sensibili alla questione e si siano dedicate non solo alla raccolta delle testimonianze mirate ma anche alla loro digitalizzazione e condivisione

²⁴² In tal senso sono in questo momento di assoluta necessità le pratiche di riversamento (con catalogazione, laddove mancante) di quei materiali analogici che rischiano il deterioramento nel tempo, in modo tale da favorirne non solo la conservazione ma anche una reale fruibilità.

informatica, il mondo italiano ha sviluppato, a sua volta, una specifica tradizione conservativa, che abbiamo visto più legata ad archivi di Stato di ampie dimensioni, non rivolti nello specifico alla poesia e la cui presenza *online* è parziale (Rai Teche, ICBSA), oppure ad archivi appositamente dedicati, ma non ancora sistematicamente digitalizzati e presenti piuttosto in fisico in archivi visitabili nelle sedi (Fondo Tordi, Casa della Poesia di Baronissi, Archivio dei poeti di Pontassieve). A questi si aggiungevano gli archivi radiofonici *online* di Radio3 (con un cospicuo numero di interviste e letture di poeti contemporanei) e l'archivio di Phonodia (rivolto anche ad altre lingue).

In seguito a uno spoglio dei principali archivi nazionali di Rai Teche (radio e TV) e ICBSA, in cui la componente di documentazione poetica è una piccola parte rispetto alle moli complessive, l'accesso al materiale risulta articolato e nel complesso eterogenee sono anche le tipologie di conservazione (prevalentemente con doppia presenza di supporti audio e audio-video), si è ulteriormente rafforzata la necessità e la volontà di sviluppare una piattaforma sonora digitale dedicata, sistematica e rappresentativa del nostro panorama poetico nazionale, di facile consultazione *online*.

Il progetto VIP – *Voices of Italian Poets* nasce come primo progetto nazionale dedicato alla conservazione e allo studio fonetico della voce della poesia italiana del Novecento e contemporanea: consta di un archivio vocale consultabile *online*, con materiali ascoltabili, scaricabili e utilizzabili ai fini di studio (oltre che con strumenti legati a una prima metodologia scientifica)²⁴³, e si compone anche di una parte di ricerca sperimentale, finalizzata alla descrizione del percorso storico della lettura italiana con un approccio fonetico che si avvale di una metodologia di studio specifica, sviluppata appositamente.

La prima origine di VIP risiede in un precedente lavoro di tesi magistrale che, punto di partenza e scintilla da cui lo sguardo è andato allargandosi, era dedicato alla lettura del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni, a cura del poeta stesso e di altre undici voci registrate²⁴⁴, e aveva nell'A.A. 2016-2017 evidenziato la potenziale ricchezza di un tale campo di studio, rivelando anche la sua novità per gli studi linguistici di poesia italiana. Lo studio, frutto di una riflessione e di una formazione linguistico-musicali,

²⁴³ I file, se scaricati sono concessi in licenza gpl per scopi di ricerca. In caso di utilizzo è necessario riportarne la data, i dati completi e la seguente dicitura: "Campione sonoro disponibile nell'archivio VIP – Voices of Italian Poets, raccolto nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Digital Humanities (UniGe-UniTo) svolto da Valentina Colonna".

²⁴⁴ Si trattava di letture di sei poeti contemporanei (tre uomini e tre donne), tre attori (uno di questi era Achille Millo, contemporaneo e amico di Caproni e anche dedicatario dell'opera stessa) e due *speaker* radiofoniche e poetesse.

partiva dall'assunto che diverse interpretazioni registrate di un testo, così come avviene negli studi musicologici (capaci di confrontare diverse versioni di una stessa partitura da parte di interpreti diversi) e in quelli fonetici legati all'intonazione (spesso basati su registrazioni a cura di parlanti diversi di uno stesso testo di riferimento), potessero rivelare preziose informazioni sulla realizzazione e consentissero una più profonda comprensione del testo poetico. Fu così che, a partire da questo nucleo di registrazioni e dalla loro osservazione con le metodologie della fonetica sperimentale (sviluppate presso il LFSAG dell'Università di Torino), in cui si presentava una prima terminologia, con alcune ipotesi generali, particolari e comparative insieme, andarono crescendo la necessità e il desiderio di un ampliamento dell'oggetto di studio, che si prestava a essere incrementato e considerato, nella sua ricca variabilità, su un asse temporale e stilistico, secondo un'indagine di tipo qualitativo e quantitativo. In questo modo, l'idea di elaborare una storia della lettura della poesia italiana, che fosse sviluppata in un cammino fonetico nel tempo e si articolasse in un'analisi dapprima più dettagliata, inseribile poi all'interno di una proposta di periodizzazione e fosse poi affiancata anche da eventuali ulteriori osservazioni comparative mirate, diventò un obiettivo concreto.

Si volle includere come parte non secondaria di questo progetto anche la creazione dell'archivio, che consente oggi uno studio sistematico del materiale e una sua consultazione da parte di un pubblico diversificato e diffuso. Sin dal principio ci si è prefissati di costruire infatti una piattaforma che diventasse di riferimento per l'ascolto della poesia italiana e fosse consultabile al suo interno su differenti piani (uno dettagliato su ogni autore e uno comparativo, come avremo modo di presentare a breve, ancora inedito nell'ambito archivistico e di ricerca internazionali), oltre che usufruibile in maniere trasversali, come strumento digitale di supporto nella didattica o impiegato in diverse direzioni scientifiche (non solo per uno studio linguistico con metodologie fonetiche, ma rivolto all'interdisciplinarietà).

In questo modo e con queste intenzioni nel 2017 è nato il progetto delle voci dei poeti italiani *Voices of Italian Poets* presso il Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università di Torino, all'interno del quale è stata sviluppata la realizzazione della sua piattaforma *online*, la progettazione delle declinazioni metodologiche e tutte le iniziative che da esso sono scaturite.

2.2. L'archivio: linee generali e costruzione

L'archivio di VIP – *Voices of Italian Poets* è presente *online* dal gennaio 2018 con un primo nucleo di registrazioni del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni, è andato espandendosi rapidamente nei mesi e negli anni successivi: a partire dai dodici documenti audio raccolti e considerati nello studio comparativo del 2016-2017 (Colonna, 2017), una selezione di registrazioni libere da vincoli di *copyright* inaugurava all'inizio di quell'anno la piattaforma digitale presente sul sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” dell'Università degli Studi di Torino.

In continuità, infatti, con il precedente studio, l'archivio nasce e si sviluppa all'interno del LFSAG, che ne ospita i dati fisici e quelli digitali *online*: la piattaforma *digitale*, © 2018 V. Colonna, M. Petris, A. Romano, è realizzata in linguaggio HTML all'interno della sezione “Ricerca” del sito del Laboratorio (www.lfsag.unito.it), che al suo interno ospita inoltre diversi altri archivi vocali, costituendo un punto di riferimento per la conservazione e lo studio fonetico di corpora di parlato. Nello specifico, la sezione dedicata alla presentazione del progetto e all'archivio di *Voices of Italian Poets* (individuabile anche facilmente tra le *news* in *Home Page*) è consultabile al link https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_index.html²⁴⁵ e consta di cinque parti: una pagina introduttiva sul progetto; una di archivio; una relativa alle metodologie di studio (in cui sono forniti gli strumenti relativi al primo lavoro condotto sull'argomento); una dedicata alla “Giornata Internazionale di Studi *La musica della poesia*”, ideata nell'ambito del progetto e organizzata negli anni 2018 e 2019, in occasione della Giornata Mondiale della

²⁴⁵ Per rendere possibile questo archivio sono stati appresi i rudimenti del linguaggio HTML, necessari per la costruzione, la trasformazione e l'aggiornamento della piattaforma presente in rete.

Poesia (GMP) che si celebra il 21 marzo²⁴⁶; infine una dedicata a “Presentazioni e info”²⁴⁷, in cui si presentano le altre attività svolte e informazioni aggiuntive.

La pagina di apertura dell’archivio è, in questo momento, introdotta da una premessa relativa all’emergenza COVID-19²⁴⁸ e alla disponibilità dell’archivio a prestarsi come supporto alla didattica.

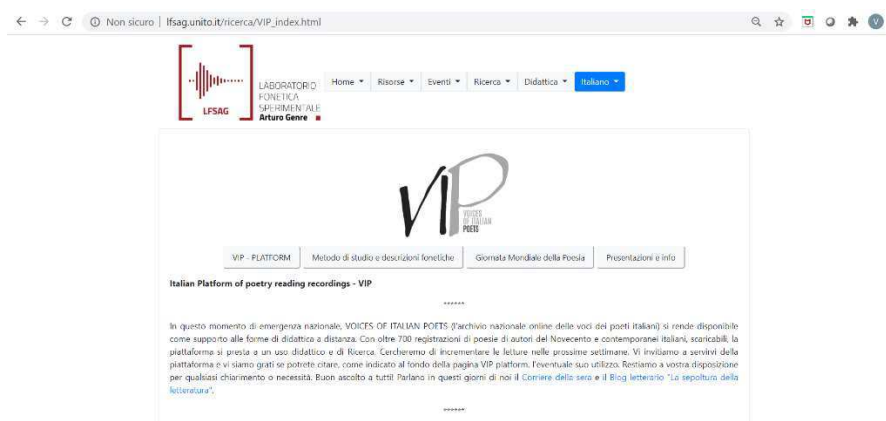


Figura 13 Schermata dal sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre”

Sezione Voices of Italian Poets – index

²⁴⁶ Intenzione di questo progetto è anche una sensibilizzazione alla tematica della lettura della poesia: a tal fine, sono state ideate le due iniziative di impronta linguistica e dal taglio sperimentale, svoltesi in occasione della Giornata mondiale della poesia, che hanno coinvolto 65 ospiti tra studiosi e poeti, dal titolo *La musica della poesia – 2018* (a cura del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre”, col patrocinio dell’Università degli Studi di Torino) e la “Giornata internazionale di studi e soirée poétique *La musica della poesia – La musique de la poésie*” (a cura del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” dell’Università degli Studi di Torino, col sostegno e il patrocinio di Università degli Studi di Torino, *Ambassade de France en Italie, Institut Français, Alliance Française* e Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino e con la partecipazione anche di Infinito200 e Rai Teche). Le manifestazioni hanno consentito di raccogliere importanti contributi sul tema, pubblicati in un numero monografico della rivista *RiCognizioni* (Colonna & Romano, 2019), consentendo inoltre di individuare interessanti spazi di interdisciplinarietà del tema.

²⁴⁷ In questa sezione vengono presentati i convegni, i seminari e le manifestazioni connesse (terza missione e *Public Engagement*) in cui è stato presentato il progetto o in cui esso vi ha preso parte. Tra le esperienze più importanti, menzioniamo anche la partecipazione al festival letterario italiano di maggiori dimensioni, *Pordenonelegge*, ediz. 2019, all’interno del quale il Laboratorio di Fonetica Sperimentale, nella sezione di VIP, composta da Valentina Colonna e Mikka Petris, è stato presente con un lavoro di sensibilizzazione all’ascolto della poesia per il pubblico del festival. Difatti è stata appositamente installata una cabina di registrazione nella *Libreria della Poesia* della manifestazione, mostrando ai partecipanti gli spettrogrammi delle proprie letture poetiche e commentandole con la metodologia in uso nel progetto. All’interno della sezione *online*, sono anche presenti la rassegna stampa relativa al progetto e alle sue manifestazioni annesse, insieme anche alle pubblicazioni e alla presentazione dei *partner* attuali del progetto, che sono: *Pordenonelegge*, il *Centro di Poesia Contemporanea dell’Università di Bologna*, l’Associazione Mendrisio Mario Luzi *poesia nel mondo*, il *Centro Studi Mario Luzi “La barca”* e la rassegna *Sul Ponte di Versi. I poeti di oggi*).

²⁴⁸ Queste pagine sono state scritte e aggiornate nel corso dell’anno 2020, a partire da marzo 2020.

La sezione dedicata all'archivio, *VIP-Platform*, che presentiamo così come appare al suo stato attuale²⁴⁹, è la realtà più viva delle cinque, in quanto soggetta a frequenti aggiornamenti, dal momento che continua è la ricerca di materiale da studiare e conservare e fitto è il panorama poetico italiano intergenerazionale. La sua esistenza è possibile grazie al reperimento di fonti originali del passato e alla gentile disponibilità dei poeti contemporanei e di alcuni professionisti della voce, che si sono resi disponibili a essere incontrati e registrati, oltre che grazie anche all'appoggio concreto di case editrici, manifestazioni ed enti *partner* che hanno creduto nel progetto, favorendo il recupero dei materiali. I dati sonori che formano parte dell'archivio *online* sono stati principalmente raccolti appositamente e personalmente, a eccezione di pochi casi in cui i documenti fossero riversamenti di materiali sonori anteriori²⁵⁰: le registrazioni degli autori contemporanei sono state principalmente curate ed editate da una parte dell'*équipe*²⁵¹ del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università di Torino, presso la cabina silente modulare Amplifon sita all'interno del Laboratorio, oppure condotte in altre sedi (come le residenze dei poeti, *festival* e altre sedi silenziose in cui sia possibile effettuare registrazioni), a mezzo di registratori ambientali (TASCAM DR-40)²⁵². In pochi casi gli audio sono stati forniti dagli stessi autori. Tutti i materiali sono conservati e studiati in formato .wav, campionati a 44,1 kHz e 32 bit, mentre vengono inseriti *online* e sono scaricabili in formato .mp3 con una riduzione della qualità sonora, in seguito anche al campionamento a 16 kHz e 16 bit, secondo il protocollo adottato²⁵³.

In supporto fisico presso la sede del Laboratorio di Fonetica (CLA-UniTO) sono presenti ulteriori dati, rispetto a quelli presenti *online*, e includono i materiali non inseribili per motivi di *copyright*, in quanto presenti in altre basi di dati o ancora da digitalizzare e catalogare. Nei casi in cui le piattaforme di riferimento abbiano inserito *online* il dato

²⁴⁹ L'aggiornamento della piattaforma descritto risale a un'ultima consultazione del 15 dicembre 2020.

²⁵⁰ Nello specifico, si tratta dei dati relativi ai 30dlli=I 30 DiscoLibri della Letteratura Italiana (diretti da Carlo Bo), Nuova Accademia e al C.P.B. - Centro di Poesia Contemporanea dell'Università di Bologna, che ha affidato alla nostra lavorazione e archiviazione il suo archivio sonoro.

²⁵¹ I raccoglitori completi che hanno contribuito alla raccolta di fonti audio e sono menzionati in rete sono i seguenti: VC - Valentina Colonna; MP - Mikka Petris; MB - Michele Bordoni; FB - Fabrizio Buratto; RR - Remigio Romano. Un importante contributo alla crescita dell'archivio è stato dato da Mikka Petris, che ha svolto un tirocinio presso il Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università di Torino, occupandosi della base di dati di VIP.

²⁵² Si aggiungono a questi mezzi i contributi forniti dai fonici in occasione delle giornate di studio precedentemente menzionate che, in occasione delle registrazioni complessive delle manifestazioni, hanno fornito registrazioni in diretto anche delle letture dei poeti ospiti. La lavorazione e la classificazione del materiale è stata successivamente curata da VC o MP.

²⁵³ I file audio possono essere forniti ai richiedenti, per motivi di ricerca, nella loro qualità originaria.

corrispettivo, è stato inserito un *link* di rimando alla rispettiva pagina. Le registrazioni presenti in rete di una selezione di autori del Novecento sono state recuperate da materiali originariamente analogici di cui è stato effettuato il riversamento digitale²⁵⁴.

L'archivio si presenta di dimensioni abbastanza cospicue, nonostante il breve tempo in cui si sia sviluppato e il numero ristretto di collaboratori che rende possibile la raccolta e la lavorazione dei dati²⁵⁵: è per la più larga parte composto dalle letture originali di autori contemporanei, oltre che anche, in minor parte, di autori del Novecento. Il criterio adottato per compiere la scelta dei poeti è stato, da un lato (per il Novecento), quello di un canone consolidato e tramandato nella nostra letteratura italiana (unito a un imprescindibile fattore materiale di possibilità di reperimento delle registrazioni, non possibile, purtroppo, per diversi degli autori inizialmente ipotizzati) e, dall'altro lato, quello di una tradizione contemporanea che va consolidandosi, insieme a un'eterogeneità anagrafica e stilistica. Difatti sono presenti, tra i viventi, autori di generazioni diverse, inclusi in quanto rappresentativi dello scenario poetico nazionale contemporaneo, di cui si vuole offrire un'istantanea sonora allo stato attuale, consentendo, attraverso una documentazione allargata su fasce d'età diverse, che tiene conto di una variabilità interna ai singoli autori nelle diverse fasi della loro vita, l'eventuale recupero nel tempo di registrazioni dell'autore successive a quelle raccolte in una precedente fase, offrendo un ventaglio di ascolto ampio. Tra i viventi sono inclusi poeti di chiara fama, poeti più giovani con solidi percorsi poetici alle spalle e un ristretto numero di esordienti, già riconosciuti dalla critica.

Nonostante la gran parte del materiale raccolto sia costituito da poeti viventi, la prima ricerca iniziale di letture è stata condotta sul Novecento italiano, seguendo una prima lista redatta di autori, in un tentativo, presto ridimensionato, di elencare, nel modo più completo possibile, i diversi documenti originali rintracciabili e le loro fonti: dalla consultazione degli archivi della Mediateca delle Teche Rai di Torino e dell'ICBSA – Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma (insieme a una consultazione degli archivi della RSI e di supporti fisici del secolo scorso recuperati) è emersa una rappresentativa presenza

²⁵⁴ È il caso delle registrazioni recuperate dagli archivi Rai, ICBSA (fornite in riversamenti) o da vinili o audiocassette, di cui sono stati effettuati da noi i riversamenti: tra queste ultime tipologie rientrano i Discolibri della Letteratura Italiana e l'archivio in audiocassette del Centro di Poesia Contemporanea dell'Università di Bologna, di cui abbiamo al momento inserito solo una piccola parte.

²⁵⁵ A partire dall'autunno 2018 è entrato a fare parte del progetto nella sua parte di archivio e divulgativa Mikka Petris, grazie al cui contributo prezioso è stato possibile incrementare nel corso del secondo anno di progetto il numero di registrazioni e le partecipazioni in eventi di *Public Engagement* fortemente necessari in progetti come questo (ad esempio il *Salone Internazionale del Libro di Torino* e il *Festival letterario di Pordenonelegge*).

di dati di “parlato poetico”, concentrata però in particolare su alcuni autori soltanto (quasi tutti maschili) e un’assenza invece quasi totale di altre voci, prevalentemente femminili²⁵⁶.

Il numero complessivo di dati sonori rintracciati in queste grandi banche di dati appare limitato rispetto ai lavori stampati ma non è trascurabile numericamente, così che è stato necessario definire dal principio alcuni parametri più ristretti per l’individuazione di una selezione per autore²⁵⁷, che non esclude la possibilità di allargare in futuro l’osservazione a una totalità dei documenti e che si è compiuta nella prospettiva di un primo studio fonetico. La selezione di autori *online*, di cui è presente l’audio o solo ne è menzionata la fonte²⁵⁸, non si propone come esaustiva e mira a includere anche gli autori non ancora inseriti e non oggetto della ricerca fonetica di questa tesi. Le prime registrazioni di poesia individuate dallo spoglio degli archivi sono state quelle futuriste di Marinetti, poi di Palazzeschi²⁵⁹, mentre la registrazione di D’Annunzio, esistente, non è di parlato poetico: ci riserviamo di considerare in futuro questi autori per uno studio a parte. Tuttavia, all’interno della piattaforma *online* sono inserite al momento le letture effettuate a partire dagli anni Cinquanta, anni Sessanta.

A un primo sondaggio di tutte le voci del secolo scorso da reperire, e alla selezione delle opere menzionate al momento in piattaforma²⁶⁰, è poi seguita una seconda fase, in cui è stata realizzata una selezione specifica di letture, che ha costituito il punto di avvio di una seconda fase di raccolta. Questo secondo nucleo scelto rappresenta infatti il riferimento per la formazione della parte comparativa di archivio, che si basa cioè sulla lettura dei testi

²⁵⁶ Il primo elenco di autori steso era più ampio e si è scontrato invece con una mancanza di dati in questi archivi per diversi degli autori deceduti prima del consolidamento del mondo radio-televisivo (e appartati) o di cui crediamo che, in alcuni casi, del materiale sia reperibile presso Centri Studi dedicati o presso privati. Ci riserviamo di ampliare a questi enti la nostra ricerca in futuro.

²⁵⁷ La ricerca di dati originali di autori del Novecento resta comunque attiva, pur non rappresentando il nodo centrale della ricerca. La selezione, vista anche la disomogeneità di quantità di materiale presente per autore, si basa su un minimo di una registrazione per autore e un massimo di quindici (è il caso esclusivo di Giorgio Caproni, che ha inaugurato la piattaforma e il cui studio risale già a tempi precedenti), e tiene principalmente conto del numero medio di registrazioni considerate nello studio sperimentale, che varia da una a tre. All’interno della rosa rappresentativa di autori scelti tra i maggiori della seconda metà del secolo scorso sono state recuperate, quando possibile, le interpretazioni di migliore qualità sonora e più interessanti sotto aspetti formali. Si precisa inoltre che si è attinto a questi *database* solo per quanto riguarda gli autori del secolo scorso: gli autori viventi sono invece stati registrati nell’ambito del progetto.

²⁵⁸ In questi casi inseriamo il *link* alla banca dati corrispondente o solamente la sua citazione abbreviata, rintracciabile nella sezione *credits*

²⁵⁹ Si veda cap. precedente. Registrazioni come quelle di Marinetti, oltre a quelle degli archivi futuristi, sono presenti presso l’ICBSA, nella raccolta *Le voci originali dei più grandi autori* (riversamento da audiocassetta pubblicitaria per gli “Oscar Mondadori”, distribuita fuori commercio; c1994 Arnoldo Mondadori Editore. Le voci degli autori sono introdotte da una breve presentazione. Cd 1: brani 1-12; cd 2: brani 13-28; cd 3: brani 29-40).

²⁶⁰ Non escludiamo di ampliare l’osservazione a un’analisi più completa in futuro.

selezionati da parte dei parlanti coinvolti, rendendo possibile l'ascolto di una stessa poesia dalla voce di diversi autori e attori. Alla base di questo processo di selezione più ristretta, vi sono stati i seguenti parametri: notorietà delle opere e degli autori; peculiarità delle loro letture originali; struttura metrica, retorica e stilistica del testo. La rosa finale di testi e registrazioni, che include da una a tre poesie per autore²⁶¹, costituisce un piccolo *corpus* di partenza per studi comparativi, da noi nominata "Selezione testi VIP", che usiamo fornire a poeti e attori coinvolti. A partire da questi testi difatti è parte del protocollo del progetto proporre la lettura a poeti e attori contemporanei (in particolar modo doppiatori e *speaker*), che effettuano una scelta di testi da leggere secondo le proprie preferenze.

Si può dire dunque che due anime vivano in questo archivio e si manifestino nei due assi, temporale (orizzontale) e spaziale (verticale), con cui questo è consultabile: l'asse temporale si propone di fornire una panoramica storica del mutamento stilistico della lettura nel tempo, consentendo una consultazione orizzontale, sulla linea del tempo, ovvero la consultazione dei singoli autori; l'asse comparativo (spaziale-verticale) offre l'ascolto di diverse interpretazioni di uno stesso testo. La consultazione complessiva è quella alfabetica dei singoli autori, con le loro letture e di cui è possibile in alcuni casi un ascolto polifonico di un singolo testo, tramite le molteplici interpretazioni. Uno degli obiettivi futuri è quello di rendere consultabile l'archivio anche attraverso un sistema automatizzato di classificazione degli stili di lettura identificabili, a partire da questo studio.

Per consultare l'archivio è necessario cercare tra i pulsanti con le lettere dell'alfabeto quello corrispondente all'iniziale del cognome del poeta cercato, cliccarvi sopra e cliccare ulteriormente sul poeta scelto nella lista a tendina che, al momento del *click*, compare. Una volta cliccato anche il nome del poeta, si è indirizzati direttamente alla porzione di archivio a lui dedicato, all'interna della quale sono forniti sempre: il nome dell'autore, il titolo, il nome dell'interprete della specifica registrazione, il credito del raccoglitore (con iniziali di nome e cognome o sigla degli enti fornitori, insieme a mese e anno di raccolta), il dato

²⁶¹ La selezione ha subito dei piccoli cambiamenti nel corso del tempo, alla luce di alcune osservazioni emerse dagli studi. Gli autori inclusi in questa selezione sono: Attilio Bertolucci (*Vento*), Giorgio Caproni (*Congedo del viaggiatore cerimonioso*, *Alba*), Mario Luzi (*Versi d'ottobre*, *Eccola la tempesta*, *Muore ignominiosamente la repubblica*), Eugenio Montale (*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, *Merigiare pallido e assorto*, *Spesso il male di vivere ho incontrato*), Salvatore Quasimodo (*Alle fronde dei salici*, *Oboe sommerso*) Amelia Rosselli (*Se sinistramente*, *Pietre vive nel bosco*), Vittorio Sereni (*Città di notte*, *La spiaggia*), Giuseppe Ungaretti (*Non gridate più*, *Sono una creatura*, *Per sempre*).

sonoro (quando presente²⁶²) e, talvolta, anche il *file* di annotazione (in formato .txt, convertibile a .TextGrid per la consultazione su *Praat*)²⁶³.

Autore	Opere	Interpreti	Codici	Audio	TextGrid
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Giorgio Caproni*	ICBSA*	Txt	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Roberto Bertoni***	MP - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Fabrizio Buratto***	MP - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Donatella Elusti***	VC - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Daniela Campanini***	VC - ottobre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Riccardo Casalelli***	VC - marzo 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Sara Cappasini***	VC - giugno 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Antonietta Caravita***	VC - maggio 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Mario Corsi***	VC - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Claudio Denari***	VC - ottobre 2018***	Audio	Txt
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Filippo David***	MP - settembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Stefano Della Casa***	VC - maggio 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Andrea De Albeck***	VC - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Luca De Luca***	VC - ottobre 2018***	Audio	Txt
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Tommaso Di Dio***	VC - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Ennio Di Pietro***	VC - dicembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Giuliana Fumai***	MP - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Massimo Gervini***	MP - febbraio 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Daniela Gligi***	MP - novembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Francesco Imbriani***	MP - giugno 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Guillermo Lantieri***	VC - luglio 2018***	Audio	Txt
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Fabio Lotti***	VC - ottobre 2018***	Audio	Txt
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Matteo Marchesini***	VC - dicembre 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Ilario Parisi***	VC - marzo 2018***	Audio	
Giorgio Caproni	Congedo del viaggiatore cerimonioso	Stefania Negro***	VC - agosto 2018***	Audio	Txt

Figura 14 Schermata dal sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre”
Sezione Voices of Italian Poets – platform (sezione relativa a Giorgio Caproni)

Al momento sono incluse nell’archivio *online* 785 registrazioni, per un totale di 110 poeti consultabili individualmente²⁶⁴. Tra le poesie “polifoniche” includiamo 60 letture del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, 43 di *Alba*, 11 di *Ultima preghiera*, 8 de *L’ascensore* di Giorgio Caproni; 29 di *Forse un mattino andando in un’aria di vetro*, 21 di *Merigiare pallido e assordo* e 25 di *Spesso il male di vivere ho incontrato* di Eugenio Montale; 28 di *Non gridate più* e 32 di *Sono una creatura* di Giuseppe Ungaretti; 29 de *La spiaggia* e 12 di *Città di notte* di Vittorio Sereni; 14 di *Muore ignominiosamente la repubblica* e 15 di *Versi d’ottobre* di Mario Luzi; 11 di *Pietre tese nel bosco* e 7 di *Se sinistramente* di Amelia Rosselli; 12 di *Alle fronde dei salici* di Salvatore Quasimodo; 15 di *Vento* di Attilio

²⁶² È possibile in alcuni casi che il *file* audio non sia inserito per motivi di diritto d’autore e si rimandi, tramite *link* o solo citazione, alla fonte corrispondente. I dati riportati sono aggiornati al novembre 2020.

²⁶³ La presenza di asterischi vicino ai dati relativi alla raccolta sta a indicare: * = «File in nostro possesso, di proprietà della Discoteca di Stato ICBSA (in concessione d’uso per motivi di Ricerca senza scopo di lucro e con obbligo di citazione).»; ** = «File disponibili negli archivi delle Teche Rai (in attesa di concessione dei diritti d’utilizzo per scopi di Ricerca).»; *** = «File concesso in licenza gpl per scopi di Ricerca. In caso di utilizzo è necessario riportarne la data, i dati completi e la seguente dicitura: “Campione sonoro disponibile nell’archivio VIP – *Voices of Italian Poets*, raccolto nell’ambito del Dottorato di Ricerca in Digital Humanities (UniGe-UniTo) svolto da Valentina Colonna”».

²⁶⁴ Di questo totale 18 registrazioni sono riversamenti e le altre sono tutte invece documentazioni digitali originali dell’archivio.

Bertolucci²⁶⁵. I poeti del Novecento inclusi sono: Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi, Giorgio Caproni, Franco Fortini, Alfonso Gatto, Giovanni Giudici, Mario Luzi, Eugenio Montale, Elio Pagliarani, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Salvatore Quasimodo, Giovanni Raboni, Amelia Rosselli, Umberto Saba, Edoardo Sanguineti, Vittorio Sereni, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Andrea Zanzotto. Tra gli autori più riconosciuti di oggi inclusi vi sono anche Lino Angiuli, Mario Baudino, Fabrizio Bernini, Alberto Bertoni, Silvia Bre, Franco Buffoni, Nicola Bultrini, Maria Grazia Calandrone, Anna Maria Carpi, Andrea De Alberti, Milo De Angelis, Umberto Fiori, Biancamaria Frabotta, Franco Loi, Roberto Mussapi, Gianpiero Neri, Elio Pecora, Fabio Pusterla, Antonio Riccardi, Davide Rondoni, Paolo Ruffilli, Stefano Simoncelli.

L'archivio allo stato attuale è riassumibile anche nelle tre tabelle che riportiamo, che mostrano le percentuali della sua composizione interna. Emerge una prevalenza di registrazioni di poeti contemporanei, pari all'82%.

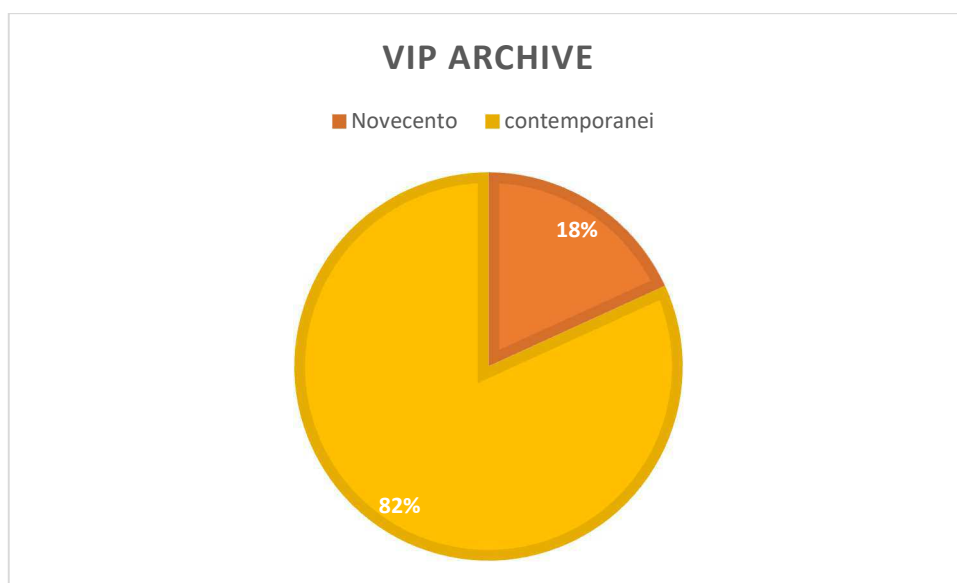


Figura 15 Percentuali di composizione dell'archivio VIP – Voices of Italian Poets

Di questo 82% di poeti contemporanei, la percentuale di under 40 è pari al 24% e una maggiore rappresentanza è data invece da autori almeno over 40.

²⁶⁵ Precisiamo ancora che questi numeri sono riferiti al materiale al momento *online* e che diverse altre registrazioni sono in nostro possesso e non ancora lavorate e inserite in rete.

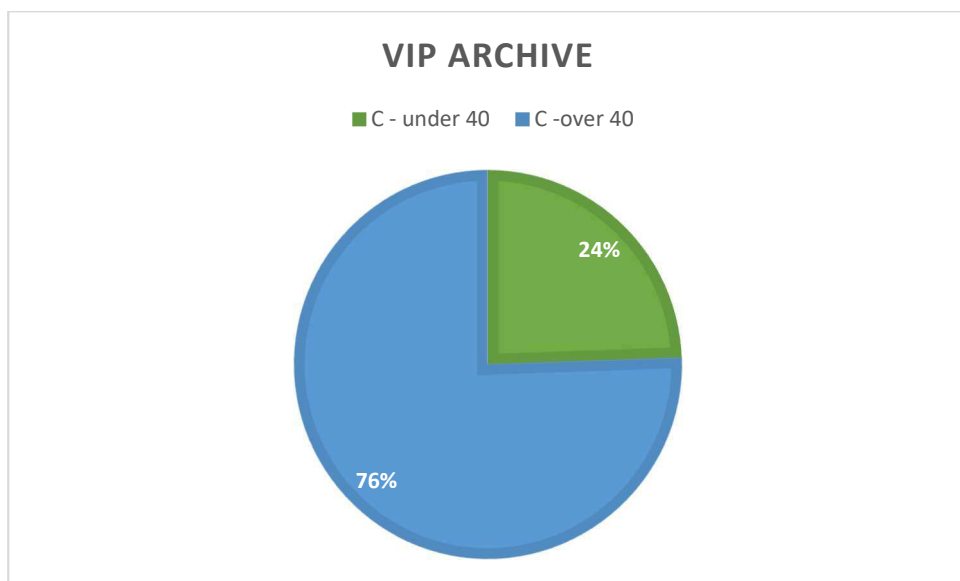


Figura 16 Percentuali di composizione dell'archivio VIP – Voices of Italian Poets

Infine il 54% delle registrazioni compone l'asse "temporale" ed è cioè di letture individuali dei singoli autori, mentre il 46% delle registrazioni copre l'asse "spaziale", e cioè corrisponde a interpretazioni diverse di uno stesso autore.

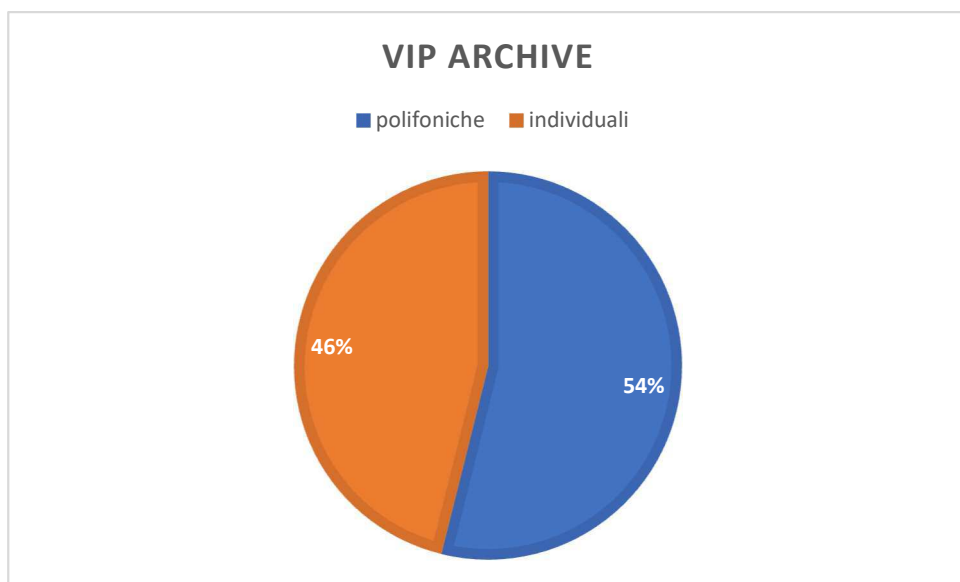


Figura 17 Percentuali di composizione dell'archivio VIP – Voices of Italian Poets

Considerata l'ampiezza dell'archivio, per effettuare uno studio fonetico è stato necessario scegliere una limitata parte da osservare più nel dettaglio. A tal proposito, riportiamo (in ordine alfabetico) una prima selezione di autori e testi letti del Novecento che sono stati annotati e al cui interno è stata scelta una rosa di interpretazioni che verranno descritte e analizzate nel capitolo successivo²⁶⁶. La tabella presenta il nome dell'autore, il titolo dei testi considerati, la fonte di provenienza e infine il titolo del .TextGrid di annotazione, in abbinamento all'audio con corrispondente denominazione²⁶⁷.

Autore	Titolo	Fonte	TextGrid
ATTILIO BERTOLUCCI	<i>Vento</i>	Rai	BERTOLUCCI_Come_un_lupo_è_il_vento
	<i>Dalle maremme (da La camera da letto)</i>	Rai	BERTOLUCCI_Dalle_maremme
CARLO BETOCCHI	<i>Redivivo in Firenze</i>	Rai	BETOCCHI_Redivivo_in_Firenze
GIORGIO CAPRONI	<i>Alba</i>	ICBSA	CAPRONI_Alba
	<i>L'ascensore</i>	ICBSA	CAPRONI_L_ascensore
	<i>Per lei</i>	Rai	CAPRONI_Per_lei
	<i>Preghiera</i>	ICBSA	CAPRONI_Preghiera
	<i>Ultima preghiera</i>	ICBSA	CAPRONI_Ultima_preghiera

²⁶⁶ Una volta annotato tutto il materiale, si è ritenuto opportuno effettuare un'ulteriore selezione degli autori da analizzare e trattare. I file di annotazione affrontati in questo studio sono presenti online nella piattaforma in formato .txt.

²⁶⁷ Le convenzioni adottate nelle denominazioni sono omogenee, a esclusione del caso caproniano che, primo nucleo di riferimento, segue una convenzione autonoma. Riguardo alle fonti menzionate, precisiamo che le sigle citate corrispondono, rispettivamente, a: A.M. – Associazione Mendrisio Mario Luzi poesia del mondo; 30dlli=I 30 DiscoLibri della Letteratura Italiana (diretti da Carlo Bo), Nuova Accademia; ICBSA – Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi; Rai Radio 6 Teca è riferito all'attuale riferimento per il programma radiofonico andato in onda nel 1985 a cura di Fabio Doplicher, *Poeti al microfono*, che andava in onda su Radio 1. Come riporta il sito di RaiPlayRadio, «Più che un programma di poesia, la trasmissione di pura voce. Ovvero quando la parola si fa musica» (<https://www.raiplayradio.it/audio/2019/03/Poeti-al-microfono---Franco-Fortini-c79cb796-3d2a-4d3c-9e47-2568c8079ecc.html>).

FRANCO FORTINI	<i>27 aprile 1935</i>	Rai Radio 6 Teca	FORTINI_27_aprile_1935
	<i>Molto chiare si vedono le cose</i>	Rai Radio 6 Teca	FORTINI_Molto_chiare_si_vedono_le_cose
	<i>Per l'ultimo dell'anno 1975. Ad Andrea Zanzotto</i>	Rai Radio 6 Teca	FORTINI_Per_l_ultimo_dell_anno_1975_Ad_Andrea_Zanzotto
	<i>Week end a Porta Tenaglia</i>	Rai Radio 6 Teca	FORTINI_Week_end_a_Porta_Tenaglia
ALFONSO GATTO	<i>Canto alle rondini</i>	30 ddli	GATTO_Canto_alle_rondini
	<i>Forse mi lascerà del tuo bel volto</i>	30 ddli	GATTO_Forse_mi_lascerà
GIOVANNI GIUDICI	<i>Casa estrema</i>	Rai	GIUDICI_Casa_estrema
MARIO LUZI	<i>Versi d'ottobre</i>	Youtube	LUZI_Versi_d_ottobre
	<i>Muore ignominiosamente la repubblica</i>	Youtube	LUZI_Muore_ignominiosamente_la_repubblica
	<i>A che pagina della storia</i>	Rai Radio 6 Teca	LUZI_A_che_pagina_della_storia
	<i>Aveva albero disobbedito</i>	A.M.	LUZI_Aveva_albero_disobbedito
	<i>Avviene, si trasforma</i>	A.M.	LUZI_Avviene_si_trasforma

	<i>Da dove ci chiamano i rimorsi</i>	A.M.	LUZI_Da_dove_ci_chiamano_i_rimorsi
	<i>Eccola la tempesta</i>	A.M.	LUZI_Eccola_la_tempesta
EUGENIO MONTALE	<i>Forse un mattino andando in un'aria di vetro</i>	Rai	MONTALE_Forse_un_mattino_andando
	<i>La casa dei doganieri</i>	30 ddli	MONTALE_La_casa_dei_doganieri
	<i>Merigiare pallido e assorto</i>	30 ddli	MONTALE_Merigiare_pallido_e_assorto
	<i>Spesso il male di vivere ho incontrato</i>	30 ddli	MONTALE_Spesso_il_male_di_vivere_ho_incontrato
ELIO PAGLIARANI	<i>A tratta si tirano le reti a riva</i>	Videor	PAGALIARANI_A_tratta_si_tirano_le_reti_a_riva
	<i>La ragazza Carla (1)</i>	Videor	PAGLIARANI_La_ragazza_Carla_1
	<i>La ragazza Carla (3_2)</i>	Videor	PAGLIARANI_La_ragazza_Carla_II_2
PIER PAOLO PASOLINI	<i>Le ceneri di Gramsci</i>	Rai	PASOLINI_Le_ceneri_di_Gramsci
	<i>Supplica a mia madre</i>	Rai	PASOLINI_Supplica_a_mia_madre
SANDRO PENNA	<i>La vita</i>	Rai	PENNA_La_vita_è_ricordarsi
SALVATORE QUASIMODO	<i>Alle fronde dei salici</i>	30 ddli	QUASIMODO_Alle_fronde_dei_salici

	<i>Oboe sommerso</i>	30 ddli	QUASIMODO_Oboe_sommerso
	<i>Vento a Tindari</i>	30 ddli	QUASIMODO_Vento_a_Tindari
	<i>Dalla natura deforme la foglia</i>	Rai	QUASIMODO_Dalla_natura_deforme
GIOVANNI RABONI	<i>Dall'altare nell'ombra</i>	Rai Radio 6 Teca	RABONI_Dall_altare_nell_ombra
	<i>Imitazione</i>	Rai Radio 6 Teca	RABONI_Imitazione
AMELIA ROSSELLI	<i>Figlia di un amore che ti divorò fui</i>	Rai Radio 6 Teca	ROSSELLI_Figlia di un amore che ti divorò fui
	<i>La severa vita dei giustiziati rinnoverava</i>	Rai Radio 6 Teca	ROSSELLI_La_severa_vita_dei_giustiziati_rinnoverava
	<i>Pietre tese nel bosco</i>	Rai Radio 6 Teca	ROSSELLI_Pietre_tese_nel_bosco
	<i>Rosa ripulita, solitudine</i>	Rai	ROSSELLI_Rosa_ripulita
	<i>Se sinistramente</i>	Rai	ROSSELLI_Se sinistramente
UMBERTO SABA	<i>Cinque poesie per il gioco del calcio</i>	Rai	SABA_Cinque_poesie_per_il_gioco_del_calcio
EDOARDO SANGUINETI	<i>Io vedo rose</i>	YouTube	SANGUINETI_Io_vedo_rose

	<i>In te dormiva come un fibroma</i>	YouTube	SANGUINETI_In_te_dormiva
	<i>Nella mia vita ho già visto</i>	YouTube	SANGUINETI_Nella_mia_vita_ho_già_visto
	<i>Il meno peggio ragnettino</i>	YouTube	SANGUINETI_Il_meno_peggio_ragnettino
VITTORIO SERENI	<i>Città di notte</i>	30 ddli	SERENI_Città_di_notte
	<i>La spiaggia</i>	30 ddli	SERENI_La_spiaggia
MARIA LUISA SPAZIANI	<i>Salina sferza</i>	Rai Radio 6 Teca	SPAZIANI_Salina_sferza
	<i>Notti bianche</i>	Rai Radio 6 Teca	SPAZIANI_Notti_bianche
GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Sono una creatura</i>	Rai	UNGARETTI_Sono_una_creatura
	<i>Il dolore (canto XII)</i>	30 ddli	UNGARETTI_da_Il_dolore_cantoXII
	<i>Nelle vene</i>	30 ddli	UNGARETTI_Nelle_vene
	<i>Per sempre</i>	Rai	UNGARETTI_Per_sempre
ANDREA ZANZOTTO	<i>Al mondo</i>	Rai Radio 6 Teca	ZANZOTTO_Al_mondo
	<i>Fiume all'alba</i>	Rai Radio 6 Teca	ZANZOTTO_Fiume_all_alba

	<i>Nel mio paese</i>	Rai Radio 6 Teca	ZANZOTTO_Nel_mio_paese
	<i>Per la finestra nuova</i>	Rai Radio 6 Teca	ZANZOTTO_Per_la_finestra _nuova

Tab. 1 *Corpus di VIP annotato*

L'intera piattaforma è consultabile *online* e vuole essere in tutte le sue sezioni parte centrale di questo secondo capitolo, in quanto componente fondamentale di questo progetto di ricerca.

2.3. Progetti futuri

La scelta di condividere con il grande pubblico della rete i dati raccolti (per quanto non forniti in alta definizione) e di offrire la possibilità di utilizzo delle registrazioni *online* ai fini di ricerca, vuole essere un incentivo alla consapevolezza della conservazione e della valorizzazione dei beni sonori. Questo archivio ha richiesto l'impiego di tempi e forze significative, trattandosi di una costruzione *ex novo*. Siamo tuttavia consapevoli che si presta a miglioramenti e potenziamenti in diverse sue parti, specialmente alla luce di uno studio fonetico come quello che presenteremo nel capitolo successivo, che fornisce anche delle prime categorizzazioni della lettura italiana.

Miriam difatti a fornire in futuro ulteriori *metadati* relativi alle registrazioni annotate (che puntiamo ad aumentare), così da poter rendere più funzionale la classificazione del materiale presente e predisporlo a nuove modalità di consultazione. La presenza di ulteriori informazioni, non solo relative alla registrazione in sé ma anche riguardanti lo stile di lettura e i suoi tratti salienti che potranno emergere da questo studio, potrebbe consentire un più evoluto livello di classificazione, che consentirebbe di identificare in modo ordinato e automatico i tipi di lettura presenti in archivio. Questo apparirebbe non solo come elemento utile per un aspetto meramente conservativo e di documentazione di questi materiali, ma anche prezioso strumento per un più efficace avvicinamento alle fonti e al

campo di ricerca. Ulteriori sviluppi, da un risvolto più pratico, potrebbero infatti richiedere il supporto del *machine learning*, dedicato al riconoscimento e alla classificazione della lettura poetica. Riteniamo che sia la ricerca *online* dei materiali comparativi sia quella delle letture dei singoli poeti presentino un potenziale di miglioramento nella consultazione *online*, grazie all'impiego di migliorie e sviluppi informatici di questo tipo, possibili a partire dalle informazioni emerse da questo studio preliminare.

L'archivio, che già al momento è impiegato anche da insegnanti di Scuole secondarie inferiori e superiori, si presta inoltre all'uso in campo didattico, come supporto alla didattica digitale e in presenza: desideriamo anche in questo senso fornire ulteriori strumenti e potenziarne il funzionamento, prendendo in considerazione anche gli adattamenti per il mondo degli ipovedenti e una possibilità di interattività della piattaforma.

Diverse ancora sono le possibilità di utilizzo della piattaforma e, non ultimo, un vivo interesse per l'archivio è stato mosso anche in campo artistico, stimolando ulteriormente a mantenere vivo il desiderio di una possibile interdisciplinarietà, capace di spaziare ad eventuali altre aree d'indagine: oltre a declinazioni rivolte all'aspetto percettivo, il potenziale di un'osservazione comparativa tra musica e poesia, tra letture in lingua originale e in traduzione, e tra letture di lingue diverse (in un ampliamento dell'archivio a un livello multilingue), nell'ottica di un tracciato più ampio di una storia della lettura della poesia a livello internazionale (europeo, in un primo momento), capace di tenere conto delle influenze e dei mutamenti culturali che hanno agito su questo, rappresenterebbe una delle declinazioni più utili di questo progetto.

La ricchezza di un patrimonio sonoro come quello della poesia letta dagli autori vive e necessita dei due volti, del dovere conservativo, da una parte, e della disciplina scientifica che lo studi, dall'altra, con i suoi risvolti ampi anche a livello sociale e didattico.

Osservare il risultato finale di un testo poetico, cioè la sua lettura, può costituire in un certo senso anche la ricostruzione di un momento originario, o almeno un tentativo di riproduzione di questo: sicuramente interessanti a tal proposito potrebbero essere sviluppi anche nell'ambito della neurolinguistica (in relazione agli studi finora svolti da Moro, 2017 e Martin, 2018), che potrebbe rappresentare una futura chiave di lettura da affiancare a un'analisi fonetica dei poeti.

Nel capitolo successivo presenteremo l'analisi fonetica di tipo sperimentale che si è svolta a partire dall'archivio presentato, seguendo un approccio qualitativo e quantitativo, che si propone di ripercorrerlo, tracciandone delle prime periodizzazioni e classificazioni.

3. Storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta ad oggi

Abstract

Chapter three, *History of Italian poetry reading from the 1960s to the present*, is divided into five parts: §3.1. *Presentation of data*; §3.2. *Research methodologies*; §3.3. *History of Italian poetry reading: Phonetic analysis of the data* (§3.3.1. *Poets of the first radio and television* and §3.3.2. *Poets of the second radio and television*); §3.4. *Poems in multiple voices: enjambment, rhetoric*; §3.5. *A proposal for a study of the perception of the poetic voice*.

Section §3.1. describes both the data and the criteria used for the analysis. Section §3.2. introduces the methodology of the VIP project. Following an original system called VIP-View, the section develops some descriptive index-organized models (both for quantitative and qualitative analysis), namely VIP-Radar, VIP-Histograms, VIP-EnjambmentLine, VIP-General-Matrix, VIP-General-Heatmap, VIP-Boxplot, and VIP-Scatterplot. This system divides the types of voices on the basis of both prosodic-textual organizational and stylistic parameters of poetic prosody and prosodic-textual rhetorical arrangements. Several reference indexes and specific parameters have been identified, and specific terminology has been coined.

I propose a three part periodization in order to outline the *History of Italian poetry reading*. The first two parts are introduced through detailed analyses, such as VIP-R, VIP-EL, VIP-H and images of spectrograms and oscillograms extracted from *Praat*. The analyses take into account 18 Italian authors of the twentieth century.

Section §3.3.1. analyses the entries of *Umberto Saba*, *Giuseppe Ungaretti*, *Eugenio Montale*, *Alfonso Gatto*, *Salvatore Quasimodo*, *Pier Paolo Pasolini*, *Carlo Betocchi* and *Sandro Penna*. Section §3.3.2. distinguishes two groups of authors divided into *melodic* and *experimental voices*. The first group includes *Giorgio Caproni*, *Attilio Bertolucci*, *Vittorio Sereni*, *Franco Fortini*, *Mario Luzi*, *Andrea Zanzotto*, and *Maria Luisa Spaziani*. The poets *Elio Pagliarani*, *Edoardo Sanguineti* and *Amelia Rosselli* are part of the second group. Section §3.3.3. includes a summarised description which outlines three main vocal strands (*melodic*, *three-dimensional* and *modal voices*). An average of two readings per author was considered for the analysis of that period.

Although this study begins from the analysis of each poet, it also compares the first and second radio and television authors in order to understand the changes over time. A gradual shift can be finally pointed out: poetry reading has moved from *declamation* to *narration*. To track the trends of the process, I take into consideration the use of recurring intonational and rhythmic patterns, together with the use of specific organizational and intonational strategies, in relation to the text and its rhetorical *apparatus*. The results also allow to outline a global frame for poetry reading not only based on common traits but also enriched by inner variation.

In section §3.4. *enjambment* is analysed from a comparative perspective. Four enjambments are taken from Sereni, Caproni, Montale, and Ungaretti's texts. The texts are interpreted by a variety of contemporary poets (and by the authors themselves). The study confirms a system of norm and variation in the choices made by the authors.

Section §3.5, *A proposal for a study on the perception of poetic voice*, outlines a study on poetry reading. On the one hand, it proposes a perceptual phonetic research aimed at understanding the recognition of poetry from prose. On the other hand, it suggests a psycholinguistic approach, which starts from the observation of the levels of attention and the perception of enjambment according to reading styles.

The last section, *Conclusion. What remains of the music of poetry*, concludes the journey with a discussion on the various threads that my research has proposed.

In questo capitolo presenteremo un percorso storico della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta ad oggi, realizzato con le metodologie della Fonetica sperimentale, in un protocollo di analisi appositamente pensato e sviluppato per il progetto.

Questa parte di tesi è strutturata in una prima sezione di presentazione dei dati, in una seconda dedicata alla spiegazione del protocollo e del metodo di studio adottati, una terza di storia della lettura della poesia italiana, una quarta di analisi comparativa sul caso dell'*enjambement*, una quinta, infine, di spunti su uno studio percettivo della poesia.

Lo studio si concentra principalmente su una selezione di registrazioni originali di 18 autori del Novecento, analizzati singolarmente in una o più letture e collocati all'interno di una proposta di periodizzazione, che ne consente un'osservazione comparativa. A questo segue un paragrafo dedicato al panorama dei poeti contemporanei, affrontati a livello uditivo in una ripartizione ulteriore, e una ricerca su porzioni di letture plurime di uno stesso testo, per approfondire lo sguardo comparativo nel caso specifico di un fenomeno retorico.

Questo capitolo si propone di considerare i seguenti punti: individuare i tratti rappresentativi di una lettura poetica che ne consentano una descrizione esauriente; tratteggiare una linea stilistico-cronologica delle letture della poesia italiana dagli anni Sessanta ad oggi, in base alle diverse modalità di lettura, così da individuare i maggiori stili di lettura in uso; individuare elementi comuni e divergenti tra diverse interpretazioni di uno stesso testo, rappresentativo a livello retorico.

Il lavoro che andremo a presentare segue un approccio qualitativo, che si sviluppa in descrizioni dettagliate delle letture in relazione al testo e converge poi in una visione d'insieme, possibile grazie al numero sostanzioso e vario di dati emersi, che consente l'impiego anche di un metodo quantitativo.

3.1. Presentazione dei dati

I dati che analizzeremo in questo capitolo formano parte della ricognizione e del recupero di dati di parlato poetico del Novecento e contemporaneo, presente nella piattaforma VIP. Nello specifico, gli autori del Novecento che tratteremo nei paragrafi §3.3.1., 3.3.2., 3.3.3. sono presenti nella tabella riportata nel §2.2. e ne costituiscono una selezione, che è risultata necessaria per una maggiore precisione di osservazione: queste registrazioni sono recuperate dagli archivi delle Teche Rai, dell'ICBSA e di VIP, costituiscono digitalizzazioni di materiale analogico storico e afferiscono prevalentemente a trasmissioni televisive e radiofoniche, oltre che ad altri contesti²⁶⁸. La rosa di autori contemporanei descritta è, per la gran parte, inclusa in VIP e le letture che verranno messe a confronto sul caso dell'inarcatura sono attinte dall'archivio VIP.

La scelta degli autori rimanda ai criteri a cui si è accennato precedentemente, che vertono principalmente sul possibile reperimento del materiale e sulla loro appartenenza all'interno di una tradizione consolidata della nostra letteratura. Si vuole infatti proporre una selezione rappresentativa della poesia italiana e delle sue letture, senza però mirare, in alcun modo, a intenti antologici. Piuttosto si tratta di un primo sondaggio della questione acustica del testo poetico nello scenario degli ultimi settant'anni, attraverso la proposta di un ventaglio differenziato e significativo di stili di lettura che tratteggiano un cammino storico interno alla storia della poesia italiana. Si è cercato di selezionare, quando possibile, due letture per poeta, appartenenti a due registrazioni autonome, possibilmente effettuate in momenti diversi, anche laddove fossero riferite a uno stesso poema (di dimensioni ampie), in modo da registrarne anche l'eventuale variazione interna al poeta.

Le letture considerate sono, nello specifico, quelle di alcuni testi tendenzialmente più conosciuti (che sono anche stati i più letti dagli autori stessi), molto eterogenei tra loro a livello metrico e stilistico, oltre che contenutistico, e principalmente composti in versi liberi²⁶⁹, anche se sono inoltre presenti casi di poesie con schemi metrici tradizionali, al

²⁶⁸ Tra le ulteriori fonti di riferimento menzionate nella piattaforma citiamo: *30 dlli-30 DiscoLibri della Letteratura Italiana* (diretti da Carlo Bo), Nuova Accademia; *Videor-YouTube, videorivista di poesia diretta da Elio Pagliarani*, in cui si propongono letture audiovisive di poesia; i materiali forniti dall'*Associazione Mendrisio Mario Luzi nel mondo*; collegamenti *YouTube* a ulteriori documenti audiovisivi di manifestazioni ed enti, forniti in rete.

²⁶⁹ Pensiamo al verso libero infatti, come a un verso con una sua metrica nuova, secondo anche le molte riflessioni nate a partire da Eliot, con il suo *Reflections on Vers Libre*, rappresentativa del nostro tempo cfr. anche §1.1.1.3.

fine di favorire un confronto tra sistemi diversi di uno stesso periodo e valorizzarne l'eterogeneità.

Il tipo di parlato poetico predominante è quello della lettura ad alta voce, piuttosto che quello della recitazione a memoria, come, per la selezione novecentesca, ci confermano le fonti video originali recuperate o i commenti di introduzione o chiusura degli autori stessi o eventuali conduttori radiofonici. Alla luce degli stili, dei percorsi specifici e delle tendenze prevalenti, si riconducono a un parlato letto anche alcuni casi di documenti del Novecento di cui non abbiamo la certezza del processo, in linea con le diverse fonti²⁷⁰.

Le letture che analizzeremo spesso ritraggono una fase limitata dell'autore ed è opportuno ricordare che i cambiamenti nel tempo di una lettura poetica si legano non solo alle diverse scelte interpretative che si possono individuare, in seguito all'esperienza, ma anche sostanzialmente al cambio della voce stessa nel tempo²⁷¹.

Una precisazione, apparentemente superflua ma necessaria, riguarda la mediazione del parlato: difatti, le voci registrate sono tutte mediate dal microfono (di una radio, di una televisione o di uno studio di registrazione) e, come detto, talvolta, nel nucleo di voci del secolo scorso (centrale in questa ricerca), anche supportate da riprese video e finalizzate a un contesto specifico, come quello televisivo o radiofonico: ciò sicuramente influisce sul tipo di lettura, sulle diverse scelte adottate e sulla specifica espressività, connessa anche alla gestualità²⁷², che tuttavia non affronteremo in questo lavoro, che si dedicherà piuttosto all'analisi fonetica del dato acustico, posto sempre in relazione al testo.

I dati che andremo a presentare nel dettaglio sono quelli di 32 letture annotate (su un totale di 59 annotazioni) di 18 autori: cercheremo di osservare nel dettaglio uno/due audio

²⁷⁰ Le parti precedenti e seguenti le letture stesse non sono presenti in archivio e non sono prese in analisi, ma si rimanda agli archivi specifici per una loro consultazione.

²⁷¹ A riguardo si veda anche Berry (1969), che applica il discorso alla voce poetica, evidenziando da una prospettiva sociolinguistica le informazioni aggiuntive che fornisce una voce, a partire dal cambio in età media rispetto a un'età giovane e aggiungendo ulteriori dati di diverso tipo (come classe o casta, intelligenza/sensibilità/educazione, allenamento vocale, provenienza, temperamento e occupazione). «Whether the voice between these two extremes either *does* or *can* undergo changes I am prepared to argue on the evidence of reading poetry and the experience of listening» (Berry, 1969: 40).

²⁷² Altri dettagli considerabili sono quelli delle condizioni di lettura, a partire dai supporti, come il leggio, di cui Sessa (2018: 78) scrive che, «da un lato, accresce l'esposizione del lettore, dall'altro, libera, dall'incombenza di tenere il testo, le mani, le quali, a questo punto, sono perfettamente in grado di produrre prosodia visiva e, nel caso dei gesti con un contenuto semantico (emblemi, icone), di riprodurre il referente». L'aspetto delle mani occupate influenzerebbe difatti una diversa riproduzione gestuale, che nella lettura ad alta voce sarebbe globalmente ridotta, influenzando, a partire dal diverso coinvolgimento di chi legge, sui diversi livelli di *arousal* e parametri prosodici. Vedasi anche la questione dell'integrazione *cross-modale* di segnali facciali e prosodici individuata da Wildgruber (2009) e Ethofer (2006). Si vedano anche, tra gli altri, i lavori recenti di Cantalini & Moneglia (2019) su gestualità e parlato.

per autore, messi in relazione con altre eventuali letture (annotare) del poeta, di cui si offrirà uno sguardo generale. Il *corpus* che sarà oggetto di valutazioni analitiche è composto da registrazioni in formato .wav, mono, campionate a 44100 Hz e a 32 bit.

3.2. Metodologie di ricerca

All poetry is speech, but not vice versa
James I. Wimsatt

In questa tesi si impiegano gli strumenti della Fonetica sperimentale, per osservare e analizzare registrazioni sonore di letture poetiche, col fine di offrire nuovi spunti di indagine su questa materia, ancora poco sondata, e sviluppare una prima proposta metodologica e di protocollo pensata per lo studio fonetico della lettura della poesia italiana.

Presentiamo in questo paragrafo la metodologia che verrà impiegata nei §3.3.1., 3.3.2. e 3.3.3., ovvero il cuore di questo lavoro sperimentale, costituito dalle letture del secolo scorso.

La ricerca si basa sulle seguenti fasi: ascolto e annotazione del materiale audio tramite l'applicativo *Praat*; estrapolazione di dati a partire dalle registrazioni annotate; descrizione e quantificazione delle informazioni emerse.

La scarsità di lavori dedicati a questa materia e l'assenza di una metodologia apposita dedicata alla poesia italiana hanno determinato la necessità di sviluppare un proprio nuovo sistema di indagine, a cominciare dalle modalità di analisi e dalla terminologia utilizzata, che rimanda anche a Colonna, 2017 e necessitava di non sovrapporsi ad altre terminologie in uso in altre discipline dedicate all'apparato sonoro della poesia in una dimensione testuale (è il caso della Metrica e della Stilistica).

Determinanti per questo sistema di indagine sono stati alcuni presupposti: l'ipotesi e la teoria di diversi stili di lettura (percepibili già a un ascolto attento e a un'osservazione impressionistica e già anticipati in Colonna, 2017); la considerazione della lettura poetica e del suo testo stampato come due testi autonomi, tra loro in dialogo (rispettivamente, prosodico e grafico); l'impiego di scelte retoriche, oltre che nel testo, nella lettura poetica,

secondo un “apparato retorico dell’intonazione” (cfr. Colonna, 2017); l’idea di una scansione ritmico-melodica determinante nella prosodia della poesia, in particolare in verso libero (cfr. Colonna, 2017).

Presenteremo più dettagliatamente, nei paragrafi seguenti (§3.2.1. e 3.2.2.), le diverse fasi svolte.

3.2.1. Annotazione del *corpus*

3.2.1.1. I livelli di annotazione

Il *corpus* è stato visualizzato e annotato con l’applicativo *Praat*. Attraverso l’ascolto e l’osservazione dello spettrogramma, unito all’oscillogramma, è stata realizzata un’annotazione su 4 livelli, che sono, a cominciare dal più basso: VS (Verso), EN (Enunciato-poetico), CP (Curva Prosodica), PR (*Parola ritmica*). Le annotazioni sono condotte secondo un livello percettivo e si presentano in formato .TextGrid: sono state effettuate manualmente per ogni audio e sono finalizzate all’osservazione congiunta dell’impianto testuale e di quello prosodico del parlato, consentendo l’estrapolazione di dati aggiuntivi necessari all’analisi. Queste annotazioni sono inoltre funzionali a prospettive future di automatizzazione con *script* e si presterebbero sicuramente a variabili diverse di livelli e interpretazioni degli stessi, dettate dall’orecchio e dalle possibili teorie degli annotatori²⁷³.

Premessa necessaria a commento di questa annotazione scelta è che, se nell’immaginario si suppone una corrispondenza tra verso e unità prosodica, questa appare come una delle possibilità all’interno di uno scenario prosodico molto più ampio e che, oltre a rivelare importanti aspetti e potenziali testuali soggiacenti, mostra il distacco tra l’apparato prosodico e quello testuale, che richiedono osservazioni e unità di misura differenti²⁷⁴. La scelta dei livelli adottati si deve quindi alla peculiarità del parlato in

²⁷³ Una possibilità infatti di annotazioni multiple da parte di annotatori esperti (cfr. progetto *C-ORAL-rom*) si ipotizza tra le varie declinazioni per il futuro di questo progetto.

²⁷⁴ Oltre al precedente lavoro che portava in luce un chiaro esempio di forte distacco tra struttura metrica testuale e organizzazione prosodica (Colonna, 2017), anche la discussione teorica di Sessa (2018: 175) sulla differenza tra conteggio metrico e struttura fonologica (e resa fonetica), mostrava il contrasto tra il *verse design* e la realizzazione fonologica, contrapponendosi all’analisi di Bertinetto (1981: 222-225). Come spiega

questione e alla sua connessione con il testo scritto: cominceremo a presentarli singolarmente, a cominciare dal livello VS.

Il primo livello, quello del verso, risulta cruciale in uno studio come questo, in cui continuo è il confronto con la pagina scritta e il suo legame con la dimensione prosodica²⁷⁵. Nelle stringhe di questo livello si inserisce, oltre al testo corrispondente del verso, anche il numero di verso e, nel caso di più strofe e di un'organizzazione più parti, il numero corrispondente di strofa, indicando prima il numero di verso e poi il numero di strofa (es. 1§1 – seguito dal verso, riportato per esteso). Qualora nel testo siano presenti aspetti di formattazione degni di nota (dall'uso del corsivo, al maiuscolo, a peculiari ricorsi tipografici o eventuali peculiarità di impaginazione), questi vengono indicati nel livello annotativo e riportati sul file Excel relativo: nel caso specifico del verso a gradino, per esempio, in uso più volte nei testi selezionati, esso viene sistematicamente indicato sul livello di annotazione VS con l'inserimento di “_GRAD” alla fine del verso che lo precede e “GRAD_” all'inizio del verso corrispondente. Questi strumenti di cui si serve il poeta sulla sua pagina vengono segnalati all'interno delle nostre prime analisi, in quanto possono contribuire all'indicazione di ulteriori parametri prosodici. I livelli successivi sono individuati invece secondo la propria percezione, basandosi sull'ascolto dell'audio e non sul testo. Laddove inoltre si siano individuate nella poesia possibili strutture testuali ulteriori, legate a un'organizzazione strutturale del materiale semantico, aggiuntive a quelle formali del testo (come la strofa) e utili inoltre a un livello di analisi testuale per una migliore comprensione dell'apparato prosodico, queste sono state indicate con il segno di percentuale (%), con funzione di demarcazione, seguito dalla lettera (a), se in apertura di sezione, e dalla lettera (b), quando in chiusura: lo stesso segno di percentuale lo incontreremo anche nel livello successivo (EN) per indicare un livello di costruzione interno.

Successivo al livello del verso vi è quello dell'enunciato poetico (EN), che nel parlato poetico è apparso di delicata definizione. Molteplici e varie sono le definizioni di enunciato che sono state fornite dalla Linguistica: tra le diverse, faremo menzione solo di alcune, da cui partiremo per definire quello che sarà per noi l'enunciato poetico in questo lavoro.

Sessa, andrebbe considerato non un modello astratto ma un verso attualizzato, in cui metro e ritmo potrebbero coincidere o meno e, nel caso di quest'ultima evenienza, sarebbe importante soffermarsi sul ritmo.

²⁷⁵ Precisiamo inoltre che, nel caso di eventuali variazioni tra il testo scritto e il testo letto, si riporterà nel livello di annotazione del verso, così come sul testo riportato per intero nella sezione descrittiva, il testo nella sua versione stampata, segnalando invece la variazione, compresa tra asterischi, nei livelli successivi.

«L'enunciato definisce, come gli altri costituenti della gerarchia prosodica, la prominente relativa tra i costituenti immediatamente inferiori e il dominio di applicazione di regole fonologiche.» (Nespor, 1993: 209). L'enunciato ha come dominio, in questa teoria, la «frase principale, il nodo massimo dell'albero sintattico», che può talvolta allargarsi a più frasi, non essendo quindi la natura sintattica bensì la lunghezza, la velocità di elocuzione e fattori di natura semantica a determinarne l'entità (Nespor, 1993: 208).

Nel gruppo di ricerca legato a C-ORAL-ROM, coordinato da Cresti e Moneglia, nell'ambito della Teoria della *Lingua in atto* (Cresti, 1994, 2000, Cresti & Moneglia, 2005), l'enunciato si definisce in quanto legato all'individuazione di movimenti della frequenza f_0 particolarmente rilevanti a livello percettivo, rifacendosi alle teorie di Karcevsky (1931) e Crystal (1975), secondo cui un enunciato è imprescindibile da un profilo di intonazione terminale (i *terminal breaks* sarebbero in contrasto invece con i *non-terminal breaks*, che preluderebbero a una continuazione dell'enunciato), e che diventa un criterio determinante per la segmentazione del discorso²⁷⁶. In quest'ottica, la percezione è connessa alla variazione di f_0 ('t Hart *et al.*, 1990) e l'andamento melodico ne è elemento determinante, non solo per scandire l'enunciato stesso (le unità testuali corrispondenti a enunciati possono essere basate su proprietà prosodiche), ma anche in quanto realizzazione volontaria di un atto linguistico (Austin, 1962), analizzato in unità tonali. L'*utterance* sarebbe perciò in questa teoria individuabile quando si percepisce il compimento di un atto linguistico, consentendo l'interpretazione pragmatica di un testo attraverso l'intonazione, secondo il criterio illocutivo (Cresti, 1994 e 2000). I *pattern* melodici che scandiscono l'enunciato in un discorso spontaneo secondo questa teoria possono essere semplici o complessi (formati da unità non terminali) e ciascuna unità tonale racchiude un valore funzionale (cfr. *pattern* informativo Cresti, 1994; Cresti & Firenzuoli, 2002). Per uno stato dell'arte sulla classificazione empirica dell'illocuzione si veda Cresti (in c.d.s.).

La teoria di Angela Ferrari che propone un'analisi informativa del testo scritto in Ferrari *et al.* (2008) e in Ferrari (2014) è in linea con la teoria sopra proposta (Ferrari, 2017c: 164). Nella definizione di enunciato di Angela Ferrari, connessa all'uso della virgola, la sua funzione sta nel «segnalare l'esistenza di un confine di Unità Informativa, vale a dire delle unità fondamentali in cui si articola l'informazione veicolata» (Ferrari,

²⁷⁶ In questa teoria (Cresti, 2018: 36) i correlati acustici che contribuiscono alla percezione dei *breaks prosodici* sono: *reset* di f_0 (realizzazione di un modello prosodico); allungamento finale; calo di intensità; pausa; attacco iniziale della successiva unità prosodica, in linea con le teorie di Cruttenden (1997: 29–37); Hirst & Di Cristo (1998: 35–36); Izre'el (2005: 2–5); Sorianello (2008).

2017b: 147): il Nucleo, che fissa la funzione illocutiva e testuale logica o tematica rispetto al co-testo; il Quadro, unità che offre informazioni semantiche utili per l'interpretazione denotativa, modale o illocutiva del Nucleo e consente di cogliere il collegamento testuale dell'Enunciato con il cotesto precedente o successivo; l'Appendice, che veicola informazione denotativa, modale o illocutiva sullo sfondo comunicativo dell'Enunciato (cfr. Ferrari, 2014). Allargando la trattazione al "punto", Ferrari scrive: «L'ampiezza di variazione possibile è massima per quanto riguarda l'articolazione intonativa globale dell'Enunciato e la resa della sua parte finale, quella a fondamento illocutivo; è invece più ridotta per quanto riguarda lo specifico spazio in cui viene a cadere il punto. Lì troviamo sistematicamente una soluzione di continuità intonativa terminale» (Ferrari, 2017c: 164): di una tendenza all'isomorfismo si parla per la relazione tra punto e confine intonativo terminale. «A differenza di quanto succede con la virgola, sono infatti molto ridotti i casi in cui emerge una frattura intonativa terminale senza che ci sia un punto.» (Ferrari, 2017c: 164).

Nella nostra classificazione considereremo *enunciato poetico* un atto linguistico indipendente, che presenti un confine terminale e una sua significazione prosodica unitaria, che può essere costituito da una sola o da più sezioni interne. La delicatezza del parlato poetico, che fa della lettura del testo una forma diversa dalle altre, non facilmente collegabile alla sola connessione testo scritto-letto, determina un'autonoma individuazione di enunciato, legata a questa specifica tipologia di parlato, non paragonabile allo spontaneo. Sessa (2009: 141) scrive che «la poesia, come il parlato, si caratterizza per la brevità dei suoi enunciati che spesso coincidono con il singolo verso», al cui interno, per via della sintassi, si possono individuare più contorni intonativi; inoltre la poesia compierebbe una normalizzazione degli enunciati a causa della grammatica metrica, realizzando «altri profili accanto al profilo intonativo sintattico dell'enunciato (l'*enjambement* è solo il caso più marcato)». Tuttavia, l'effettiva resa prosodica analizzata a partire dai dati acustici ha già in precedenti lavori evidenziato che diversi stili di lettura porterebbero a una molteplicità di risultati (cfr. Colonna, 2017) e la definizione di enunciato, applicata a questa specifica forma di parlato, risulta, come detto, particolarmente problematica. Per questo, facciamo ricorso a una definizione coniata appositamente per la tipologia di enunciato specifica.

Le unità che vanno a formare l'enunciato sono scomponibili in più parti e la prima scansione che ne viene fatta è quella in curve prosodiche (CP), che intendiamo come unità interpausali (laddove con pause non intendiamo i silenzi delle componenti consonantiche

interne alla curva prosodica, bensì le porzioni di silenzio funzionali, che separano tra loro unità melodiche compatte): l'andamento di f_0 e dell'intensità (dB) (messi in evidenza sullo spettrogramma), compresi in una determinata unità di tempo, sono elementi caratterizzanti per l'individuazione di queste stringhe²⁷⁷.

Riportiamo un esempio di CP tratto da un campione osservato²⁷⁸: abbiamo in questo caso isolato il livello di annotazione specifico.

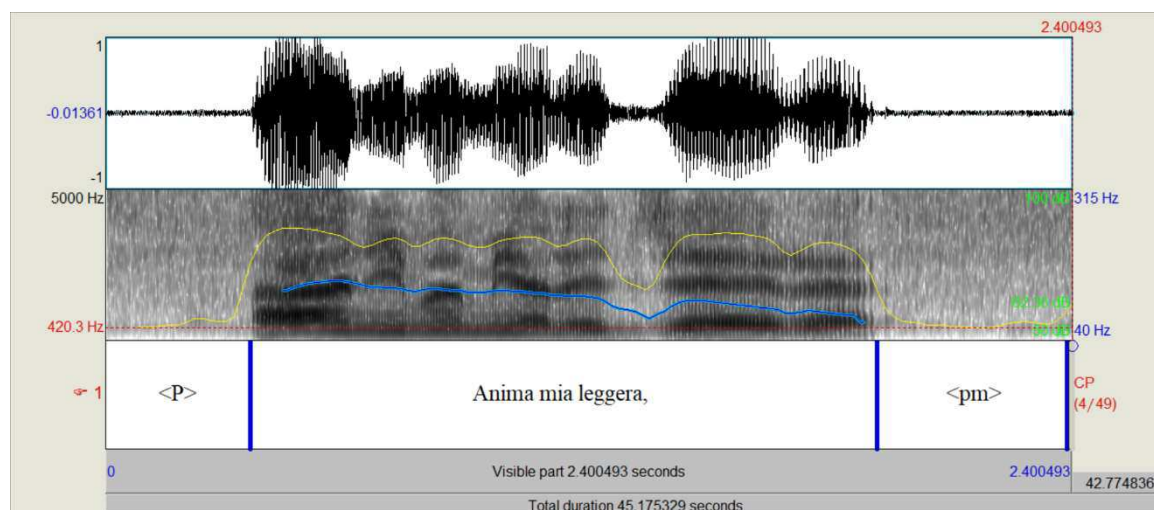


Figura 18 Finestra di Praat relativa a un esempio di CP-curve prosodica

Proponiamo anche, a scopo esemplificativo, una visualizzazione della porzione scelta, vista da un livello di osservazione più lontano, ovvero mostrando la stessa CP e le altre due CP successive (sul livello annotativo CP), che vanno a comporre un EN (visibile sul livello sottostante EN).

²⁷⁷ Affronteremo nel paragrafo successivo la trattazione delle pause, per la cui annotazione sono state adottate specifiche convenzioni, così come per l'eventuale segnalazione di rumore (indicato come [RUMORE]).

²⁷⁸ L'esempio è tratto dalla lettura di *Preghiera* di Giorgio Caproni e coincide con il suo incipit.

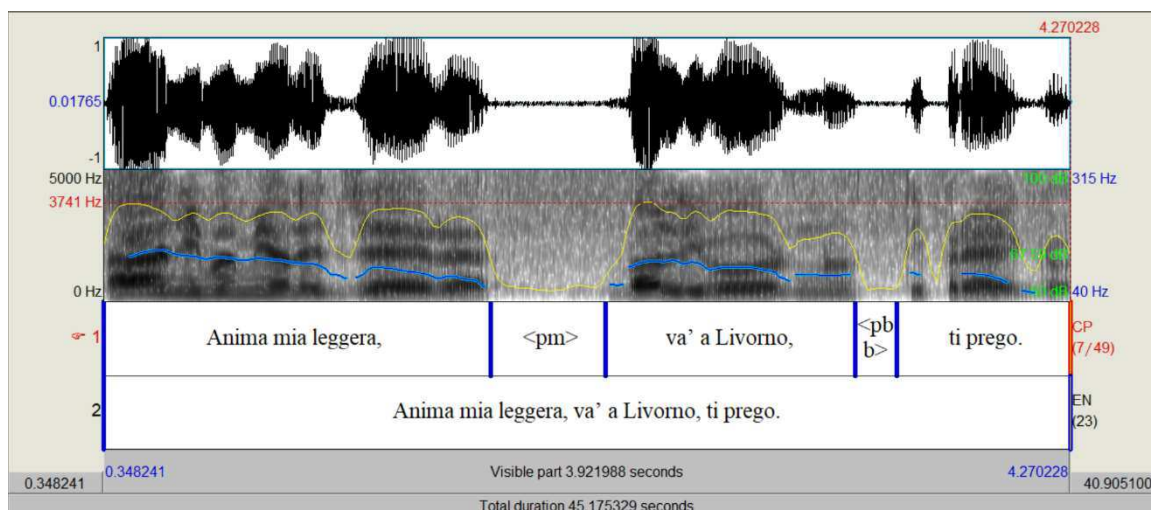


Figura 19 Finestra di Praat relativa a un esempio di 3CP interne a 1 EN

Come scrive Nespor, «la categoria che domina il sintagma fonologico è il sintagma intonativo che è a sua volta dominato dall'enunciato» (Nespor, 1993: 205): in tal senso dunque possiamo individuare in questo livello di annotazione presentato, seguendo un approccio che potremmo definire gerarchico, un'ulteriore possibile scansione intonativa interna, che divide la curva prosodica in più unità, talvolta particolarmente percepibili (e associabili ad abbassamenti o innalzamenti intonativi, intensivi e, talvolta, a cambi di tempo). Una o più unità intonative possono comporre quindi un'unità interpausale ed essere ulteriormente etichettate, secondo i criteri di etichettatura di Romano (2017)²⁷⁹: in questo lavoro alcune etichette verranno impiegate e commentate, in diversi casi, nel corso delle descrizioni, ma non verranno riportate all'interno del livello annotativo. Indicheremo nella stringa di annotazione, invece, con il segno di percentuale, seguito dal numero corrispondente della sezione intonativa indicata (es. %1 - ; %2 -)²⁸⁰, la demarcazione tra due o più unità intonative particolarmente percepibili all'interno della curva melodica.

Al sistema di riferimento e ispirazione per l'etichettatura creato da Romano (2017), sono state apportate delle modifiche in funzione dello specifico parlato poetico, che ha richiesto delle formulazioni apposite. È forse la più rappresentativa quella di /Da//, che nella specifica tipologia di parlato includerà una più ampia tipologia di dichiarativa: difatti, oltre all'assertiva normalmente intesa, abbiamo definito un'ulteriore categoria di “dichiarativa

²⁷⁹ Su questo fronte il Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” dell'Università degli Studi di Torino ha lavorato molto, in questi anni, sullo sviluppo e l'arricchimento di un esauriente sistema di etichettatura del parlato radiofonico e spontaneo.

²⁸⁰ L'uso di questo simbolo si riprende dal progetto CLIPS.

poetica”, da noi definita anche come “dichiarativa esplicativa”, che racchiude in sé un’intenzione di spiegazione, si trova su confine terminale e il suo andamento non è fortemente discendente, bensì discende, restando però su un tono -mb (mediobasso), risultando caratterizzante di questo specifico parlato. Questa, che è apparsa come caratteristica di questa tipologia locutiva, è parzialmente in linea con le teorie di *falling melodies* legate agli stili performativi in Barney (1999) e con Bolinger (1989).

«Il sintagma intonativo (I), oltre a essere il dominio di applicazione di regole fonologiche di vario tipo, è il costituente che definisce i confini dei contorni intonativi», scrive Nespor (1993: 205). Per quanto l’individuazione di gruppi intonativi potrebbe essere in parte prevedibile a partire da un testo scritto, secondo la sua sintassi, la struttura del discorso e la punteggiatura, il caso del testo poetico presenta delle variabili ulteriori, legate, prima di tutto, alla struttura in versi e poi alla retorica, con elementi quali l’inarcatura²⁸¹ o figure di suono e di ripetizione, che possono influire sulle scelte di lettura²⁸².

A scandire ulteriormente le porzioni intonative sono le unità tonali-accentuali che definiremo con il livello delle *parole ritmiche* (PR), preso da Colonna (2017: 92), indicante cioè «le parole su cui si avverte la cadenza ritmica e che si percepiscono come elemento forte all’interno della curva», paragonate ai *tempi forti* musicali.

Riportiamo, anche in questo caso, due esempi dal campione, di cui il primo corrisponde alla scansione della CP precedentemente vista, mostrando la suddivisione in PR (livello superiore)²⁸³.

²⁸¹ Riflessioni sulla lettura dell’*enjambement* sono state sviluppate nel tempo in ambito metrico, in un dibattito dedicato a quale fosse il modo più adeguato di leggerlo, se a mezzo di pausa o meno.

²⁸² Cfr. Rumsey (2015) e la sua individuazione di *key* e *paratones* all’interno delle curve intonative.

²⁸³ L’altro esempio è tratto dalla lettura montaliana di *Forse un mattino andando in un’aria di vetro*.

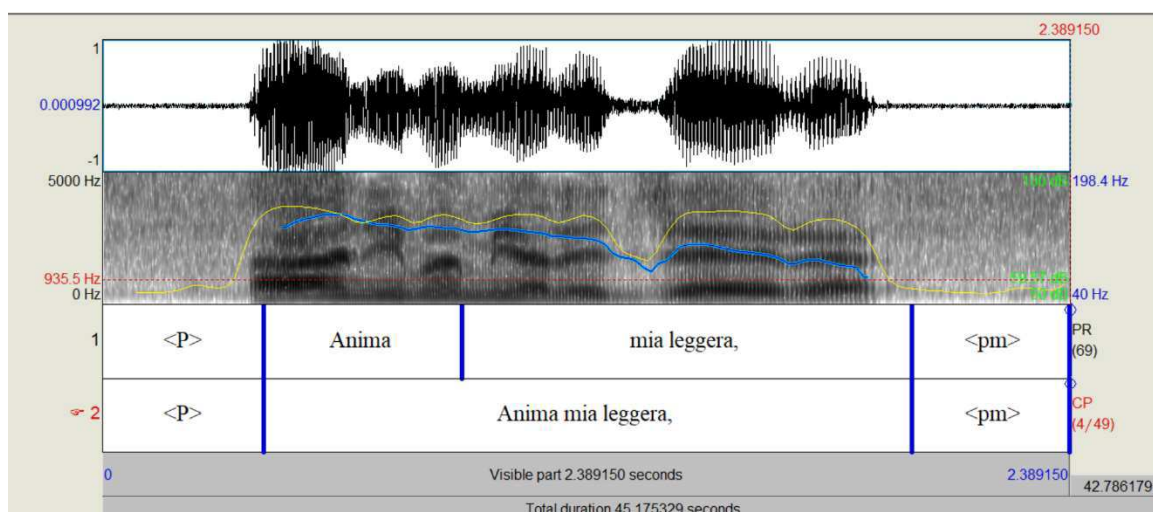


Figura 20 Finestra di Praat relativa a un esempio di scansione di 1 CP in 2 PR

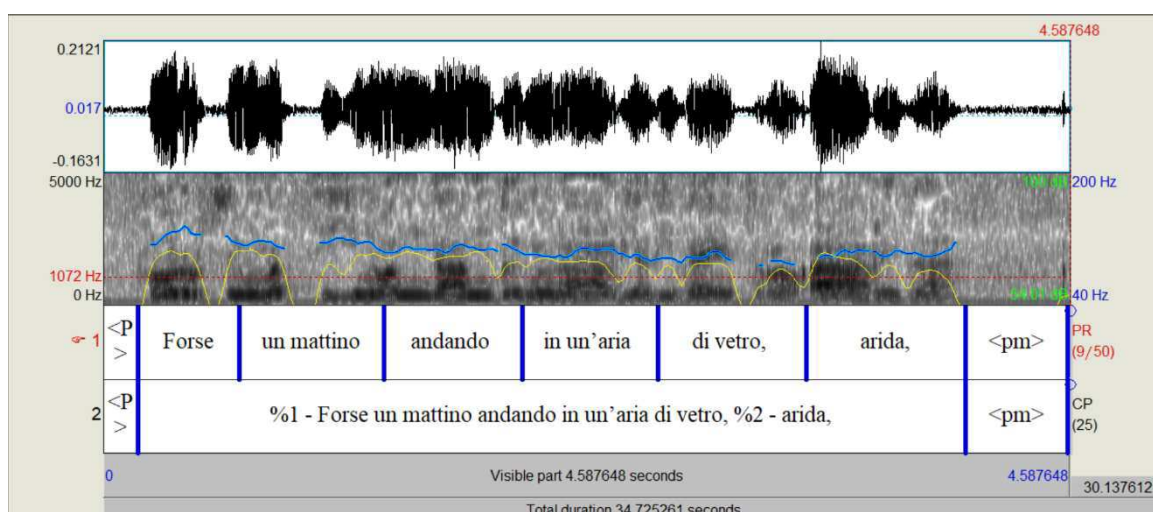


Figura 21 Finestra di Praat relativa a un esempio di 1 CP scandita in 6 PR

I segmenti che costituiscono le sotto-unità e scandiscono dunque dei micromovimenti su livelli emergenti nel confine intonativo rivelano anche informazioni utili sul ruolo delle parti del discorso nella comunicazione del parlante. L'espressione si distingue da *ictus* metrico, per non creare sovrapposizioni terminologiche con un sistema differente a partire dalla metodologia e dai dati considerati: le *parole ritmiche*, già nel loro primo impiego, facevano parte di un'analisi che considerava il *continuum* delle curve e le parole prosodiche come unità, «non considerando solo la sillaba accentata, elemento saliente che nel parlato è però soggetto a valutazioni non unanimi». In questo lavoro le *parole ritmiche* rimangono

le porzioni di curva prosodica con emergenza nucleare, su cui ricade l'accento nella lettura del poeta, con una concentrazione di durata ed energia (sulla tonica principale coincidente con l'accento del gruppo sillabico che compone l'unità), e che possono essere caratterizzate o meno da un cambio tonale che, quando presente, finirebbe per essere coincidente con un eventuale livello tonale²⁸⁴, che abbiamo deciso di non inserire, per limitare un'eventuale ridondanza.

A partire dalla definizione di parola prosodica o parola fonologica²⁸⁵, con *parole ritmiche* intenderemo quindi anche l'insieme di una o più parole riprodotte foneticamente in una sola riproduzione con un accento forte, che può essere preceduto e/o seguito da accenti deboli, e che può associarsi a figure ritmiche tra loro differenti all'interno di una stessa curva prosodica, segnando così percezioni di accelerazione o diminuzione di tempo, non riducibili a un criterio metrico²⁸⁶. In questo sistema parliamo infatti di *parole ritmiche* per indicare dei raggruppamenti con un nucleo accentuale, in quanto queste unità contribuiscono alla effettiva resa del ritmo poetico, prodotto in un'alternanza di elementi forti e deboli tra loro combinati, che non andremo ordinando in un sistema di piedi metrici.

Aspetto interessante di questo livello è anche la possibile gestione della curva melodica, insieme a quella di intensità, che rivela dei comportamenti interessanti: Sessa (2018: 141), a riguardo, parla di innalzamenti di tono in sillabe atone, a mezzo di *ictus* melodici, per necessità metriche, e insiste sulla prudenza nell'enfasi di questi accenti, per

²⁸⁴ Se come indici identificativi consideriamo in questo caso la variazione di altezza, insieme a durata e intensità, potremmo considerare a livello intonativo i *pattern* tonali come gli insiemi di parole che si considerano dotati di «autosufficienza melodica» e «sono percettivamente identificabili», come scrive Cresti (1997: 616). Inoltre, come spiega Martin (1978), l'informazione tonale che consente di individuare illocuzione o modalità dell'enunciato, si individua in specifiche unità di scansione. In questo studio possiamo considerare il livello tonale assimilato a quello delle *parole ritmiche*.

²⁸⁵ Riprendendo le definizioni di parola fonologica o parola prosodica, diciamo anche che, come spiega Nespor (1993: 174), non è ancora definibile la parola fonologica a livello globale per tutte le lingue, ed essa rappresenta il costituente del piede, in un sistema in cui piede e sillaba si rifanno a nozioni fonologiche e i costituenti non sono isomorfi a unità morfologiche: «la divisione di una parola in sillabe o piedi non rispetta cioè i confini di morfema» (Nespor, 1992: 171). Se la parola a livello morfologico costituisce anche «il costituente massimo dell'albero morfologico [...] e il minimo con contenuto fonetico dell'albero sintattico», dopo la parola il livello gerarchico continua sul piano fonologico, che non si baserebbe su un dominio isomorfo delle regole fonologiche con la parola morfologica. A determinare le regole della parola prosodica sarebbero quelle intermedie tra struttura morfologica superficiale e regole fonologiche o prosodiche con parola prosodica come dominio, dette anche regole di proiezione che, con accesso all'informazione morfologica, costruiscano la parola fonologica. La costruzione di categorie prosodiche sopra alla parola sarebbe postlessicale e le regole fonologiche o prosodiche non farebbero riferimento all'informazione morfologica: esistono però delle regole di formazione della parola morfologiche che stanno sotto al di sotto del livello della parola stessa (regole di proiezione) e diverse sarebbero le teorie per cui le categorie prosodiche sarebbero al di sotto della parola nel lessico.

²⁸⁶ Possiamo trovare infatti accenti forti anche in ritmi associabili a figure musicali come le crome, precedute da semiminime, che possono però rappresentare un tempo forte nell'insieme specifico.

«non trascurare il ritmo a beneficio della metrica». Più variegati però potrebbero apparire i comportamenti in un'analisi sperimentale che andremo a condurre. Riferendosi alla dimensione, scrive ancora Sessa (2018: 147), «il ritmo è dovunque il vero motore della melodia, del discorso musicale come del discorso poetico, è l'unica sede dei veri accenti, che essi coincidano o no con il metro», condizionando tempo e velocità esecutiva e che si fa anche motore di significato. Si può dire anche infatti che ««metro e ritmo coincidono perfettamente se consideriamo il verso attualizzato e non il suo modello astratto» (Sessa, 2018: 176), in quanto il ritmo della poesia si basa su una ricerca di armonia, tra metro e semantica. Riprendendo anche il precedente lavoro (Colonna, 2017), si mira a considerare in quest'ottica anche un'ipotesi di ritmo melodico, precedentemente accennata, in linea con Meschonnic che sosteneva un ritmo che inglobasse prosodia e intonazione (1982: 217)²⁸⁷.

La questione di individuazione accentuale risulta però delicata, in particolar modo in relazione al parlato poetico, in quanto a sovrapporsi a una sintassi è anche uno schema metrico (sia esso fisso o libero) e retorico, che spesso ha esiti imprevisti nella lettura: non affronteremo nel dettaglio la questione di ambito metrico, di particolare delicatezza, sebbene presenteremo alcuni aspetti sviluppati in quest'ambito²⁸⁸.

Come anticipato, non terremo conto in questo studio di un'analisi della griglia metrica (che considereremmo come una forzata necessità di ordinare, secondo parametri non adeguati al verso libero, una più complessa entità che consideriamo ritmica, piuttosto che metrica), bensì ci rifaremo a una teoria ritmica incentrata su teorie accentuali, in linea con diverse teorie esposte precedentemente e in particolare riferendoci ai lavori citati di

²⁸⁷ Con Romano (2010) si ha una riprova diretta dell'importanza della f_0 per la percezione del ritmo, come dimostra il suo studio applicato ad altre diverse varietà di parlato.

²⁸⁸ Con Di Girolamo (1976) emergeva la mancata corrispondenza fra il computo delle sillabe nella lingua parlata e quello metrico (*ictus*), mettendo in rilievo la distinzione tra accento del parlato e quello del verso. In un modello astratto metrico, versi non isosillabici nel parlato risultano tali e sillabe atone possono avere accento metrico. Per questo, posizione e *ictus* si fanno elementi chiave della metrica, al posto della sillaba e dell'accento. Di gerarchizzazioni accentuali dettate dalla sintassi si parla anche successivamente, ad esempio con Praloran & Soldani (2003) e con Bertinetto (1978: 25-26), che definisce gli accenti superiori grazie alle «pause di scansione». Inoltre, il peso ritmico non è scindibile da quello semantico (Bertinetto, 1978: 20) ed è perciò necessario guardare sempre alla situazione enunciativa dove la parola interessata si colloca. Gli schemi accentuali vengono formulati in metrica in base a un sistema accentuativo binario (posizioni sillabiche con *ictus* e senza), a cui Menichetti (1993: 360) aggiunge un elemento che rende il sistema ternario, ovvero i «vuoti di emissione» orale, cioè le pause grafiche che delimitano il verso. Quattro sarebbero i livelli, secondo Bertinetto (1988), che combinano il piano astratto e quello concreto, ovvero «schema metrico», «scansione metrica», «norma metrica» e «recitazione». Più scansioni metriche (solitamente considerate endofasiche) in uguali situazioni enunciative possono portare a risultati diversi, in quanto diversi fattori possono incidervi, e tuttavia non è la dimensione orale a determinare una definizione del metro. Inoltre, l'accento ritmico arriva anche talvolta a stravolgere schemi accentuali delle parole di un enunciato (Bertinetto, 1981: 96-97).

Utrera Torremocha²⁸⁹ (2010), Borgeson *et al.* (2018) e Zuliani (2019). Rispetto ad altri ritmi, basati sulla ripetizione dell'identico, il ritmo nel linguaggio e nell'arte si basa su un'alternanza tra elementi prominenti (più e meno prominenti) e non prominenti, in modo ricorsivo, fino a un picco ritmico unico del dominio, in una gerarchia di prominenza, spesso rappresentata da una griglia o albero metrico (Liberman & Prince, 1977)²⁹⁰ e teorizzata più volte. Come scrive Patel (2014: 103), non esisterebbe infatti una definizione «universalmente accettata» di ritmo, visto solitamente come sinonimo di periodicità, ripetizione di un modello con regolarità nel tempo, con «modelli sistematici di suoni in termini di tempo, accento e raggruppamento», in modelli periodici che sono sempre ritmici, e modelli ritmici che non sempre sono periodici. A riguardo, anche Pamies Bertrán (2010) spiega che il ritmo, tradizionalmente inteso spesso come “simmetria di durate”, basato cioè sulla «ricorrenza di un evento a intervalli uguali»²⁹¹, non può limitarsi a una mera classificazione in modelli isocronici. Studi empirici hanno messo in luce il limite di una tale semplificazione, derivata dalla versificazione, già frutto di manipolazione, artistica, sul dato linguistico: l'esistenza di ritmi «non-durativi», «asimmetrici» e «non-durativi e asimmetrici» porterebbe infatti a richiedere una generale revisione della teoria del ritmo prosodico (tra i lavori sperimentali più interessanti sul ritmo si vedano e con Mairano & Romano, 2007a e 2010b). Per quanto il metro, specialmente in poesia, sia una normalizzazione del ritmo, è quest'ultimo a prevalere sul metro, quando sollecitato da semantica e emozioni (cfr. Meschonnic, 1982). Per questo, rimarrà il nostro termine di riferimento, invece di “metro” e delle sue declinazioni²⁹², all'interno delle nostre analisi, che sono concentrate sul dato acustico e sulla sua relazione con la pagina.

Riportiamo infine lo schema proposto da Kiparsky (2016: 3), che mette in relazione, nel suo studio teorico, le differenti gerarchie, prosodica e metrica, e in cui si incontra il *beat*

²⁸⁹ A partire dal lavoro di Gili Gaya (1956), che svincola il verso libero da riferimenti metrici e lo considera come un ritmo espressivo e melodico, collegandolo ai riferimenti ritmici di Alonso, il ritmo del *versículo* vive di una naturalezza propria, frutto del ritmo della frase, non sillabico e adattato al sentimento. La tendenza a una regolarità del ritmo è utile per la percezione, spiega Utrera Torremocha, riprendendo le definizioni anche di Navarro Tomás e Domínguez Caparrós, che si esprimono sul concetto di ametrico, e le ulteriori definizioni di verso semilibero adottate anche da Isabel Paraíso

²⁹⁰ Ulteriori teorie ritmiche sono quelle sviluppate con lo *sprung rhythm* di Hopkins (che non approfondiamo in questa sede), tipologia di ritmo poetico che imita il parlato del linguaggio e per questo considerato naturalmente retorico, e in cui l'accento aveva un ruolo determinante nella simulazione delle cadenze del parlato. Nello specifico, «the rhetorical sound pattern of verse, then, conforms to the poetical speech figure and the intended poetical effect rather than to the logical meaning» (Wimsatt, 2006: 48).

²⁹¹ Trad. da Pamies Bertrán (2010: 227).

²⁹² Il ritmo di una lingua si configura inoltre come psicofonologico per Pamies e non fisicodurativo: la metrica poetica, per questo, avrebbe basato le sue misure sul numero di sillabe per piede e/o verso, lasciando le misure temporali del canto (Pamies, in c.d.s.).

come unità minore della gerarchia metrica e la *mora* come unità di quella prosodica, riprendendo le teorie della struttura del piede metrico e del *fraseggio* di ambito fonologico e metrico, oltre che il rifiuto delle discordanze tra prominenza metrica e linguistica, a seconda del livello di gerarchia²⁹³.

(4) (a) Prosodic hierarchy (in language) (b) Metrical hierarchy (in verse)

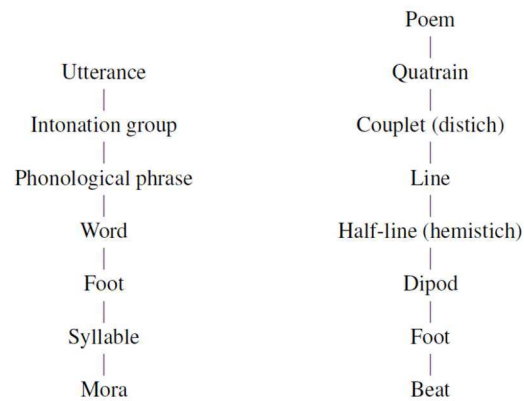


Figura 22 Schema tratto da Kiparsky (2016: 3)

Inoltre, studiosi come Andrews analizzano le poesie nella loro lettura con forma di liste, individuando un ritmo ripetitivo, spesso variabile tra linee più lunghe o più corte, ma in cui ciascuna è *end-stopped* sia a livello semantico sia ritmico, generando un movimento dinamico, anche proveniente dalla variazione sintattica e dall'*enjambement*.

In un confronto con la terminologia musicale, potremmo individuare negli enunciati che si formano, con e tra le pause, i corrispettivi dei *periodi musicali*, a loro volta costituiti da *frasi musicali* interne, individuabili nelle curve prosodiche, a loro volta scomponibili in *semifrase*, corrispondenti alle unità intonative.

Concludiamo precisando che la varietà di stili, particolarmente percepibili nel passaggio cronologico dai meno ai più recenti, potrebbe anche portare a una differente

²⁹³ Hopkins, come cita Kiparsky (1989: 307), sostiene che “accent”, “stress” e “slack syllables” fanno riferimento non all’accento in senso fonologico ma alle posizioni metriche, distinguendo tra «actual stress» e «metrical stress», a cui si aggiungerebbe, come spiega Wimsatt, il «sense stress» di Walter Ong in una poesia come quella di Hopkins, in quanto l’enfasi emotiva spesso ribalta la natura linguistica (nel caso di Hopkins l’«actual stress» sarebbe sia metrico sia «sense stress»).

annotazione, che tenga conto anche della tipologia di parlato. Tuttavia, abbiamo preferito adottare un'annotazione comune e normalizzata per tutta la rassegna considerata.

3.2.1.2. *Le pause*

Alle pause sono stati dedicati diversi lavori²⁹⁴: a partire da Bertinetto & Magno Caldognetto (1993) per l'italiano, vedendo poi lo sviluppo di diverse teorie, tra cui la distinzione tra pause vuote e pause piene²⁹⁵ (riguardo a queste cfr. anche Mahl, 1956; Duez, 1982; Shriberg, 1994 e 2001; Blankenship & Kay, 1964; per l'italiano, Giannini, 2001 e 2003). Diverse classificazioni delle pause piene sono state proposte nel tempo: si vedano ad esempio i lavori di Shriberg (1994), Lickley (1994), Heeman & Allen (1999) e Eklund (2004), che convergono nell'individuazione di cinque disfluenze (Pause piene, Ripetizioni, Sostituzioni, Inserzioni, Cancellazioni). Ciaurelli (2020), riguardo alle pause vuote, spiega come esse siano state considerate a partire dalla durata, per quanto il silenzio tra turni o frasi di parlato dialogico possa essere interpretato diversamente (2020: 34-35). Tuttavia, resta delicata l'individuazione, necessaria, di «soglie qualitative (dipendenti dalla velocità d'eloquio) che, oltre a distinguere pause motivate su base fisiologica o respiratoria e pause linguistiche “intenzionali”, faccia emergere quelle interruzioni che dipendono da disfluenze o da disturbi cognitivamente rilevanti» (De Iacovo *et al.*, 2020: 43). Tra le prime valutazioni vi sono quelle di Goldman-Eisler (1958 e 1968), che stabiliscono soglie di 200÷250 ms: diverse altre valutazioni vengono proposte negli anni a seguire (tra le altre, O'Shaughnessy, 1992; Eklund, 2004; Kendall, 2009; Campione & Véronis, 2002; Giannini, 2001; Mairano *et al.*, 2018).

All'interno di questo *corpus* di parlato poetico sono state individuate e annotate le pause vuote, mentre casi eventuali di allungamenti vocalici o terminali sono stati trattati a parte, in descrizioni specifiche delle CP nei casi interessati. Resta, anche in questo caso, una

²⁹⁴ Una rassegna si può trovare in De Iacovo *et al.* (2020), a cui si fa qui riferimento.

²⁹⁵ Riportiamo una macrodistinzione tra pause piene e pause vuote, da De Iacovo *et al.* (2020: 41), come riferimento: «pause piene (*filled or non-silent pauses*), cioè tutte le occorrenze dei fenomeni di esitazione (come, ad esempio, “eeh”, “mmh”, “ehm” etc.); pause vuote (*unfilled or silent pauses*), i silenzi e le interruzioni di qualsiasi durata (con possibilità di distinzione in base alla durata e alla funzione)». Si ricorda inoltre la distinzione annotativa di Romano (2008: 187), che indica in precisi modi di trascrizione per le pause piene, a seconda che si tratti di fenomeni interiettivi o allungamenti dell'ultima vocale o consonante di parola.

questione delicata l'individuazione della soglia qualitativa per una loro individuazione. Nell'ambito del parlato poetico italiano, il precedente lavoro (Colonna, 2017) aveva fatto riferimento alle classificazioni in uso per il parlato spontaneo e radiofonico di Romano (2017), individuando però una presenza di ulteriori tipologie pausali classificabili all'interno di questa tipologia specifica di parlato. In particolare, erano stati individuati una pausa intermedia <pm> e un ricco ventaglio di sfumature connesse alla lunghezza (come pause molto brevi e pause molto lunghe). Il parlato poetico si dimostrava sin da un primo lavoro come entità complessa, che necessitava di una terminologia e una considerazione apposite anche per quanto riguardava le pause.

In questo lavoro torna a confermarsi una corrispettiva ricchezza dello scenario e partiremo quindi da una riflessione generale e dal nostro precedente studio, che troverà qui una continuazione e uno sviluppo atto ad affrontare un notevole allargamento di campo. Se da un lato la durata delle pause è centrale per una loro classificazione, dall'altro lato, specialmente nel caso di parlato in relazione al testo, studiosi come Ferreira (1993) propongono una distinzione tra *timing-based pauses* e *planning-based pauses*, tra pause "obbligatorie" per la struttura dell'enunciato e del testo da una parte, e prodotte per la complessificazione della struttura testuale pianificata, dall'altro lato (per quanto non paia univoca la definizione della scala per le "unità di pianificazione"²⁹⁶.

Lo studio, che presenta la condizione di un parlato peculiare come quello poetico, relazionato al testo, farà uso delle seguenti etichette, secondo criteri quantitativi, nel complesso comuni, di riferimento per un'osservazione comparativa e una misurazione di massima²⁹⁷: pausa breve <pb> (>0,1 s, <0,4 s); pausa media <pm> (>0,4 s, <0,6 s); pausa lunga <pl> (>0,6 s, <1 s); pausa molto lunga <pll> (>1 s); pausa reset <P> (in coincidenza di fine strofa)²⁹⁸.

L'inventario di pause è stato individuato con un'alta frequenza in diversi parlanti, consentendo così una conferma delle misurazioni proposte inizialmente, per quanto alcuni

²⁹⁶ Cfr. anche Martin *et al.* (2010), Tang (2013), Ciaurelli (2020).

²⁹⁷ I parametri sono soggetti ad adattamenti sul singolo parlante e sui suoi parametri individuali, in quanto è necessario tenere conto della variabilità di ciascun locutore.

²⁹⁸ Se normalmente con pause vuote si intendono quelle pause di silenzio (di lunghezze diverse) che non spezzano il flusso logico del discorso, al punto che l'enunciato può continuare dopo la pausa, mentre un'interruzione (più o meno duratura), associata a un cambiamento d'argomento, è solitamente indicata da <P> (Romano 2008: 187), nel caso del parlato poetico la questione si fa un po' più complessa e tiene conto anche di un testo di riferimento con la sua struttura formale. Le etichette <pl>, <pb> e <P> compaiono in Romano (2014).

di questi ne impieghino una limitata parte. A incidere sui tipi di pause sono diversi fattori, connessi alle scelte stilistiche del lettore (ad esempio nell'aspetto della velocità d'eloquio e della sua maggiore o minore omogeneità interna, a seconda della presenza e dell'eventuale percentuale di accelerazione o rallentamento) e al testo di riferimento letto (con la sua struttura metrica e sintattica, che determinano una «doppia velocità, procurata da un lato dalla pausazione metrica e dall'altro da quella sintattica», come scrive Bertoni, 2006: 28)²⁹⁹. Questo risulta determinante nel non poter quindi limitare una trattazione pausale alla sola loro durata.

Sulla durata delle pause in relazione all'interpunzione, a livello teorico, Sessa (2018) spiega che, se i segni di punteggiatura fossero realmente a servizio del ritmo, questi offrirebbero indicazioni riguardo alla durata delle pause: non si può però pensare a una corrispondenza tra segno e durata, in quanto molto diverse e varie possono essere le funzioni di uno stesso segno di punteggiatura usato in modo diverso. Tuttavia, come spiega l'autore, un legame tra segni di interpunzione e pausazione esisterebbe sicuramente, anche se non quantificabile in termini di durate assolute, bensì come espressione di una relazione all'interno del testo. Difatti «è dal rapporto con gli altri segni di punteggiatura presenti nel testo che un segno conquista una durata alla pausa che segnala» (Sessa, 2018: 182): è il contesto a dirci qualcosa sulla durata di un segno di interpunzione, insieme alla sensibilità e alla capacità di interpretare i segnali che contribuiscono alla costruzione del senso. Se la struttura retorica gioca in poesia un ruolo non trascurabile, la punteggiatura è tuttavia il mezzo con cui lo scrittore rende visibile il suo impulso ritmico originario (Sessa, 2018: 178) e i suoi segni sono associabili anche alle cadenze musicali (Karolyi, 2000: 90-91)³⁰⁰. Al contempo, se i segni di punteggiatura sono “sostituti parziali dei tratti prosodici”, è solamente il lettore ad essere in grado di ricorrere alla sua competenza sintattica per segmentare frasi e clausole (Borzone de Manrique & Signorini, 2000: 99): pertanto, sarebbe qualitativamente diversa l'elaborazione sintattica e strutturale del parlato e della scrittura.

²⁹⁹ A proposito di pausazione metrica, riproponiamo anche la teoria di Menichetti (1993: 449), che distingue tra pausa vera e propria, con un'intonazione specifica (//); giuntura sintagmatica, pausa virtuale non percepibile (/) (cfr. Praloran & Soldani, 2003 e Bertinetto, 1978: 25-26, che parla di «pause di scansione»); sospensione o intonazione sospensiva o d'attesa, con rallentamento e interruzione (→). La pausa della fine del verso non sarebbe invece prosodicamente una vera e propria pausa ma una figura ritmosillabica, realizzata solo nella metrica tradizionale. Anche Scarpa (2011: 8) tratta della frizione tra pause linguistiche (vuoti tra frasi e sintagmi, in funzione della logica) e pause metriche (slegate dal significato e problematiche a livello di definizione, in quanto la metrica ricopre anche un ruolo di «stilizzazione» di una qualità linguistica).

³⁰⁰ I segni della punteggiatura possono intendersi dunque come “marchi prosodici” (Bringhurst, 2006: 65-66) o semiprosodici (che modificano il significato), come spiega Sessa (2018), e la loro resa porta al movimento e alla direzione dell'enunciato, formandone il senso. Un testo poetico può dunque avere in questo modo un timbro e una velocità associata.

Infatti, senza il supporto della prosodia, il lettore ricostruisce, piuttosto che decodificare, anche quelle strutture più familiari (Adams, 1990), e per farlo può introdurre degli scostamenti dalla pagina.

Se si vuole dunque analizzare l'elemento pausale in relazione a un testo poetico, è impossibile prescindere da quest'ultimo, e riteniamo invece debba essere condotta un'attenta valutazione delle componenti del suo impianto strutturale e retorico, che determinano e modificano la gestione del silenzio: solo uno studio che quindi non perda di vista il testo, ma piuttosto lo consideri come riferimento di confronto continuo, e sia in grado di valutare gli elementi pausali a seconda del contesto testuale in cui si trovano, è pensabile come studio possibile per le pause nel parlato poetico.

All'interno delle descrizioni che presenteremo, riporteremo per intero i testi analizzati, indicando i confini prosodici, individuati a livello percettivo. Nello specifico, segneremo: i confini prosodici terminali, con cui segnaliamo la conclusione dell'enunciato (prevalentemente con intonazione /Da// e seguita da pausa) e indicheremo con doppia barra obliqua (//); i confini prosodici minori, individuabili con la singola barra obliqua (/), che riproducono la suddivisione in curve prosodiche, ovvero indicano le unità interpausali. Laddove indicheremo la barra obliqua (singola o doppia) tra parentesi, segnaleremo invece gli stacchi intonativi marcati interni alle CP, tali da dare la percezione di un'interruzione o di una frattura pausale, ma assimilabili invece alla sola frattura intonativa, indicata sul livello di annotazione di CP con il segno di percentuale.

3.2.2. Estrapolazione di dati, descrizione e quantificazione

La fase successiva all'annotazione del materiale è stata quella dell'estrapolazione di dati (manualmente e a mezzo di *script*). Tutte le informazioni che abbiamo scelto di estrarre dalle registrazioni annotate selezionate sono state riportate su fogli di lavoro Excel, all'interno dei quali è stata sempre riportata una scheda informativa del testo. A partire da osservazioni di confronto tra l'asse prosodico (*audio-based-pattern*) e l'asse testuale (*text-based-pattern*), dall'incrocio delle prime con le seconde e dall'approfondimento di ciascuna delle due categorie, si sono elaborate alcune operazioni di calcolo³⁰¹ e

³⁰¹ Ulteriori tratti caratterizzanti del testo, seppure molto rari nella selezione effettuata, sono indicati e quantificati a parte, nella particolarità della loro occorrenza. Infatti gli strumenti di cui si serve lo scrittore

rappresentazioni descrittive. In particolare, gli aspetti che abbiamo scelto di considerare, in quanto particolarmente interessanti per uno studio prosodico mirato, sono: quelli relativi al rapporto tra organizzazione testuale e organizzazione prosodica; la gestione dell'aspetto melodico, strutturale, ritmico e stilistico della lettura; la gestione delle CP e delle pause, anche in relazione al testo; il comportamento prosodico davanti a inarcatura testuale. Il criterio di scelta dei fattori da considerare, attentamente valutati in una prima fase, è stato funzionale a fornire descrizioni sintetiche ma le più esaurienti possibili per delineare un percorso di mutamento storico del processo di lettura poetica.

Forniamo un esempio di un foglio di lavoro con la metodologia del progetto VIP, impiegata per ogni lettura considerata.

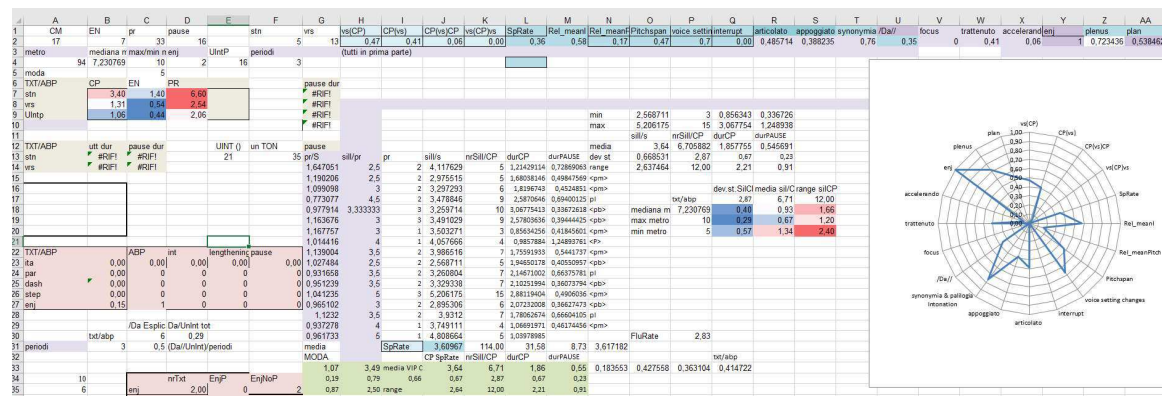


Figura 23 Esempio di foglio di lavoro con la metodologia VIP

Nel complesso, è stata sviluppata quella che abbiamo denominato VIP VIEW, ovvero il sistema di visualizzazione delle tipologie vocali di una lettura poetica, considerata sotto diversi aspetti. A comporre la VIP VIEW sono i seguenti grafici, che verranno inseriti a supporto di ciascuna lettura descritta, e che consentono di individuare dei modelli descrittivi: *VIP-Radar*, *VIP-Histogram*, *VIP-EnjambmentLine*. A partire da questo sistema di descrizioni individuali, è andata sviluppandosi, successivamente, un'analisi di tipo quantitativo, finalizzata alla comparazione che ha preso forma in questi più ampi modelli: *VIP-General Histogram*, *VIP-General Radar* e *VIP-General Heatmap*, quest'ultima generata a partire da una *VIP-Matrix* (matrice di correlazione). Si affiancano, nelle parti comparative, anche *VIP-Boxplot* e *VIP-Scatterplot*.

come «marker tipografici specifici, come la dislocazione spaziale delle parole sul bianco, l'uso di caratteri in **bold**, corsivo o con corpo più grande» (Sessa, 2018: 177) sono elementi non trascurabili anche a livello prosodico (ed emotivo).

Passiamo a presentare singolarmente i grafici elencati, a cominciare dal *VIP-Radar* (VIP-R), che, più di tutti, si presenta come descrizione sintetica e visiva di uno stile di lettura poetica. L'obiettivo è infatti offrire una figurazione che possa rappresentare i tratti salienti di una lettura poetica e possa al contempo accomunare, a livello di parametri scelti, le interpretazioni più diverse tra loro. Con questo intento si è compiuta l'individuazione di una lista specifica di elementi necessari da considerare, che rientrano nei parametri organizzativi prosodico-testuali, da un lato, e in quelli stilistici della prosodia, dall'altro. Li presenteremo, premettendo che il tipo di ricerca che affronteremo, non ancora condotta in ambito italofono con una metodologia di studio consolidata, ha necessitato lo sviluppo non solo di parametri appositi ma anche di una terminologia mirata.

Tra i criteri legati alla struttura prosodica in relazione al testo si collocano i diversi tipi di curva prosodica individuati, che abbiamo classificato in relazione al verso nei seguenti modi, fornendone un'apposita terminologia: *verso-curva*, per indicare il caso in cui la curva prosodica coincide con la linea del verso, indicato sul grafico come VS(CP); *curva emi-verso*, ovvero la qualità di curva che include al suo interno una porzione di verso, indicata nel Radar come CP(VS); *curva interverso*, cioè la curva prosodica che, a cavallo tra due versi, include una porzione dell'uno e una porzione dell'altro ed è segnalata nel grafico come CP(VS)CP; *curva bi/poliverso*, di lunghezza maggiore, che racchiude al suo interno due o più versi per intero ed è indicata come VS(CP)VS³⁰². Questi indici sono calcolati dal rapporto tra il numero di occorrenze per tipologia di curva e numero totale di CP realizzate.

In base alla varietà di curva prevalente e alle combinazioni più usate, si sono delineate, a livello descrittivo, delle tipologie di lettura, rispettivamente indicate come: *metrica*, quando il testo prosodico è principalmente sovrapponibile a quello scritto (con la sua *mise en page*) e include un alto numero di *versi-curva*; *sintagmatico-sintattica*, lettura caratterizzata da unità minori, coincidenti con unità sintagmatiche, solo in parte legate alla punteggiatura e all'andamento logico-sintattico del testo, vincolate a scelte specifiche di marcatura del poeta; *sintattica*, modalità organizzativa determinata dalla punteggiatura, che può ulteriormente distinguersi in *micro-* e *macrosintattica*, a seconda della frammentazione scelta.

Sempre all'interno di un'osservazione rivolta a considerare l'impianto prosodico-testuale nella sua dimensione più ampia, si colloca l'indice di *plan*, ovvero indice di

³⁰² Questa terminologia costituisce un ampliamento di una prima terminologia in uso in Colonna (2017).

misurazione della pianificazione del discorso poetico, in grado di fornire informazioni relative al grado di organizzazione degli enunciati poetici in relazione al testo, misurato con il rapporto tra il numero di enunciati totale e il numero di versi (EN/VV). Considereremo basso un *plan* <0,4, medio quando $\geq 0,4$ e <0,6, alto quando $\geq 0,6$.

Riguardo invece alla struttura prettamente prosodica della lettura, sono stati individuati due parametri, finalizzati alla descrizione dei rapporti tra le unità componenti i livelli di annotazione di CP, EN e PR: *articolato* (rapporto tra CP ed EN) e *appoggiato* (rapporto tra PR e CP). La terminologia è mutuata dal linguaggio dell'agogica e dell'interpretazione musicale.

Il primo indice, quello di *articolato*, si ricollega al concetto di *articulation* “articolazione” (o più marcatamente “cesura”, più incisiva a livello semantico), ereditato dal linguaggio musicale barocco, in cui indica le divisioni in “fraseggi”, secondo le scelte del respiro, dettate dalla prassi esecutiva e funzionali alla valorizzazione di accenti e andamenti melodici, necessarie per la trasmissione del messaggio di un'opera retoricamente composta. Nato in un contesto in cui il riferimento era quello della punteggiatura dei testi letterari nel Settecento (Couperin nella prefazione al suo *Pièces de clavecin*, III, del 1722 vi fa esplicito riferimento, per giustificare l'uso di virgole nella notazione dei suoi pezzi), confluisce in un sistema che sarà definito da Mattheson (1737) con l'idea di fraseggio. L'effettiva produzione di articolazioni a livello interpretativo si lega a una specifica modalità tecnica e primariamente a un'intenzione, che si concretizza nella realizzazione musicale: essa consente infatti una sottolineatura di specifiche parti e una significazione interna alle frasi, che accresce ulteriormente quando l'articolazione si trasforma in cesura³⁰³. In questo lavoro con *articolato* si intende la scansione enunciativa in curve prosodiche, che si ispira al concetto del barocco musicale in cui l'articolazione implica un'intenzione di respirazione tra frasi, necessaria alla migliore comunicazione. In quest'analisi linguistica le pause risultano elemento determinante per la produzione dello stile *articolato*, che è uno stile in cui le unità prosodiche vanno a scandire gli enunciati, accentuando, a livello macrostrutturale, unità maggiori con unità minori, che contribuiscono a rendere più “respirata” la lettura. Il risultato del rapporto CP/EN, che fornisce l'indice di misurazione, è riportato sul grafico radar in scala 0-5: a livello

³⁰³ In musica l'articolazione non è tuttavia associabile a un concetto di pausa, che è invece componente ritmica, insieme alle note stesse, e forma parte delle frasi musicali. È considerabile come elemento utile alla migliore percezione del messaggio, cosicché *articolazione* e *fraseggio* consentono di rendere il “senso” di un flusso di suoni e di realizzare un «tempo musicale» e non meccanico (Chew, 2001).

descrittivo, verrà considerata più *articolata* una lettura i cui enunciati saranno maggiormente scanditi in CP, presentando quindi una maggiore ripartizione su un primo grado di strutturazione prosodica poetica (EN).

Il termine *appoggiato* riprende invece il termine musicale usato in agogica, che indica non solo una modalità interpretativa di specifica accentuazione, tramite allungamento della durata e maggiore intenzione di peso e intensità di una nota, ma anche una connessione con la struttura armonica del brano in cui esso si incontra. Nel nostro studio, a partire dall'ispirazione musicale, l'*appoggiato* è un indice di misurazione del rapporto tra *parole ritmiche* e curve prosodiche (PR/CP), che mira cioè a vedere quanto più “appoggiata” sia la CP, ovvero scandita e accentata nella sua “microstruttura” in PR, che, come segni di *appoggiato* sullo spartito, marcano (anche con sbalzi tonali) le unità prosodiche. La scansione tonale che caratterizza diverse volte la natura delle *parole ritmiche* (ma a volte ne è indipendente) contribuisce a evidenziare questo effetto di *appoggiato*. Anche in questo caso il risultato è rapportato a una scala 0-5 e verrà considerata più *appoggiata* una lettura in cui le CP presenteranno un maggiore numero di PR, contribuendo a rendere più ripartito un secondo grado di strutturazione prosodica poetica (CP). Sia per l'*articolato*, sia per l'*appoggiato*, i valori $<0,4$ saranno intesi come bassi, quelli $\geq 0,4$ e $<0,6$ medi, quelli $>0,6$ alti; infine, quelli >1 si indicheranno come molto alti.

Per quanto riguarda i criteri stilistici individuati come caratterizzanti della lettura poetica, e per questo indicati nel VIP-R, presentiamo ora la selezione di indici che abbiamo considerato e, in alcuni casi, ideato.

Sono indicati, come elementi generali di descrizione della voce, l'intensità media relativa (*Rel_meanI*)³⁰⁴ e la f_0 media relativa (*Rel_meanpitch*) della lettura³⁰⁵. Ne ampliano la descrizione, fornendone una prospettiva stilistica: la misurazione dell'estensione melodica, calcolata in semitoni (*Pitchspan*)³⁰⁶; l'uso di salti tonali evidenti o di registro percepiti, in relazione al numero complessivo di CP (*Voice Setting Changes*); l'eventuale frammentarietà di pronuncia, percepibile all'interno delle CP ma anche riconoscibile in un uso peculiare delle pause (*interrupt*).

³⁰⁴ Il dato riportato nel grafico è in scala a cento ed è stato estratto con *Praat Vocal Toolkit*.

³⁰⁵ Il dato presente nel grafico è il rapporto della f_0 relativa con il parametro di riferimento totale, pari a 600 Hz, ed è stato estratto con *Praat Vocal Toolkit*.

³⁰⁶ Il dato del corrispettivo in semitono è rappresentato sul grafico in rapporto a 24 semitoni, parametro di riferimento generale delle letture.

La velocità d'eloquio (*Speech Rate*, indicata come SpRate)³⁰⁷ è in questo lavoro il rapporto tra numero di sillabe fonetiche totali percepite (che tiene conto anche degli eventuali allungamenti prodotti, così come di accorciamenti dettati da processi di cancellazione, oltre che dei conseguenti slittamenti rispetto al testo scritto, che non viene invece inteso come parametro di conteggio sillabico) e durata totale delle unità interpausali di ogni lettura³⁰⁸, escludendo le pause silenti (che nella tipologia di parlato specifica sono sostanzialmente assenti). Viene misurata in sillabe al secondo (sill./s). Alla luce dei dati, verrà considerata bassa una velocità inferiore a 4 sill./s, media una compresa tra ≥ 4 e < 5 sill./s e alta una velocità ≥ 5 sill./s. Altri parametri considerati sono quelli “agogici”, in linea con la terminologia musicale, che misurano l'indice di rallentamento o velocizzazione della velocità media (considerando sia *Speech Rate* sia *Fluency Rate* come riferimento), in porzioni prosodiche limitate: questi parametri sono individuati a livello percettivo e vengono rispettivamente indicati come *trattenuto* (per indicare il caso in cui si percepisca una parte di esecuzione che è eseguita più lentamente rispetto al *tempo* generale o che rallenta anche con l'incremento di pause: cfr. in musica, il termine è utilizzato per indicare che, in brevi passaggi, una frase deve essere eseguita più lentamente rispetto al tempo stabilito a inizio brano) e *accelerando* (che indica il raggiungimento di una velocità maggiore, così come in musica indica di eseguire un passo musicale di un movimento uniformemente accelerato, fino a indicazione che segnali il ritorno al tempo di partenza).

L'indice di *plenus* che abbiamo creato considera il “riempimento melodico” del parlato rispetto alla componente di silenzio pausale impiegata, indicando il rapporto tra la durata totale delle CP e la durata totale delle P, a esclusione della pausa che precede la prima CP

³⁰⁷ Riguardo allo *Speech Rate* vedasi anche Romito *et al.* (2005), con cui si forniscono anche diverse definizioni, in uno stato dell'arte rappresentativo, di *Articulation Rate* e *Speech Rate*, in cui globalmente alla prima si riferisce una quantificazione, definita in modi diversi, riassumibile in numero di sillabe nella durata della catena fonica, escluse le pause e sillabe nella durata della catena comprese le pause (cfr. Soriano, 1996:95; Magno Caldognetto & Vaggies, 1993: 101; Duez 1982; Zmarich *et al.*, 1996: 120; Giannini, 2000: 253; Pettorino, 2003: 228). Nel complesso, la definizione risulta però problematica, in quanto soggetta a diverse varianti e diverse interpretazioni della stessa terminologia. Romito *et al.* scelgono di adeguarsi alla definizione di Zmarich *et al.* (1996: 120), che è quella di rapporto tra il numero di sillabe di una sequenza articolata e la durata della sequenza articolata. Lo *Speech Rate* viene descritto attraverso le definizioni di Soriano (1996: 95), Zmarich *et al.* (1996: 120), Pettorino (2003: 228), senza fare espresso riferimento alle pause. Nello studio di Romito *et al.* (2005) si considera che «it is necessary to consider all of the phonic production, including the syllables of non-silent pauses», arrivando a formulare la coincidenza con il «number of syllables of the uttered sequence/duration of the phonic chain, expressed in syll/sec.» (2005: 8). Per una formulazione dello *Speech Rate* grazie a un algoritmo di ricerca dei nuclei sillabici secondo il profilo energetico del segnale si veda Origlia & Galatà (2010).

³⁰⁸ Le durate di ogni CP (così come di ogni P) sono state estratte tramite uno *script*, realizzato da Paolo Mairano.

e segue all'ultima CP, misurate in secondi (s) (CP/P)³⁰⁹. Il dato ottenuto è riportato sul grafico rapportato a una scala generale usata per tutte le letture (0-5). In seguito a un'osservazione generale dei dati è stata individuata, per la descrizione del parametro, una gradazione interna di intensità, tale per cui i valori <0,4 saranno classificati come bassi, quelli ≥0,4 e <0,6 medi, quelli >0,6 alti; infine, quelli >1 si indicheranno come molto alti. Questo si rivela un parametro sensibile, in grado di mettere in risalto eventuali soluzioni particolarmente divergenti.

Non trascurabile in uno studio del parlato fonetico è il nucleo stilistico-retorico, intonativo e testuale. L'indice della percentuale di figure retoriche dell'intonazione, nello specifico quelle di ripetizione, è indicato sul grafico come *synonymia & palilogia intonation*, e riprende, ampliandola, la metodologia anticipata in Colonna (2017), che attinge alla musicologia e, in particolare, agli studi di retorica musicale (cfr. Civra, 1991 & López Cano, 2000). Nel dettaglio, questo parametro intende mostrare la frequenza di movimenti melodici ripetuti uguali sullo stesso tono (*palilogia*) o ripresi, nel loro movimento analogo, su toni diversi (*synonymia*), a cui si aggiunge talvolta la possibilità di *variatio*³¹⁰. La consistente presenza di ripetizioni e riprese intonative nel parlato poetico si presenta infatti come elemento non trascurabile di questa tipologia prosodica, che si presta a uno studio di tipo retorico, vista non solo la natura musicale della prosodia, ma considerato anche il testo specifico di riferimento, la poesia, che della retorica fa un elemento centrale. Tale parametro consente di notare quanto influente sia l'elemento ripetitivo dell'intonazione, confermando la presenza di un apparato retorico del parlato che si sovrappone a quello del testo scritto. Queste intonazioni sono individuate a livello percettivo e in parallelo con la visualizzazione delle curve di f_0 sullo spettrogramma.

Riportiamo un esempio, presente all'interno di una stessa lettura, relativo a due CP vicine, in *synonymia*, di cui la prima è presentata anche, a confronto con l'immagine successiva (fig. 25), in *palilogia*.

³⁰⁹ Da non confondersi con il tasso di vocalizzazione (cfr. Zmarich *et al.*, 1997b), che calcola la percentuale di parlato (escluse le pause) sul totale di lettura, il *plenus* è un parametro pensato appositamente per questa tipologia di studio specifica.

³¹⁰ La *synonymia* è una ripetizione uguale di un frammento melodico, senza alterazioni, su altezze diverse; la *palilogia* invece è la ripetizione uguale di un frammento melodico, senza alterazioni ma alla medesima altezza. In questo studio si considereranno i casi di *synonymia* e *palilogia* intonativa, in relazione alle unità intonative globali quantificate (afferenti a un livello autonomo calcolato e non mantenuto nelle annotazioni definitive).

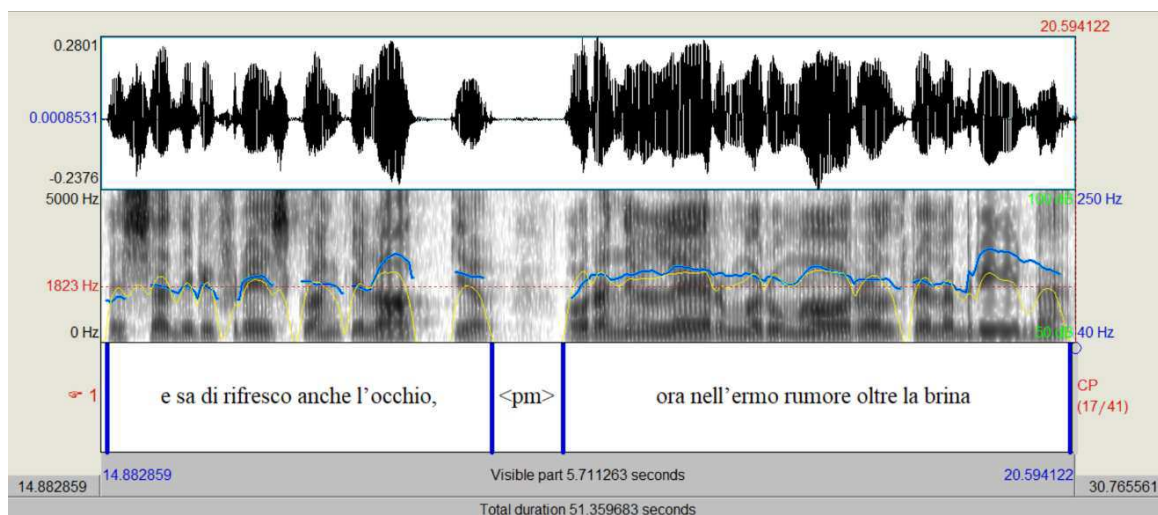


Figura 24 Esempio di synonymia intonativa

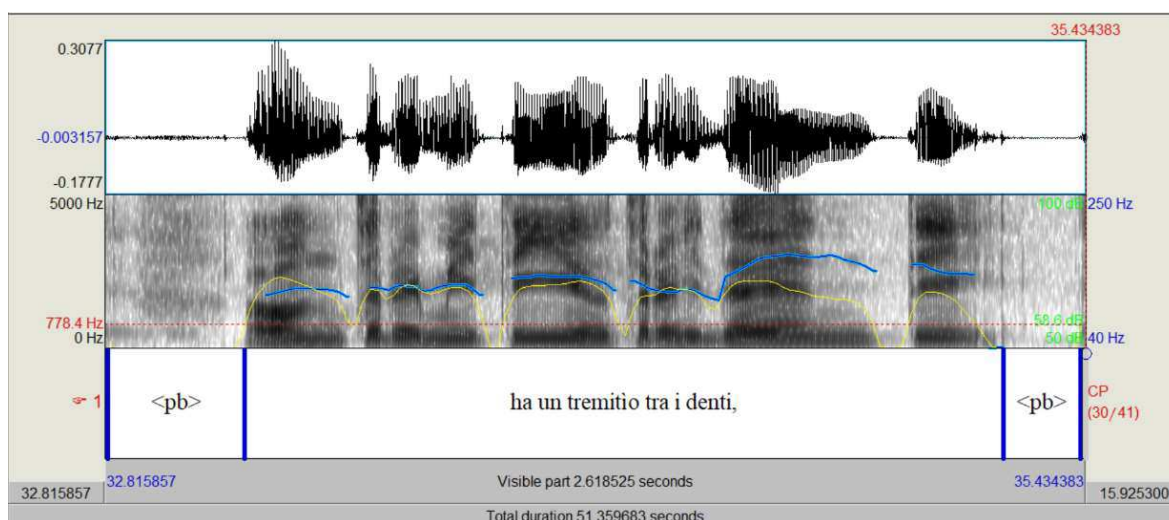


Figura 25 Esempio di palilogia intonativa con fig.24 CP1

Sempre in un'ottica stilistico-retorica è stato segnato come parametro caratterizzante per il *VIP-Radar* anche quello del numero di intonazioni assertive e “dichiarative poetiche”, percepite tra tutte le curve melodiche (/Da/) precedentemente introdotte (cfr. §3.2.1.). L'indice di /Da/ è dato dal confronto tra numero di realizzazioni prosodiche dichiarative esplicative e assertive terminali e quello delle CP totali. Esse possono talvolta incontrarsi anche all'interno delle curve prosodiche come unità intonative che ne fanno parte.

Ancora relativa alle intonazioni impiegate è la segnalazione nel grafico dell'eventuale uso di *focus*.

Per quanto riguarda infine l'apparato retorico testuale in confronto con la sua concreta realizzazione prosodica, è stato indicato l'indice di inarcatura, ovvero il numero di

enjambement riprodotti prosodicamente a mezzo di pausa, in rapporto col totale di inarcature individuate nel testo³¹¹.

Questo tipo di descrizione visiva fornita dal VIP-R, che racchiude tutti questi indici presentati, consente non solo di fornire una rapida visualizzazione di una lettura ma, nel caso di necessità di confrontare voci diverse o più interpretazioni di un medesimo testo, permette una comparazione immediata già a un primo sguardo³¹².

Sono in corso ulteriori definizioni relative alle modalità descrittive della lettura poetica raccolte in questo grafico: il sistema, che offre una prima proposta metodologica, mira a ulteriori perfezionamenti nel tempo. Proponiamo ora un esempio di VIP-R.

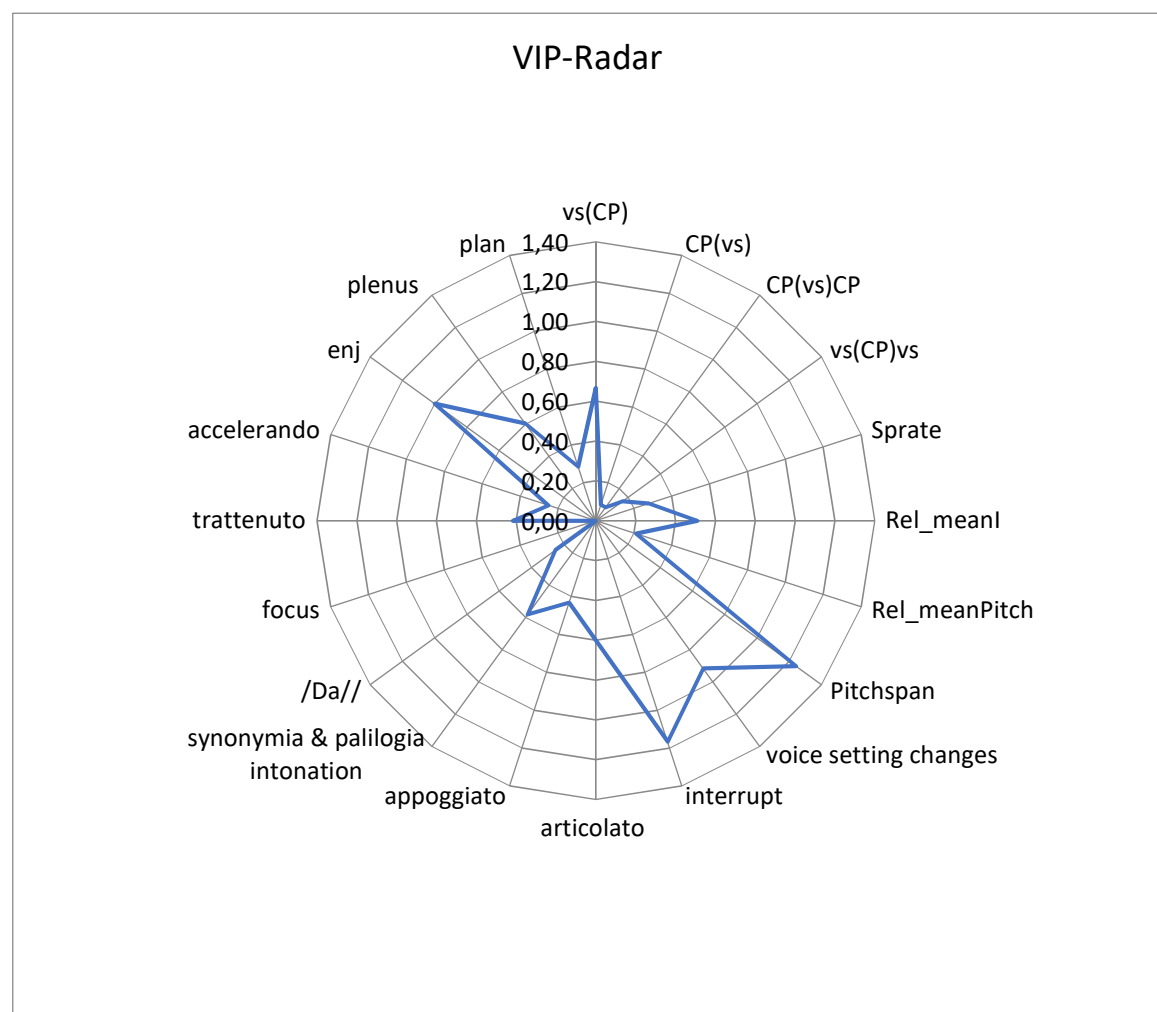


Figura 26 Esempio di VIP-Radar

³¹¹ Vengono conteggiati solo gli *enjambement* forti del testo. Per un approfondimento sull'inarcatura si veda poi il grafico dedicato.

³¹² Ci riproponiamo di affrontare in futuro questo aspetto.

Altra tipologia di rappresentazione dei dati è quella a mezzo di *VIP-Histograms*, ideati per descrivere alcuni tratti caratteristici delle singole e molteplici letture, tra loro a confronto. Presenteremo dapprima la tipologia base di istogramma, ovvero il *VIP-CP-Histogram* (VIP-CP-H), che viene realizzato per ogni lettura analizzata, unitamente ai VIP-R.

Il VIP-CP-H racchiude le informazioni relative al livello di CP relative ai parametri di: *CP-Speech Rate* media, ovvero media di sillabe al secondo (sill./s) per curva prosodica; numero medio di sillabe per curva prosodica (sill./CP); durata media della curva prosodica (durCP); durata media delle pause (durPause). L'istogramma presenta i quattro parametri medi, con le barre d'errore della deviazione standard, per indicarne la variabilità interna. Per interpretare gli istogrammi, considerati i molteplici dati, è stata redatta una “griglia” di interpretazione e valutazione dei valori, al fine di rendere più chiara nella descrizione la percezione dei singoli valori. Distingueremo così, alla luce di un confronto tra tutti i dati: una velocità d'eloquio bassa (<4 sill./s), media (≥ 4 sill./s e <5 sill./s), alta (≥ 5 sill./s); un numero di sillabe per curva basso (<7 sill./CP), medio (≥ 7 sill./CP e <10 sill./CP), alto (≥ 10 sill./CP); una durata della CP breve (<2 s), media (≥ 2 s e <3 s) o lunga (≥ 3 s); una durata delle P secondo i parametri esposti nel paragrafo §3.2.1.2, ovvero breve ($<0,4$ s), media ($>0,4$ s e $<0,6$ s), lunga ($>0,6$ s, <1 s) e molto lunga (>1 s). Presentiamo un esempio del grafico corrispondente:

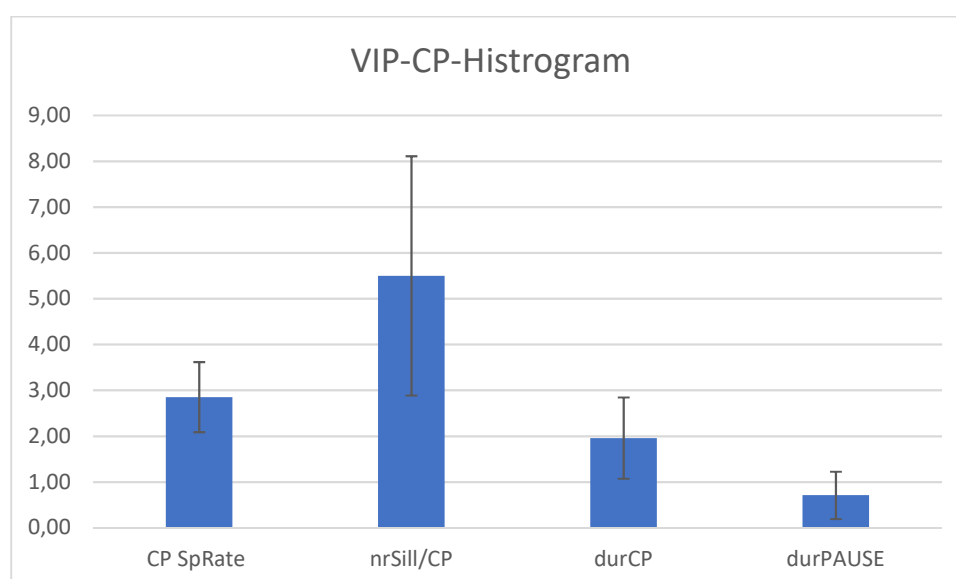


Figura 27 Esempio di VIP-CP-Histogram

Nelle sezioni comparative, gli istogrammi verranno ripresi e ampliati, all'insegna di uno sguardo parallelo su più parlanti (sulle loro letture o su una loro media) e seguendo un approccio qualitativo-quantitativo. In questi casi verranno presentate le seguenti varietà di istogramma: lo *Speech-FluencyRate-VIP-Histogram*, che mette a confronto la velocità elocutiva (con dev.st.) e la scioltezza di ogni parlante; il *CP&P-VIP-Histogram*, che confronta le medie delle durate di CP e P, con le relative barre di errore di dev.st.; l'*Appoggiato-articolato-VIP-Histogram*, che confronta le percentuali dei due indici nei vari parlanti; il *SillCP-VIP-Histogram*, di misura del numero medio di sillabe per CP, poi il *CPScansion-VIP-Histogram*, che considera insieme i parametri di *appoggiato* (PR/CP) e di Nr.Sill.CP; il *VIP-PR-CP-Histogram*, di visualizzazione del numero di PR per CP, in una porzione iniziale di letture (pari a 8 CP).

Tra i grafici che si sviluppano a supporto delle descrizioni qualitative delle singole letture del Novecento, vi è anche il *VIP-EnjambmentLine* (VIP-EL), che si propone di rappresentare le diverse tipologie di realizzazione dell'*enjambement*, che procedono in una direzione di sua marcatura, a mezzo di pausa, o tonale o con allungamento (del *rejet*), o invece realizzano una lettura piuttosto che attenta all'inarcatura, fedele all'ordine logico-sintattico. Per questo il grafico segnala per ogni interpretazione il modo adottato dal parlante, in relazione al numero di inarcature testuali.

È stato così creato un sistema binario di osservazione dell'*enjambement*: da un lato, quelli riprodotti prosodicamente a mezzo di pausa (1), indicati nel grafico a mezzo di una linea blu tratteggiata) e, dall'altro, quelli realizzati senza frattura pausale (2), marcati o non marcati a livello tonale o di durata (indicati con una linea rossa continua). All'interno di questa tabella bipartita sono stati riportati ulteriori livelli legati al tipo di intonazione impiegata nel *rejet* e all'eventuale presenza di suo allungamento³¹³: per la realizzazione della tabella sono stati attribuiti al tipo di comportamento adottato dei valori specifici, in modo tale da consentirne una visualizzazione grafica.

Nel caso di lettura con riproduzione di pausa (1), si sono considerate le ipotesi delle due seguenti intonazioni: /ct/ e /CT/, per indicare un'intonazione che vira alla continuazione (continuativa minore e continuativa maggiore), per quanto interrotta da una pausa (a questa tipologia è associato un valore di +2); /Da// per indicare un'intonazione dichiarativa

³¹³ Nelle analisi che proporremo in §3.3. l'osservazione dell'inarcatura si concentrerà sul *rejet*. Alla luce dello studio presentato in §3.4. sarebbe utile estendere l'osservazione anche sul comportamento del *contre-rejet*.

terminale (con assegnazione di un valore pari a -2). I tipi di intonazione indicati, ridotti a macro-etichette generali per facilitare l'analisi, sono da noi impiegati per distinguere tra le due modalità generali, ma possono essere soggetti a ulteriori specificazioni, dettagliate nel corso della descrizione.

Nelle modalità senza uso di pausa (2) sono state considerate le seguenti possibilità intonative interne: sbalzo intonativo/tonale o marcatura alternativa su stesso livello tonale interno a CP (indicato da un valore uguale a +2), che rappresenterebbe una marcatura dell'inarcatura, etichettata come /Ton/ o /Int/³¹⁴; intonazione non marcata, in una CP che segue solo l'andamento logico-sintattico e la cui intonazione interna senza interruzioni viene indicata, nella nostra griglia, come continuativa /ct/ (a cui è stato attribuito il valore -2).

È stato inoltre conteggiato anche l'allungamento sillabico o vocalico, relativo alla sillaba postonica o tonica del *rejet* o di entrambe (associato a un valore di 0,5 per sillaba), come possibilità interpretativa in caso di realizzazione di inarcatura con o senza pausa³¹⁵. Riportiamo la tabella di lavoro su cui ci siamo basati per la realizzazione del grafico:

nrTxt		EnjP	EnjNoP
NR enj	6,00	1	5
	Int	-2	-10
	allung	0	0
enj IntP	ct	2	
	Da	-2	
enj IntNoP	Ton/Int	2	
	ct	-2	
	allung	0,5	

Figura 28 Esempio di tabella di Enjambmentline

Il grafico è da leggersi seguendo le due differenti linee in tre punti diversi: il primo punto corrisponde al numero di inarcature riprodotte nella specifica modalità (senza

³¹⁴ In questi casi solitamente, in caso di contatto vocalico può presentarsi colpo di glottide.

³¹⁵ Un precedente studio che tiene conto della resa dell'inarcatura è presente in Colonna (2017) e ha costituito il primo nucleo di partenza per sviluppare queste elaborazioni. Era stata evidenziata difatti la modalità di allungamento come principale in alcune letture.

pausa=EnjNoP; con pausa=EnjP); il secondo punto corrispondente al tipo di intonazione impiegata; il terzo punto, più a destra, indica l'eventuale presenza di allungamento.

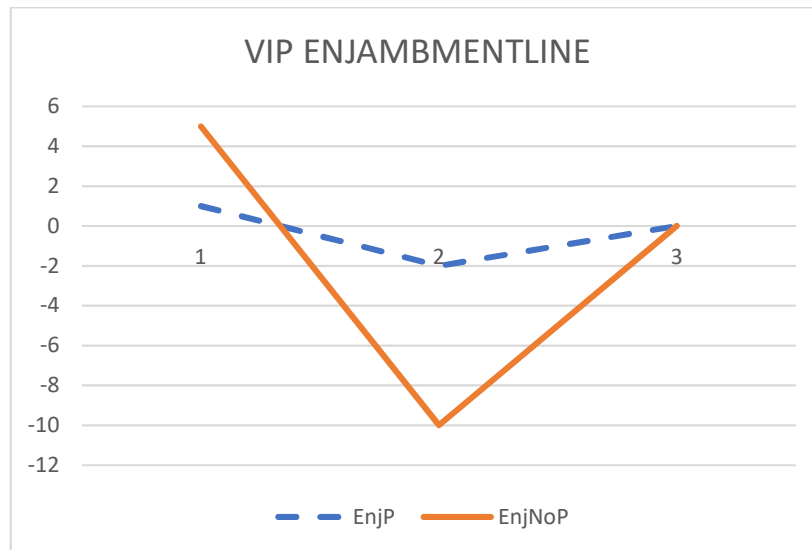


Figura 29 Esempio di grafico di VIP-EnjambmentLine

Per ciascuna lettura sono state realizzate due matrici *VIP-Matrix*, di cui la prima dedicata alla struttura audio-testuale e la seconda invece concentrata sul rapporto CP/metro, accomunate entrambe dalla biplanarietà della *Text Schedule* e *Audio Schedule*.

Per quanto riguarda la *VIP-Matrix-base* (VIP-M), i dati raccolti sull'asse prosodico sono: numero di EN, CP, PR. Sull'asse testuale sono stati quantificati: numero di strofe (STR), versi (VS), unità interpuntive (UIntp)³¹⁶. A partire dal recupero di questi dati e dal loro incrocio, è stata realizzata, per ciascuna lettura presa in analisi, una matrice che, mettendo in relazione i due assi, testuale (*Text Based Pattern*) e prosodico (*Audio Based Pattern*), consente una comparazione delle informazioni e l'osservazione del loro rapporto. Riportiamo un esempio di matrice.

³¹⁶ Con unità interpuntive intendiamo le unità comprese tra due segni di interpunzione e da queste alla fine di ciascun verso (indipendentemente che su questa si incontri un elemento interpuntivo). Nel caso di versi privi di punteggiatura considereremo come unità interpuntive la fine del verso. La fine del verso viene in questo caso quantificata quindi come elemento interpuntivo.

TXT/ABP	CP	EN	PR
stn	4,50	2,50	15,50
vrs	0,90	0,50	3,10
UIntp	0,56	0,31	1,94

Figura 30 Esempio di VIP-Matrix (Txt: strofe, versi, unità interpuntive; Abp: CP, EN, PR)

Sempre sugli stessi assi di confronto (TBP e ABP), ma mettendo in relazione il numero di sillabe che compongono, rispettivamente, i versi scritti e le curve prosodiche, è basata la *VIP-Uttermeter-Matrix* (VIP-UMM), che si concentra sulla quantificazione dei numeri sillabici del verso e sulla sua realizzazione prosodica. La matrice è composta, per la parte testuale, dalle medie, dal max. e dal min. del numero di sillabe per metro, mentre per la ABP si considerano la media, la deviazione standard e il *range* del numero di sillabe per curva prosodica.

TXT/ABP	dev.st.SilCP	media sil/CP	range silCP
mediana metro	0,26	0,62	1,07
max metro	0,15	0,37	0,64
min metro	0,72	1,72	3,00

Figura 31 Esempio di VIP-Uttermeter Matrix

A partire da ciascuna matrice è poi proposta una matrice generale (*VIP-General-Matrix*) che consente di mettere in relazione tra loro le diverse scelte prosodico-organizzative in funzione della tipologia testuale, confrontando tra loro più autori e letture.

Per la realizzazione delle matrici di correlazione globali è stato adottato l'indice di correlazione di Pearson (r) e la formula impiegata per il coefficiente di correlazione premesso è la seguente:

$$r = \frac{\sum (x - \bar{x})(y - \bar{y})}{\sqrt{\sum (x - \bar{x})^2 \sum (y - \bar{y})^2}}$$

Dopo le realizzazioni delle matrici di correlazione generali, in cui si evidenziano con scale di colori diverse le maggiori o minori correlazioni, i dati vengono poi esportati su R-Studio e riprodotti in *VIP-Heatmap*, mappe di colore che consentono di evidenziare i maggiori punti di contatto o lontananza tra poeti e stili diversi, attraverso raggruppamenti che ne rendono più pratica l'interpretazione.

L'impiego di matrici generali con corrispettive rappresentazioni grafiche in mappe di calore si presta a diversi usi, utili ai fini descrittivi di grandi quantità di dati e potrebbe essere applicato ad altri aspetti indagati nella nostra indagine, che ci riserviamo di approfondire in seguito.

Nelle sezioni comparative, infine, sono presenti ulteriori tipologie di grafico: grafici a dispersione (*VIP-Scatterplot*), che consentono una "visualizzazione" di più voci tra loro correlate (*VIP-Voice description Scatterplot*, ad esempio, che si basa sui parametri di RelMeanPitch e *Plenus*), e *VIP-Boxplot*, che offrono informazioni utili per un'analisi quantitativa.

Tutte le letture, che a partire da §3.3.1 passiamo a descrivere, sono inquadrare dapprima a livello generale, introdotte da una parte informativa, con i metadati relativi alla registrazione, unitamente, laddove possibile, al pensiero critico degli autori sulla prosodia e a un eventuale commento strutturale del testo, quando particolarmente utile per lo studio che si presenta. L'analisi vera e propria, che passa da una descrizione dello stile su un piano uditivo (che include più elementi, tra cui la portanza³¹⁷ e una valutazione impressionistica) all'analisi strumentale con il supporto del metodo spiegato, si concentra su una o due letture per autore, di cui vengono descritti i tratti più caratteristici a seconda dell'interpretazione e a cui seguono, in alcuni casi, accenni di analisi sommarie di ulteriori letture.

Nel corso delle analisi sono inserite finestre di *Praat*, relative a porzioni di spettrogramma e oscillogramma, con le annotazioni sui 4 livelli, rappresentative ai fini della descrizione. In alcuni casi sono introdotte anche schermate di *Praat* in cui si mostra

³¹⁷ La portanza è la raggiungibilità dell'interlocutore, si misura in unità di lunghezza ed è elemento fondamentale della prossemica fra i comunicanti. Nella classificazione di Schindler (2009), quattro sono le distanze principali: intima (distanza fra gli interlocutori di 0-50cm); personale (distanza di 50-150 cm); sociale (distanza di 150-300 cm); pubblica (distanza superiore a 300 cm). In questi casi, si tratta sempre di registrazioni avvenute solitamente in studi televisivi o radiofonici o nelle residenze dei poeti stessi: la mediazione della microfonazione costituisce sicuramente un elemento determinante per la portanza e per la sua individuazione.

un solo livello di annotazione (FO-foni), col fine di evidenziare alcuni fenomeni prosodici specifici.

Al termine delle sezioni di descrizione qualitativa seguono parti cumulative di comparazione delle stesse. Infine, a conclusione finale, si pone un'ultima trattazione comparativa globale, in cui è possibile anche tracciare una quantificazione dei dati raccolti e una loro valutazione d'insieme.

3.3. Storia della lettura della poesia italiana: analisi fonetica dei dati

In questa sezione si sviluppa un percorso storico della lettura della poesia italiana, passando in rassegna, con la metodologia in uso nel progetto *VIP-Voices of Italian Poets*, esposta nel paragrafo §3.2., una selezione di autori scelti, secondo i criteri esposti in §3.1., e presentati all'interno di una proposta di periodizzazione.

Le voci che andremo ad analizzare, diverse tra loro, come diverse sono le poetiche e i periodi a cui si legano, ci consentiranno di percepire, in modi più o meno marcati, l'esistenza di un *sostrato metrico dell'orecchio poetico*, che affiora dalle più varie registrazioni e nasce dall'intreccio di una propria esperienza poetica, di abitudini linguistiche radicate e di un caratteristico contesto socio-culturale. Possiamo dire infatti che un sommarsi di voci va a comporre la voce poetica che riceviamo e questo non fa che accentuarsi ulteriormente quando si ha a che fare con le traduzioni: come scrive il poeta Roberto Mussapi (2015: 7-8), nel suo lavoro dedicato all'incontro esplicito di voci a mezzo del lavoro di traduzione, ci si trova «in un poema di voci d'altri», che vengono fatte proprie: «Io sono anche le loro voci. Più sonanti, quasi sempre, della mia. Ma io continuo la specie dei poeti.». Questo avviene non solo nel lavoro della traduzione ma anche nel processo di formazione delle voci dei poeti e delle loro opere. Attraverso quest'analisi cercheremo quindi di sfiorare, attraverso l'ascolto finale, un ascolto più profondo che, con concentrazione, tenta di giungere a un tempo anteriore e originario.

La periodizzazione che proponiamo, e che quindi strutturerà il §3.3. in una prima parte (§3.3.1.) *Prima radio e prima televisione*, in una seconda (§3.3.2.) *Seconda radio e seconda televisione*, e in una terza (§3.3.4.) *I poeti di oggi* è, nei limiti di ogni categorizzazione, basata sulla teoria di una distinzione tra una prima e una seconda fase, individuabili all'incirca con gli anni Sessanta e Settanta, da un lato, e gli anni Ottanta e Novanta, dall'altro, seguite dalla fase contemporanea (dagli anni Duemila a oggi, con l'arrivo del digitale). Questa ripartizione, effettuata al termine dell'annotazione del *corpus* e perfezionata nel corso dell'analisi, è stata realizzata in base a una valutazione percettiva, supportata dai dati, e in seguito alla valutazione dei parametri scelti all'interno del nostro protocollo.

La “frattura” temporale di questa scansione, dapprima percepita e poi verificata, che solo in parte trova ulteriore conferma nelle poetiche in mutamento (il nostro criterio non è stato

infatti quello di una valutazione critico-stilistica dei testi ma piuttosto una considerazione dei parametri prosodici), possiamo dire abbia origine in quel sostrato a cui facevamo riferimento poco fa. La ripartizione in fasi è vicina a quella definita da Umberto Eco (cfr. Palermo, 2018) come *paleotv/paleoradio* e *neotv/neoradio*. Tuttavia, riteniamo necessario precisare che questa classificazione, per quanto in parte percepibile già a un ascolto attento dei dati, non deve intendersi come statica e completa, ma i suoi “confini” vanno pensati in un modo fluido, in quanto limitante sarebbe una suddivisione temporale netta, trattandosi di questo periodo storico in particolare e trattandosi di un parlato complesso, vincolato a più fattori e, in quanto forma artistica, non riducibile a una “corrente”.

Si vuole considerare questa ripartizione temporale come un sistema di orientamento nella navigazione temporale delle letture, secondo un criterio ordinatorio stilistico generale, fondamentale per delineare delle coordinate di riferimento, individuate tenendo conto anche dell’ampio contesto culturale al cui interno la lettura poetica si inserisce. Questo è stato scelto affinché facesse emergere le caratterizzazioni stilistiche principali, senza perdere di vista la variabilità individuale di ogni autore, e rendesse al contempo più agile una consultazione di questo primo viaggio storico nella lettura della poesia italiana.

3.3.1. Poeti della Prima radio e della prima televisione

In questo paragrafo presenteremo gli autori che si possono far rientrare in una prima fase di lettura, e che abbiamo individuato in Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Carlo Betocchi e Sandro Penna. Questa disposizione è tale poiché riteniamo rappresenti concretamente un cammino interno nelle modalità di lettura della poesia, per quanto gli autori fossero tra loro complessivamente contemporanei; le loro registrazioni risalgono al periodo degli anni Sessanta-metà degli anni Settanta e sono tratte da documentari televisivi Rai, oltre che da collezioni di vinili presenti in VIP (documenti audio).

La lettura di Umberto Saba (Trieste, 9 marzo 1883 – Gorizia, 25 agosto 1957) è tratta dalle [*Cinque poesie per il gioco del calcio*](#) (presenti nel *Canzoniere*)³¹⁸, conservate negli archivi Rai e risalenti al 1954³¹⁹, datazione più antica del *corpus*: in particolare, prenderemo in analisi la poesia *Squadra paesana*.

Con Saba ci troviamo davanti a un'interpretazione che spicca per la sua peculiarità timbrica, l'uso di una *f₀* media relativa alta e uno stile marcatamente enfatico, declamatorio, ricco di intonazioni esclamative che si fondono insieme a dichiarative poetiche: tutto ciò contribuisce a conferire alla lettura un tono particolarmente solenne. La portanza impiegata si può definire come personale/sociale, quasi a compensare la peculiarità vocale di un Saba ultrasettantenne, con una voce a tratti tremolante, caratterizzata dalla sua tipica instabilità, che porta alla variabilità della frequenza fondamentale risultante, particolarmente visibile sulle vocali toniche³²⁰. Nella sua lettura si può notare da subito uno stile prevalentemente sintagmatico-sintattico, che tende a frammentare in più parti il verso, riproponendolo in *curve emiverso*.

Per quanto riguarda il testo, è opportuno notare una struttura in 5 strofe di dimensioni diverse e che al loro interno presentano versi di misure differenti (ricorrente è l'endecasillabo), di cui alcuni composti da una sola parola, in forte connessione e contrasto con il verso precedente o seguente (in inarcatura cfr. si faccia caso ai vv. 1-2, vv. 3-4-5).

La lettura riprende in parte, prosodicamente, una scansione che anche nel testo scritto tende talvolta a sminuzzarsi in unità brevi, frammentandosi nell'interpretazione ad alta voce in punti talvolta coincidenti (spesso nel caso di inarcatura) e talvolta diversi da quelli delimitati dal verso della pagina, non lasciando quasi mai il verso intero, a eccezione di pochi casi (ad es. "Trepido seguò il vostro gioco.", che è proposizione autonoma), tra cui spiccano versi brevi, di una o poche parole, isolati (es. "solì d'inverno") o in successione (vedasi vv. 13-14 "Le angosce / che imbiancano i capelli all'improvviso,").

³¹⁸ Il testo riportato è tratto da Saba (1945).

³¹⁹ Ricordiamo che un primo lavoro sperimentale, che comprende le letture di Saba, oltre che di Ungaretti e Montale, è quello di Schirru (2004).

³²⁰ Per confermare le ipotesi di una voce tremolante sono necessari studi che quantificano i valori di *jitter* e *shimmer*, la variabilità generale del *pitch* e l'HNR (rapporto tra componente armonica del segnale e componente non armonica di disturbo). L'uso di strumenti ulteriori può risultare prezioso come supporto a una valutazione di tipo percettivo.

presenza di fratture prosodiche porta anche alla realizzazione di diverse inarcature a mezzo di pause; in questa lettura enfaticizzata attraverso più strumenti vocalici emerge inoltre una marcatura delle *parole ritmiche*.

Anch'io (/) tra i molti vi saluto, // rosso- / alabardati, // sputati / dalla terra natia, // da tutto un popolo // amati. //	1
Trepido seguo il vostro gioco. // Ignari / esprimete con quello / antiche cose / meravigliose //	5
sopra il verde tappeto, / all'aria, / ai chiari / soli d'inverno. //	10
Le angosce // che imbiancano i capelli all'improvviso, // sono da voi (/) così lontane! // La gloria // vi dà un sorriso //	15
fugace: // il meglio onde disponga. // Abbracci / corrono tra di voi, // gesti giulivi. //	
Giovani siete, // per la madre vivi; // vi porta il vento // a sua difesa. // V'ama // anche per questo il poeta, / dagli altri / diversamente - / ugualmente / commosso. //	20

Spicca inoltre, come anticipato, una chiara scelta intonativa, che opta per una caratteristica ripetizione di *pattern* intonativi uguali con variazione interna: dominante in questo stile enfatico è l'intonazione dichiarativa esplicativa /Da//, che al contempo abbraccia quella esclamativa/esortativa a tratti, con una ripetuta componente anche di focalizzazione. Esiste un bilanciamento continuo tra toni lievemente diversi (più o meno alti) su confini terminali, i quali contribuiscono a un coordinamento armonico tra le diverse unità, di dimensione tendenzialmente breve; laddove invece le curve prosodiche presentano una lunghezza maggiore si assiste a una naturale tendenza alla *declination line* da un tono alto iniziale verso un livello inferiore.

I contorni melodici, nel complesso, si presentano a livello retorico ripresi sinonimicamente, con un comportamento finale analogo (caratteristico di /Da//): la lettura appare per questo globalmente “sinonimica”, basata cioè su richiami insistenti

melodicamente, che determinano anche un impiego di registri corrispondenti nella loro diversità. L'uso fitto di dichiarative esplicative terminali porta a una riorganizzazione della struttura testuale e della sua punteggiatura: laddove, in presenza di virgola o in assenza di segni interpuntivi, ci saremmo aspettati più facilmente un'intonazione continuativa con confine minore, l'intonazione invece si mostra spesso della tipologia prevalente terminale /Da//, seguita da pausa.

Dunque, tratti salienti di questa lettura, oltre alla voce del poeta, sono queste modalità intonative adottate, in relazione alla loro combinazione organizzativa e alla riformulazione dell'organizzazione testuale, in uno stile che parrebbe tendere a un *trattenuto* complessivo, per quanto a tratti si esprima in ulteriori rallentamenti o accelerazioni. In una lettura che si presenta con una f_0 pari a 154 Hz e con cambi di tono elevati, evidenti e ben percepibili, in particolare nel contrasto tra inizio e fine CP, da un'osservazione del VIP-R spicca anche l'elevato valore di *Pitchspan*, che spiega un'estensione vocale nettamente alta, pari cioè a poco più di due ottave e mezza (un intervallo di ventesima).

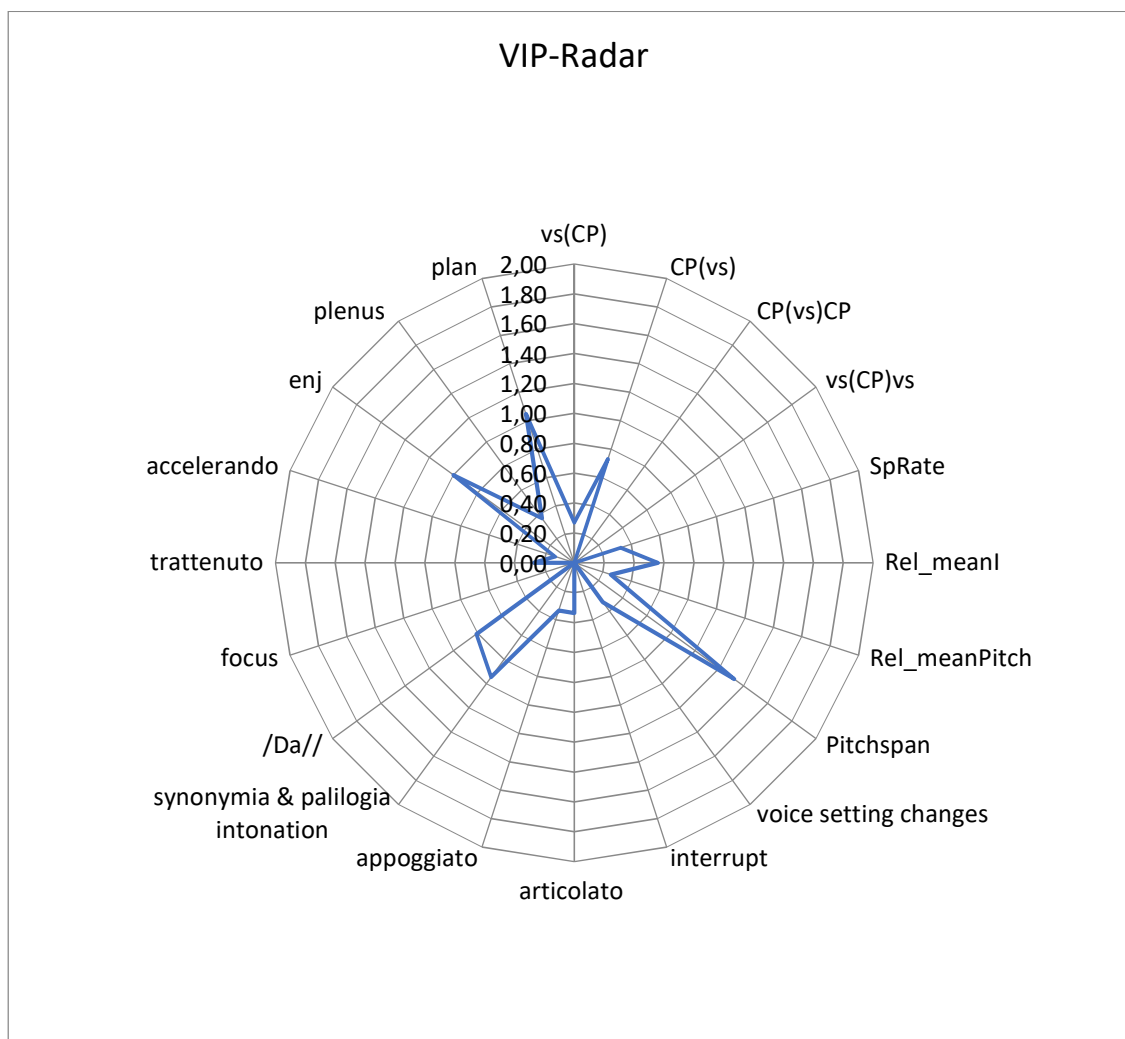


Figura 32 VIP-Radar di Umberto Saba

Come mostra anche il VIP-R, la lettura si presenta nel complesso fitta di *curve emiverso* e di diversi *versi-curva* (10 su un totale di 21 versi, mentre assenti sono le *curve interverso*): la misura del respiro è mediamente breve, come avremo modo di vedere dal VIP-CP-H, e la velocità d'eloquio è bassa, pari a 3,27 sill./s.

In questa lettura in cui *articolato* e *appoggiato* hanno valori analoghi su valori bassi (equivalenti i rapporti, da un lato, tra curve prosodiche ed enunciati e, dall'altro, tra *parole ritmiche* e curve prosodiche), lo stile di lettura appare poco marcato a livello ritmico, poco *articolato* e poco *appoggiato*. Inoltre si può notare anche un numero di enunciati pari quasi a quello di versi, come mostra il *plan*, alto: questo spiegherebbe una riorganizzazione prosodica generale che recupera una struttura testuale di partenza e mira piuttosto a un ritmo della forma nel suo complesso. Tuttavia, gli EN presentano lunghezze diverse, a volte

coincidenti con *versi-curva* isolati o con *emiversi*, mentre in altri casi includono al loro interno più *curve emiverso*.

Le inarcature, in linea anche con la tendenza alla spezzatura interna, sono tutte realizzate con pausa e anche il rapporto che riguarda la durata delle curve prosodiche e delle pause (CP/P), il *plenus*, si presenta più basso rispetto alla media generale, corrispondendo la durata di parlato totale a circa il doppio di quella pausale, presentandosi così in un equilibrio simile a quello che troveremo nelle letture di Alfonso Gatto (rispetto a una media prevalente in cui la durata delle curve prosodiche totali supera generalmente di più del doppio quella pausale).

Concentrandoci sulla descrizione delle CP, che, come detto, in modo diverso vanno a comporre le unità maggiori di EN, presentiamo il VIP-CP-H.

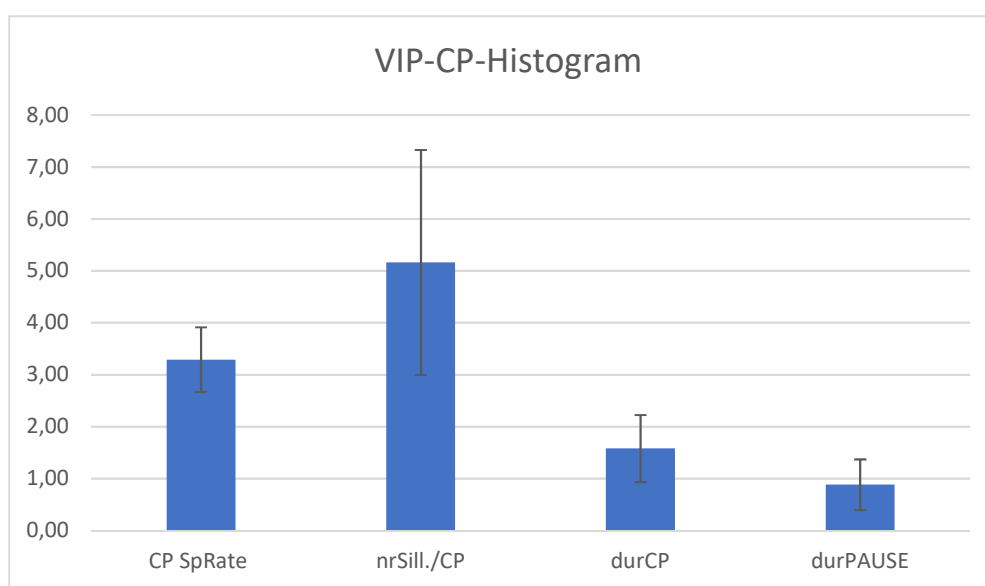


Figura 33 VIP-CP-Histogram di Umberto Saba

Come emerge dal grafico, la durata media delle CP è pari a quasi il doppio di quella delle pause, la cui deviazione standard è maggiore, rivelandone la più ricca variabilità interna: infatti, rispetto alla durata media di pausa, pari a una <pl> (0,88 s), la deviazione standard è pari a quasi 0,5 e i valori di massimo e minimo raggiunti vanno da 2,50 s a 0,30 ss (mostrando l'impiego di un inventario pausale ampio, che va dalla <pb> alla <pll>). La durata media delle curve prosodiche è breve (pari a 1,58 s), con una dev.st. di 0,65, che

conferma un'escursione tra lunghezze prosodiche non particolarmente alta (che arriva a un max di 3,6 s come caso isolato). La lunghezza sillabica media è pari a circa 5 sill./CP e può considerarsi, rispetto al panorama generale, bassa, con una dev.st. di 2,17, indicando uno scostamento abbastanza alto dei valori dall'intorno (che vanno da un massimo di 11 sill. a un minimo di 2). Nonostante l'ampio *range* sillabico, non si supera mai, tuttavia, l'unità metrica del testo come limite massimo. La CP-SP-Rate, infine, è di 3,29 sill./s, con una dev.st. bassa che implica nel complesso l'uso di una velocità costante tra CP, e il valore è considerabile come basso (incontreremo un valore di CP-SP-Rate simile con Quasimodo), come confermerebbe anche nel VIP-R il moderato uso di *trattenuto* (superiore all'*accelerando*).

Anche il grafico di VIP-EL conferma quanto anticipato dal VIP-R, riguardo alla realizzazione dell'inarcatura: possiamo notare infatti che di 11 inarcature (punto 1 del grafico), tutte sono realizzate con frattura pausale (linea tratteggiata), con uno stesso profilo intonativo (punto 2), e senza l'impiego di allungamento (punto 3).

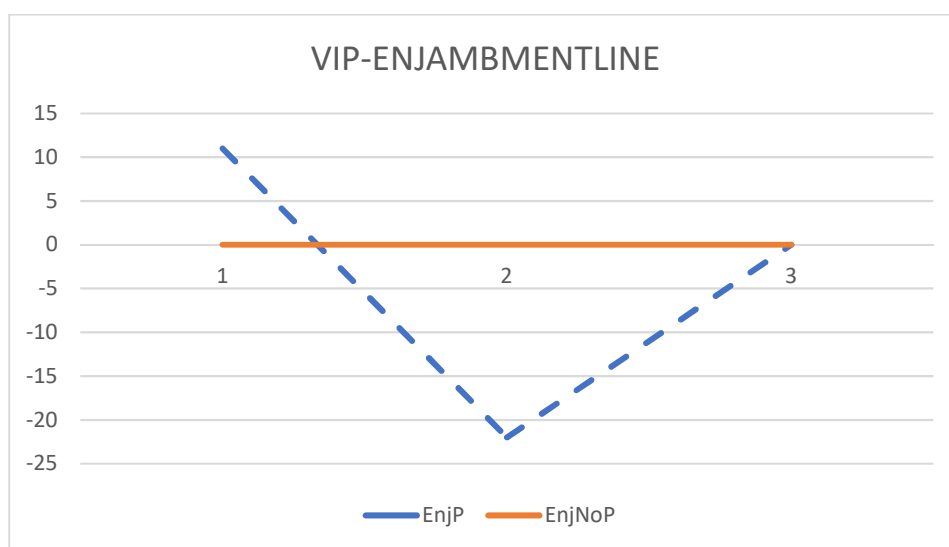


Figura 34 VIP-EnjambmentLine di Umberto Saba

Il grafico di VIP-EL conferma anche l'uso fitto delle /Da//, mostrando come tutti gli *enjambement*, riprodotti con pausa, impieghino una stessa intonazione che racchiude in sé un'intenzione esplicativa-conclusiva, assimilabile a quella che abbiamo definito anche dichiarativa poetica.

Per avvicinare ulteriormente il lettore a questa lettura, riportiamo alcune schermate di *Praat*, che ci consentono di “visualizzare” più da vicino la voce del poeta.

Si può notare infatti meglio la tendenza del poeta alla frammentazione interna al verso, come anticipato: nella fig. 35 le CP sono intervallate da pause lunghe e la prima presenta un’ulteriore suddivisione interna a livello intonativo. Rilevante è inoltre il comportamento caratteristico davanti a inarcatura, ovvero pausazione tra *rejet* e *contre-rejet* (*chiari / soli*), in linea con tutte le scelte di respiro dell’interpretazione, e la tipica intonazione /Da//. Da un confronto con le pause impiegate in corrispondenza di altre inarcature nel corso della lettura risulta che sono impiegate lunghezze diverse.

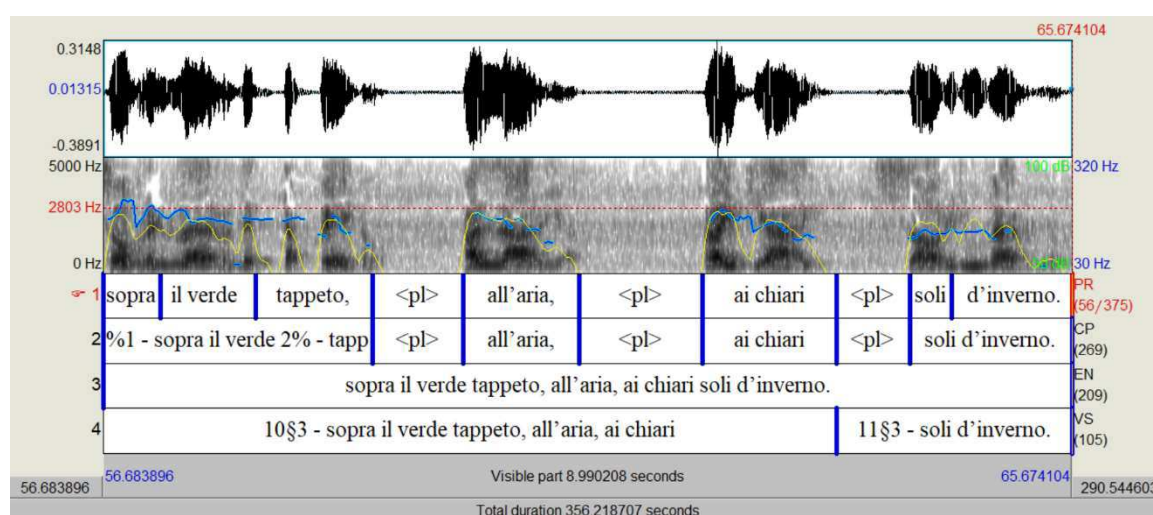


Figura 35 Finestra di Praat relativa a Umberto Saba

Nella lettura di *Tre momenti*, altra sezione di *Cinque poesie per il gioco del calcio* che non prenderemo in esame nel dettaglio, in quanto parte di una stessa lettura³²¹, ma di cui forniremo alcune informazioni, utili per un confronto con la precedente interpretazione, emerge che vengono mantenute le caratteristiche stilistiche finora esposte.

La registrazione si struttura principalmente in *curve emiverso* e *versi-curva*, per un totale di 14 enunciati su 17 versi, con un grado di *plan* che non si allontana dalla misura testuale. Le similitudini si confermano anche nell’enfasi adottata: tuttavia la tipologia di testo davanti a cui ci troviamo è differente dalla precedente, e il metro è, di base, più

³²¹ Nella nostra selezione di letture è stato sempre determinante anche il criterio di scelta di registrazioni separate e autonome (anche laddove si tratti di parti di uno stesso poema).

costante (con una prevalenza di endecasillabi, anche in questo testo, come nel precedente, ma con una maggiore uniformità metrica generale): anche le curve tendono naturalmente ad allungarsi un poco, marcando al loro interno le *parole ritmiche* in una cadenza ben percepibile che tende a sottolinearle. Il grado di *appoggiato* infatti, corrispondente a 0,33 nel precedente caso, in questo caso cresce a 0,47 e contemporaneamente cresce il valore dell'articolazione globale (CP/EN), mostrando quindi una lettura mediamente appoggiata e articolata, che marca la scansione interna alla struttura generale con un'intenzione principalmente ritmico-melodica.

I casi di *versi-curva* in questo caso coincidono con metri differenti, che vengono riprodotti come tali (un quinario, un novenario, due endecasillabi), e a livello melodico i cambi tonali si percepiscono come ulteriori rispetto alla precedente lettura, andando a precisare ulteriormente uno stile che, oltre che ripresentarsi con dei *pattern* ricorrenti, si avvicina maggiormente al recitato in diversi punti.

Interessante è anche la modalità con cui viene resa una struttura retorica anaforica come quella del v. 12, in cui la struttura binaria del verso è resa prosodicamente in una bipartizione netta su tutti i livelli e in una ripresa palilologica della melodia interna.

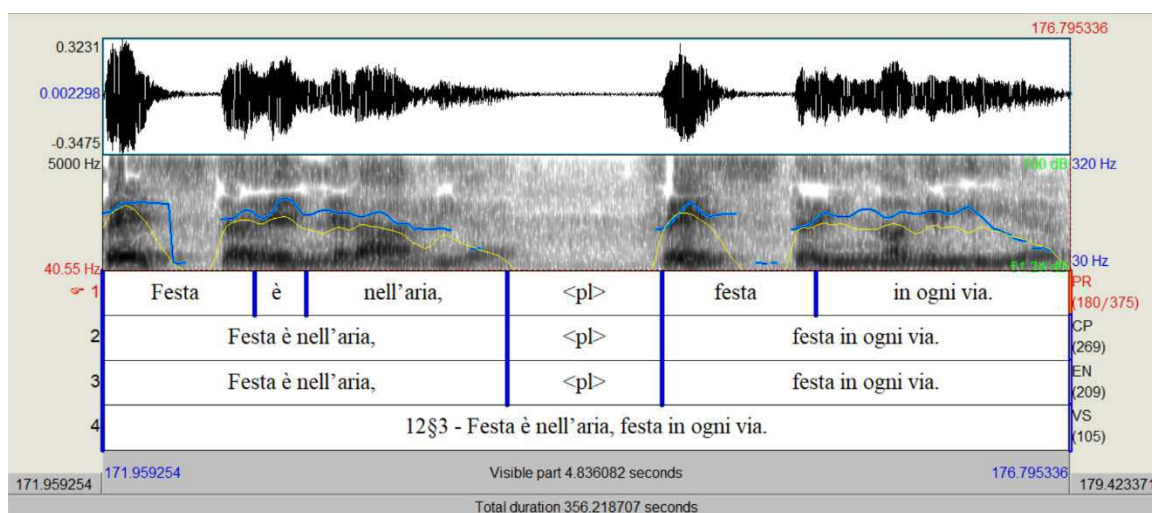


Figura 36 Finestra di Praat relativa a Umberto Saba

Un comportamento prosodico-retorico analogo, in cui apparato retorico testuale e prosodico si fondono, si può notare ancora ai vv. 15 e 16, tra loro in rima e riprodotti

sinonimicamente, sempre ricorrendo a una bipartizione intonativa del verso in due CP, ulteriormente bipartite in 2 PR.

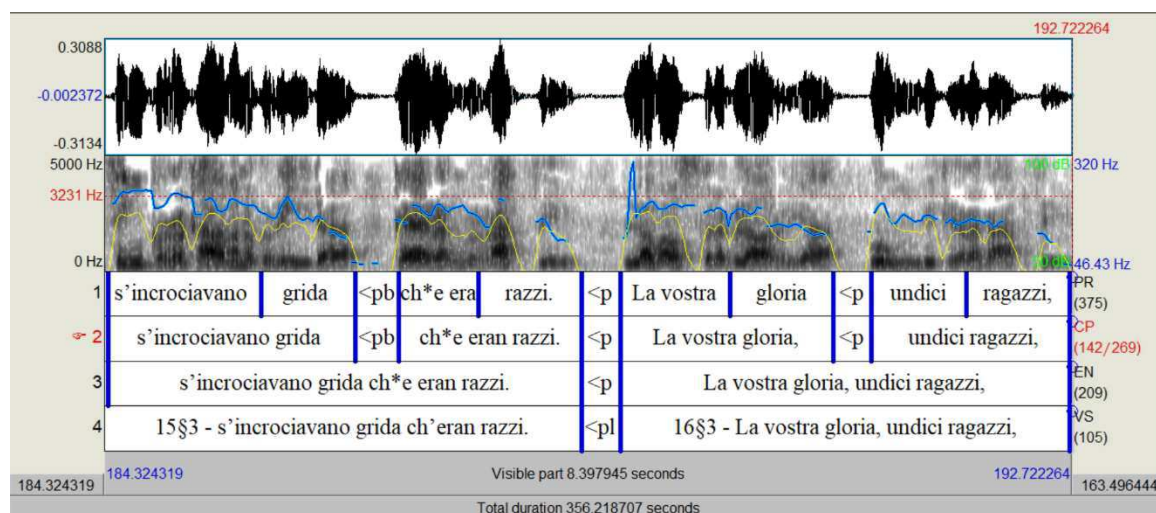


Figura 37 Finestra di Praat relativa a Umberto Saba

In questa porzione di lettura si presenta anche una focalizzazione sulle prime due curve prosodiche (v. 15), in *variatio* rispetto alle successive due, riprese in *synonymia*. Si può notare inoltre l'uso di pause brevi sia per la separazione forte dei due versi, potenziata dal punto al termine del primo verso, sia per la separazione delle due CP che li costituiscono prosodicamente, in un “livellamento” semantico-retorico guidato dall'uso pausale. I due versi, due endecasillabi, si ristrutturano così in quattro unità prosodiche, rispettivamente di 7, 5, 5, 6 sillabe (quest'ultima accelerata in un'unità di tempo che la bilancia con le precedenti unità di 5 sillabe³²²), omogeneizzate dall'uso specifico pausale.

Possiamo dire che con Umberto Saba si apre la nostra storia della lettura, in uno stile che presenta dei tratti marcati e riconoscibili, assimilabili, in modo generale, a uno stile che, particolarmente declamatorio e con un'escursione melodica ampia, ricorre a specifici *pattern* melodici e a un uso strategico e vario delle pause, privilegiando a livello organizzativo una ricostruzione prosodica, in parte autonoma dalla *mise en page* e parametri bassi di velocità elocutiva.

³²²Le quattro velocità dell'eloquio delle quattro curve prosodiche sono, rispettivamente: 0,31 sill./s., 0,32 sill./s., 0,37 sill./s., 0,29 sill./s., così da confermare un bilanciamento tra numero di sillabe e durate.

3.3.1.2. Giuseppe Ungaretti

La lettura di Giuseppe Ungaretti (Alessandria d'Egitto, 8 febbraio 1888 – Milano, 1° giugno 1970) si distacca nettamente dai suoi contemporanei per uno stile riconoscibile, la teatralità, l'uso dei silenzi, l'articolazione impiegata e la velocità d'eloquio, andando a costituire un fenomeno unico nel panorama poetico italiano.

Prima di passare alla nostra analisi, è opportuno menzionare studi con metodologie differenti che hanno approcciato alla peculiare vocalità ungarettiana, straordinariamente ricordata, vista la fitta presenza del poeta nel mondo radiofonico e televisivo: tra i primi lavori si ricordano quelli di Musarra (1993) e quello più recente di Giachery (2008). In particolare, quest'ultimo ha considerato l'“istrionismo ungarettiano”, soffermandosi sul legame tra atto ermeneutico e lettura ad alta voce, e paragonandolo a quello di attori del calibro di Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Memo Benassi, Emma Grammatica, Annibale Ninchi o Renzo Ricci. Il lavoro di Giachery porta a un'analisi che individua nelle scelte interpretative del poeta non solo l'autore ma anche il critico che convergono in una sola figura, in un gioco di invocazione ed evocazione. Primo lavoro di fonetica sperimentale su Ungaretti e altri poeti del secolo scorso è stato quello di Schirru (2002), mentre lo studio di Sessa (2018) svolge una differente analisi, da una prospettiva impressionistica e incentrata sul fonosimbolismo della lettura in relazione con il testo, cercando di ricongiungere la «fonosfera al sentimento che soggiace al testo» (Sessa, 2018: 127).

In questo paragrafo prenderemo in analisi più nel dettaglio le seguenti letture: [*Sono una creatura*](#) da *L'allegria* (1919) e *Per sempre* da *Il taccuino del vecchio* (1960)³²³.

Entrambe le registrazioni presentano uno stile comune e provengono dalle Teche Rai e risalgono agli anni Sessanta. La peculiarità di questa modalità di lettura presenta dei tratti che consideriamo sperimentali, avvicinabili, seppure con una propria originalità e unicità, al mondo sperimentale delle avanguardie futuriste: per quanto molto diversa sia l'interpretazione rispetto a quella dei futuristi, riteniamo non secondaria l'influenza che il mondo avanguardista e il respiro internazionale della sua esperienza straniera (in particolare quella francese, in cui anche le avanguardie si sviluppavano) possono avere avuto sullo stile prosodico di Ungaretti. Anche il suo ruolo mediatico, così presente nel mondo televisivo, pensiamo costituisca un elemento non secondario in uno studio come

³²³ I testi sono riportati da Ungaretti (1969).

questo, non solo per la sua specifica modalità di lettura, ma anche per l’influsso che questa ha avuto sui poeti del secolo scorso, suoi contemporanei e successivi. Questa sua influenza sfocia, da un lato, in un approccio che mantiene una linea enfatica (seppure differente da quella ungarettiana – pensiamo, ad esempio, alle interpretazioni di Gatto e Quasimodo) e, dall’altro lato, confluisce in una tendenza alla maggiore spontaneità, più vicina alla colloquialità (si pensi a Pasolini), tratteggiabile all’interno di quella che abbiamo definito “Prima radio e televisione”.

La prima delle due letture che descriviamo, *Sono una creatura*, già a un primo ascolto si caratterizza per una peculiare articolazione consonantica, ricca di silenzi, e per la caduta, a livello percettivo, di diversi suoni vocalici terminali, sostanzialmente soffiati (non rilevati dal *software* per la loro gravità e bassa energia). Nonostante la peculiarità interpretativa, la portanza impiegata dal poeta in questa, come nella prossima lettura, potrebbe considerarsi intima, per quanto mediata dal microfono, come tutte le registrazioni qui analizzate.

Come questa pietra (//)	1
del S. Michele //	
così fredda /	
così dura /	
così prosciugata /	5
così refrattaria	
così / totalmente /	
disanimata //	
 Come questa pietra /	
è il mio pianto (/)	10
che non si vede //	
 La morte /	
si sconta /	
vivendo. //	

Tratto caratteristico dell’interpretazione di Ungaretti è l’allungamento delle consonanti, piuttosto che l’allungamento vocalico (comunque presente e parte integrante di una lettura che tende a uno stile nel complesso interamente *trattenuto*), in particolare quello delle sorde nel loro attacco. Si infittiscono così le quantità di rumore e di silenzio interne alle curve prosodiche, ma anche quelle delle sonore nasali. Si faccia caso, ad esempio, al prolungamento delle alveolare fricativa /s/ e occlusiva /t/ in “questa”, ma anche alla marcata articolazione dell’attacco del suono velare iniziale, che simula un’interruzione pausale, o

all'enfasi di silenzio data all'alveolare /t/ in “pianto” e dalla sonorità nasale prolungata /n/³²⁴. Ripetuta è infatti l'esitazione nel distinguere interruzioni pausali vere e proprie da marcati allungamenti in attacco consonantico, quasi in una riformulazione ambigua del silenzio. Questa caratteristica generale, percepita come interruzione della fluidità del parlato, che si percepisce come frammentato al suo interno, è stata da noi indicata sul grafico VIP-R con un alto tasso di *interrupt*. Riportiamo due schermate di *Praat* in cui è stata svolta un'annotazione su un livello autonomo (FO – fonì), dove si può vedere la separazione dei singoli suoni nella realizzazione di *pianto* e *questa pietra* (del v. 1), in cui è visualizzabile la proporzione e il tipo di allungamento consonantico. Precisiamo che il software riproduce le curve di f_0 con degli errori di misura (a causa della qualità della registrazione e della peculiarità del parlato).

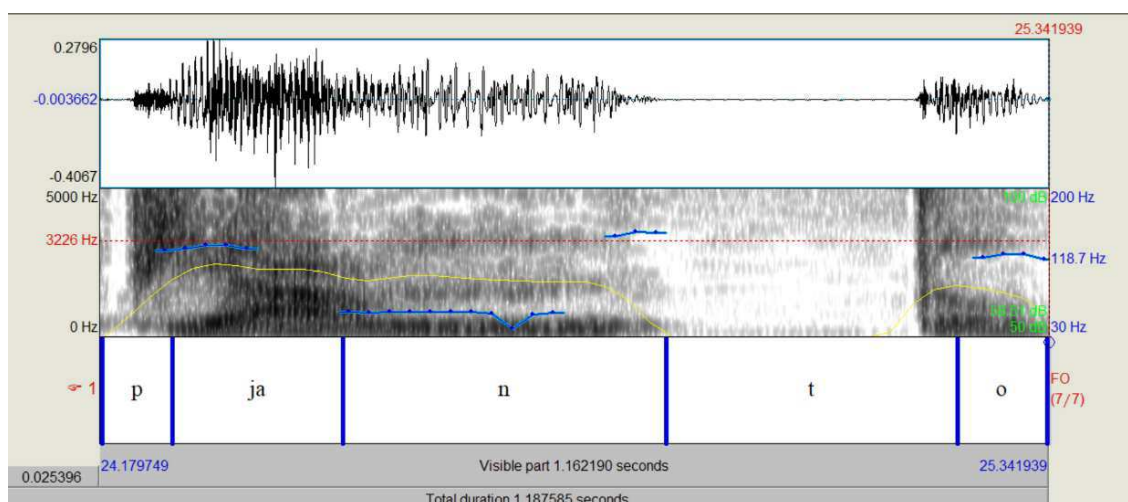


Figura 38 Finestra di Praat relativa a Giuseppe Ungaretti (FO)

³²⁴ La lunghezza consonantica è addirittura pari a quasi quattro volte quella vocalica della vocale successiva.

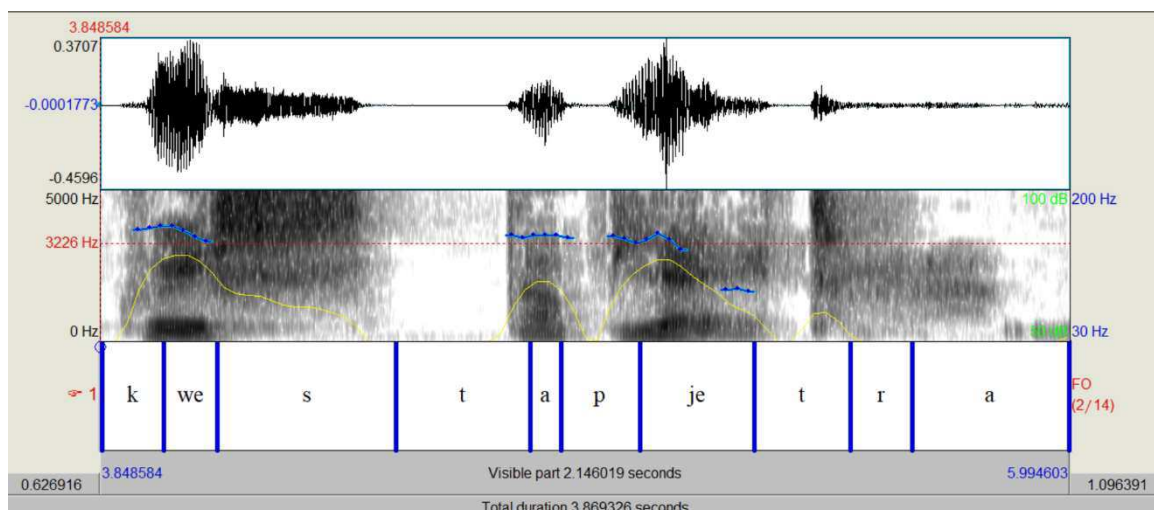


Figura 39 Finestra di Praat relativa a Giuseppe Ungaretti (FO)

Ulteriori esempi di questa preferenza sono quelli degli ultimi tre versi pronunciati autonomamente da Ungaretti, in cui, ancora una volta, ad avere uno spazio maggiore sono i suoni consonantici.

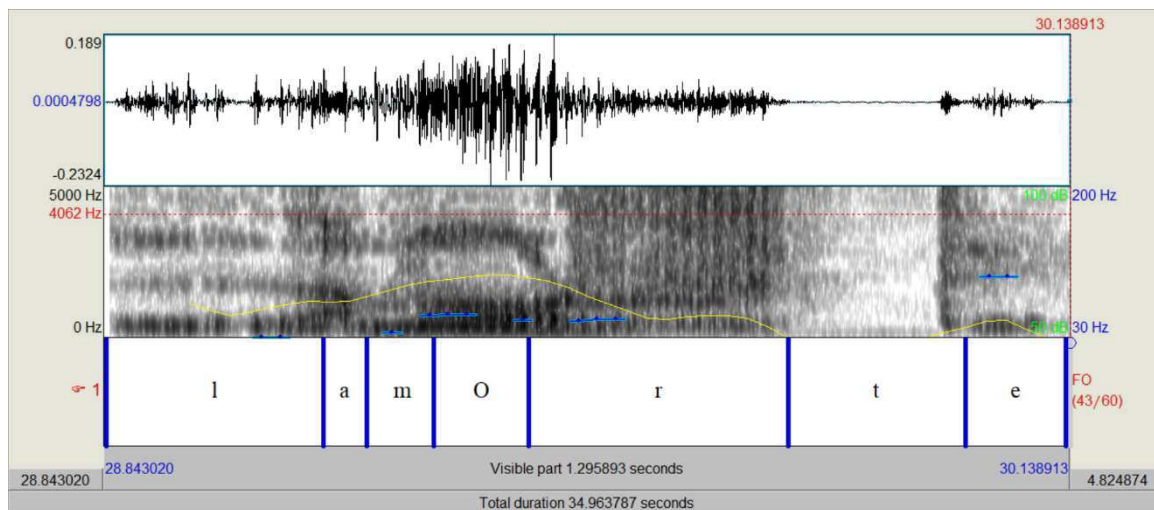


Figura 40 Finestra di Praat relativa a Giuseppe Ungaretti

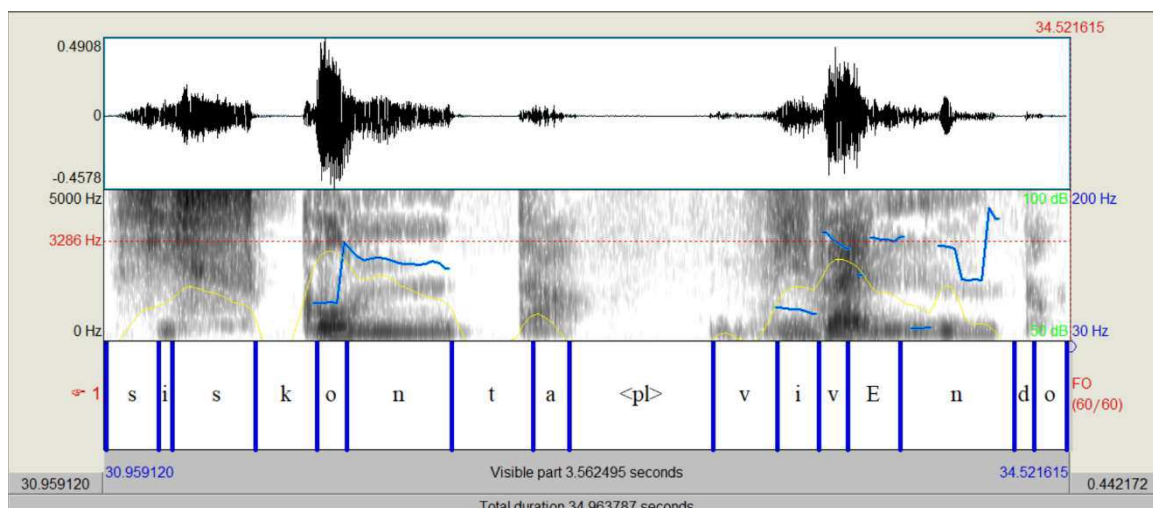


Figura 41 Finestra di Praat relativa a Giuseppe Ungaretti

Presentiamo ora il VIP-R, per mostrare l'insieme dei tratti caratteristici della lettura del poeta. La lettura, da una sua osservazione, si presenta prevalentemente metrica, con una maggioritaria scelta organizzativa in *versi-curva*, ai quali si aggiungono anche due *curve biverso* e due casi di *inter- ed emiverso*. La velocità d'eloquio si presenta particolarmente bassa, rispetto alla media generale (con una media di 2,8 sill./s e una deviazione standard bassa di 0,76), con una tendenza all'*accelerato* abbastanza moderata, limitata a pochi casi isolati. Il *trattenuto*, come anticipato, si può considerare, specialmente in questa lettura, non tanto nell'andamento delle curve prosodiche, bensì caratterizzante complessivamente la lettura e percepibile anche tra le curve, specialmente nei finali, in cui l'autore mette più respiro, in linea anche con una tendenza a un uso di f_0 più orientato in una fascia alta nella parte iniziale della lettura, che va abbassandosi gradualmente e smorzandosi, insieme all'intensità, nel corso della lettura.

La frequenza media f_0 , calcolata, come in tutto il corpus, con esclusione del titolo (che invece presenterebbe il picco massimo di f_0^{325} , superiore di circa 20 Hz al massimo della lettura), è pari a 127 Hz (si ritroverà una frequenza media uguale in Pasolini) e viene utilizzata dal poeta con una ricca varietà melodica interna che si descrive basicamente in un'alta fascia melodica iniziale declinante verso una fascia media e bassa sino al termine della lettura. Questo si esprime anche in un alto *pitchspan* (superiore ancora a Saba e il maggiore tra quelli che considereremo nei prossimi paragrafi), pari a circa due ottave e

³²⁵ Sulla differenza della lettura tra titolo e primo verso si veda Zuliani (2019).

mezza, raggiungendo una diciannovesima. Anche i *voices setting changes* rilevati sono infatti numerosi e caratteristici di quasi tutte le curve prosodiche individuate.

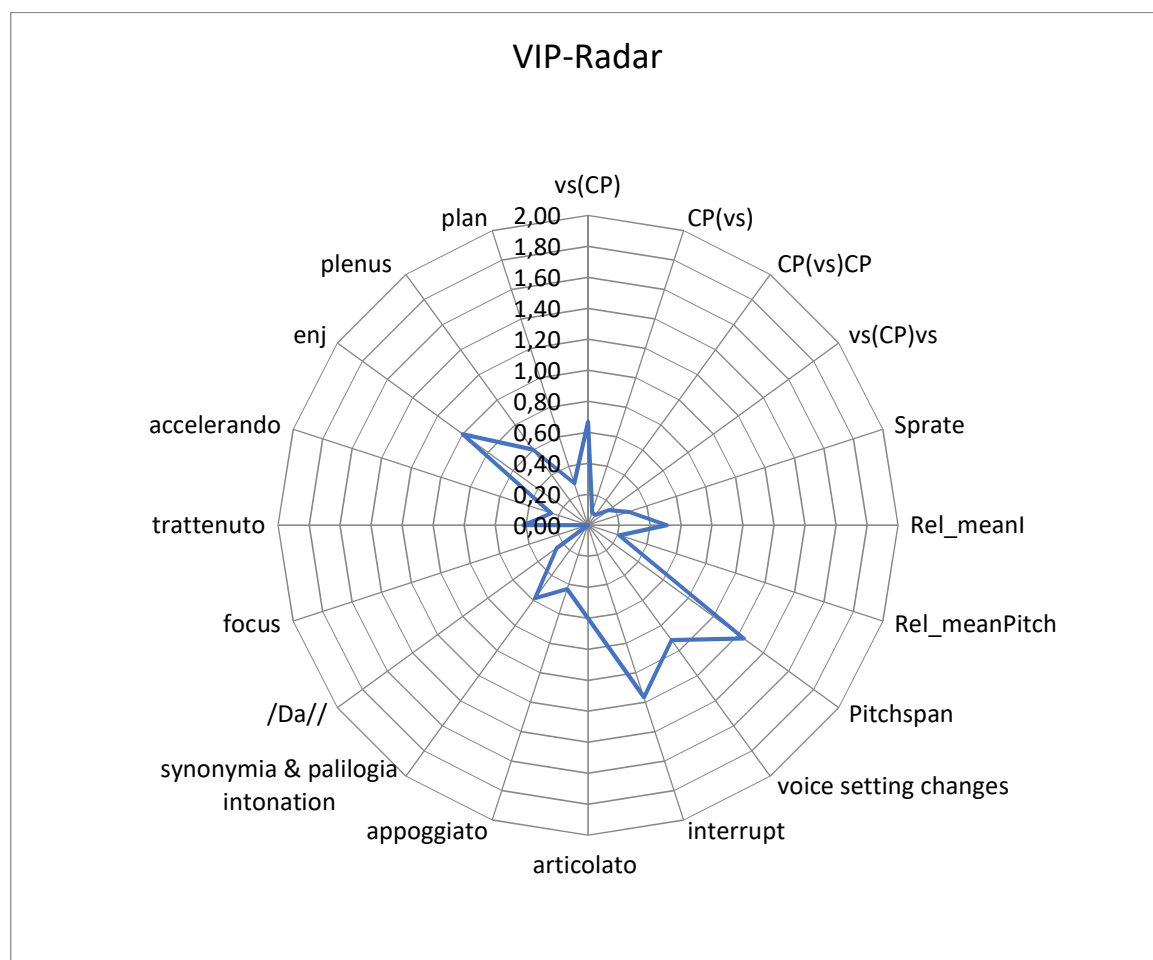


Figura 42 VIP-Radar di Giuseppe Ungaretti

A livello intonativo inoltre si può notare un'insistenza di andamenti che si ripetono e riprendono tra loro, contribuendo così ad aumentare il tasso di *synonymia* e di *palilogia*: inoltre, la presenza di dichiarative esplicative che incontreremo in diverse letture, tipiche del parlato poetico, si individua non solo in corrispondenza della fine delle strofe, ma anche all'interno di curva prosodica, come all'inizio, mediante frammentazione intonativa. Proponiamo un esempio, corrispondente all'inizio della lettura, di *curva biverso*, al cui interno si può individuare una doppia scansione intonativa, composta da due dichiarative.

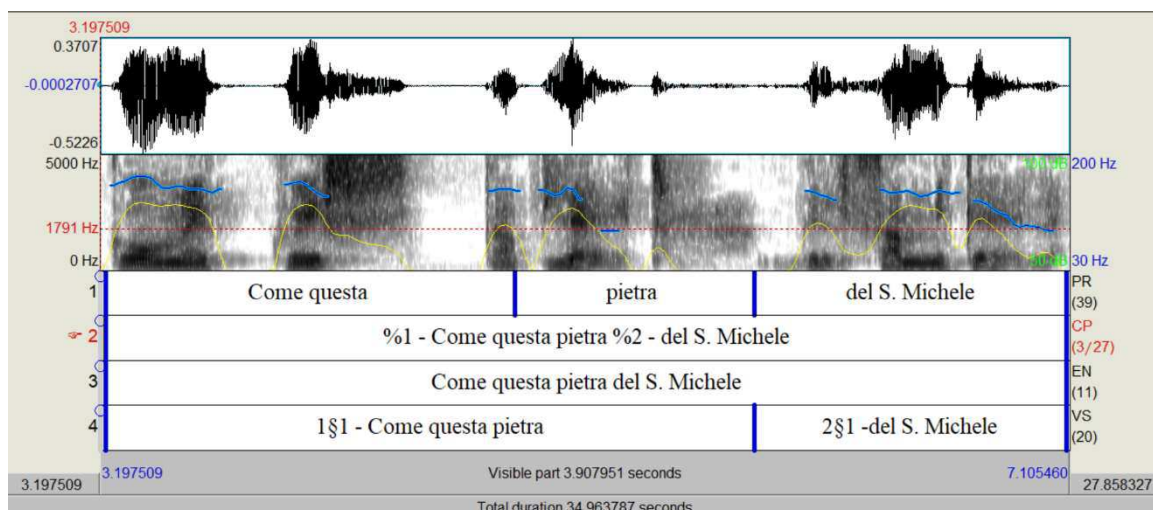


Figura 43 Finestra di Praat relativa a Giuseppe Ungaretti

La lettura si può considerare altamente *articolata* e mediamente *appoggiata*, confermando nel respiro un'unità importante di scansione ritmica. Prevedibilmente, in questo tipo di lettura anche il *plenus*, rientra in una fascia bassa, in quanto la durata pausale complessiva corrispondente a un terzo di quella melodica totale. Infine, il *plan* basso (0,28) rivela, nonostante una fitta divisione in curve prosodiche, una strutturazione globale in enunciati più ampia (che inglobano al loro interno di media 4 vv.), che si avvicina alla struttura strofica e la scompone ulteriormente, indipendentemente dal numero di versi totali.

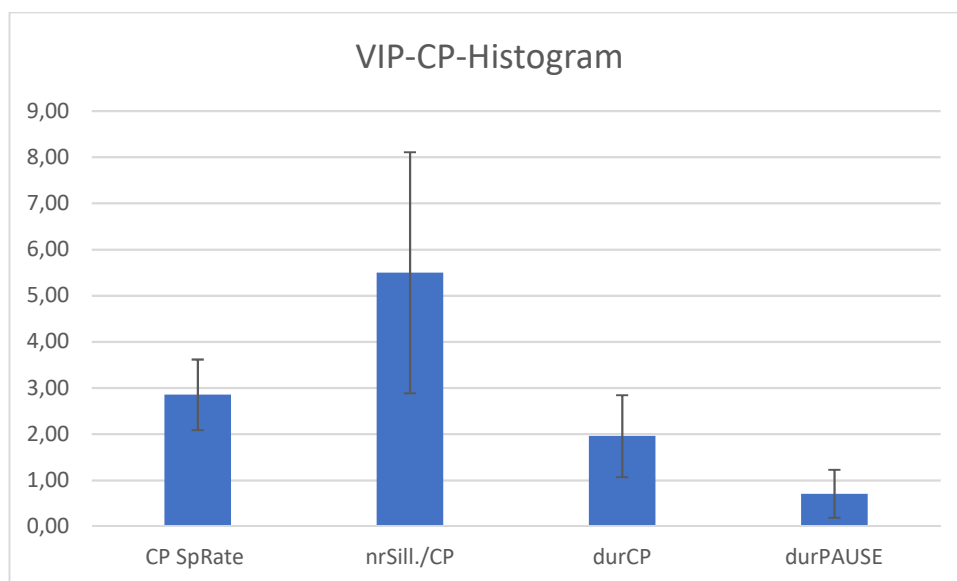


Figura 44 VIP-CP-Histogram di Giuseppe Ungaretti

Dal VIP-CP-H emerge una velocità media d'eloquio per CP bassa (pari a 2,85 sill./s) e una dev.st. alta rispetto alla media generale (0,76), che in questa, come nell'altra lettura ungarettiana, rivela il massimo grado di variabilità di CP-*Speech Rate* raggiunto tra tutte le letture di questo primo raggruppamento. Il numero medio di sillabe per curva prosodica, pari a 5,5, è basso, con una variabilità alta (dev.st. di 2,61). L'organizzazione sillabica per curva, rispetto a un testo che ha versi tendenzialmente brevi (sino al massimo 6 sillabe per linea), vede infatti una prevalenza di curve tri- e quadrisillabiche, anche se la prima delle curve è endecasillabica³²⁶ e si discosta, nella sua lunghezza, dal resto delle curve, nel complesso mediamente brevi. Anche la durata media delle curve prosodiche (pari a 1,96 s) è considerevole un parametro medio-basso, con una deviazione standard alta (pari a 0,89), che indica una certa ricchezza di variabilità, che si fa notevolmente superiore nel caso delle pause, in cui la durata media è di 0,71 s e la deviazione standard è di 0,52, toccando, anche in questo caso, la massima variabilità interna, tra le letture della Prima radio e TV, nell'inventario pausale impiegato. I numeri confermano anche l'ampio *range* di durate pausali (che abbraccia un valore che va dai 2 s agli 0,14 s, cioè parte da un'ampia <pll> e arriva a una <pb>, risultando uno dei valori più ampi in assoluto tra le letture).

Se questi valori rivelano i vari rapporti tra sillabe e curve prosodiche e tra curve prosodiche e porzioni pausali, il grafico di VIP-EL mostra invece che il rapporto tra curve prosodiche e inarcatura si realizza, da un lato, in una riproduzione con (prevalente, 4 occorrenze) e senza (2 volte) pause, in entrambi i casi impiegando due diversi tipi di intonazione³²⁷.

³²⁶ Cfr. con le teorie sull'endecasillabo spezzato ungarettiano.

³²⁷ Il testo in questione si presta a un'analisi retorica più precisa e ampia, ma, come anticipato, abbiamo in questo studio segnato solo i casi più marcati di inarcatura, per analizzare il fenomeno su un livello di intensità analogo tra le analisi.

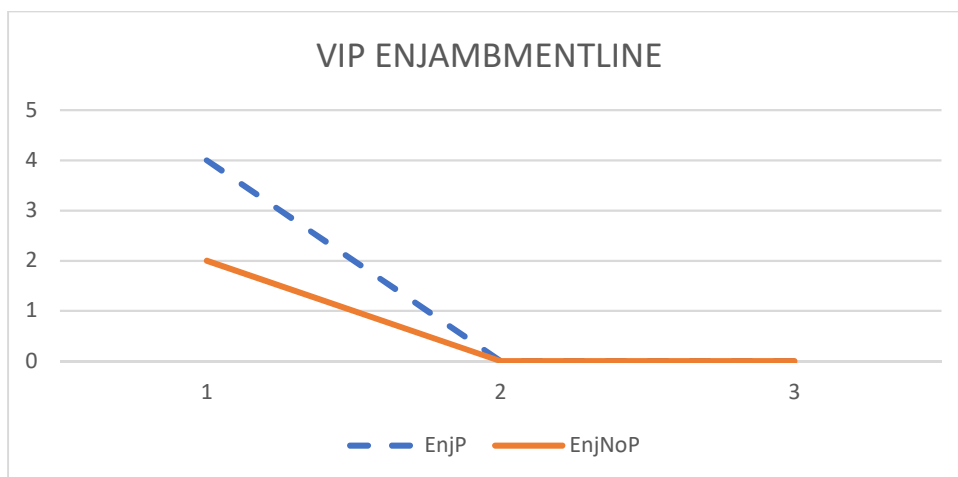


Figura 45 VIP-EnjambmentLine di Giuseppe Ungaretti

Laddove, da un lato, vi sia un'assenza di pause, si realizza in un caso lo stacco intonativo con intonazione /Da/, che riproduce la frammentazione retorica testuale (è il caso della prima inarcatura tra i vv.1-2 “Come questa pietra / del S. Michele”, in cui si percepisce un confine terminale dopo “pietra”, seppur realizzato a livello intonativo e parte di un contorno prosodico più ampio), mentre, nell'altro caso, lo stacco intonativo si realizza sul *contre-rejet* (con *rejet* su un tono più alto e *contre-rejet* su un tono più basso) con intonazione continuativa³²⁸. I versi infatti di “è il mio pianto / che non si vede” sono riprodotti in una sola CP e si presentano come esempio particolarmente interessante, in quanto mostrano il comportamento davanti a relativa in posizione di inarcatura: la possibile realizzazione determinerebbe un cambio di percezione del tipo di relativa stessa, dettato in quest'occasione da un'intonazione che asseconda un'intenzione di restrizione dell'antecedente³²⁹. In entrambi i casi si può individuare un allungamento sul *rejet*, che però non è stato indicato come tratto caratteristico, in quanto la tecnica di allungamento è applicata anche in altri contesti dell'intera lettura.

³²⁸ In questo *corpus* sono considerate inarcature le relative restrittive in posizione di *contre-rejet* e con antecedente in posizione di *rejet*. La delicatezza della struttura poetica porta chiaramente a rendere ambigua la distinzione tra restrittiva e appositiva, laddove sia assente la punteggiatura o sia usata in modo alternativo, finalizzata a un “ritmo poetico”. Nei casi in cui il testo non faccia globalmente uso di punteggiatura al suo interno, come in questo caso, o laddove si manifesti ambiguità, dettata dall'*a capo* privo di virgola, è stato considerato *enjambement* (rel. restrittiva): riteniamo che il tipo di realizzazione dell'autore possa in particolar modo contribuire a definire l'intenzione del poeta relativa alla proposizione stessa e, in alcuni casi, disambiguare.

³²⁹ Un'intonazione invece assimilabile a /Da// avrebbe più facilmente condotto invece a una percezione di relativa appositiva.

Dall'altro lato, quando l'autore invece riproduce l'inarcatura con pausa (modalità prevalente), cioè in quattro occasioni, anche in questo caso il comportamento si divide tra due intonazioni continuative e due dichiarative. Come immaginavamo, è invece assente in questa lettura, che predilige gli allungamenti consonantici, l'uso di un allungamento vocalico (di tonica o postonica) del *rejet*. Dunque il comportamento di Ungaretti davanti all'*enjambement* non si può dire uniforme, bensì vario e molteplice a seconda del caso, ma capace di marcare l'inarcatura con strategie diverse, anche laddove non vi sia la pausa a rivelarla.

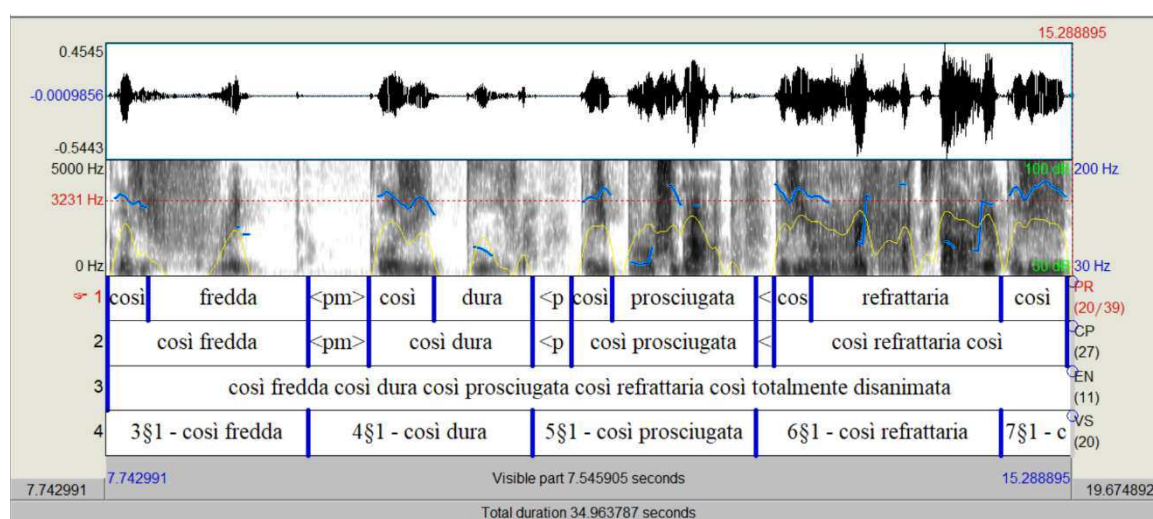


Figura 46 Finestra di Praat relativa a Giuseppe Ungaretti

Osservando la figura è doveroso spendere alcune parole riguardo alla struttura retorica del testo, anaforica, e metterla in relazione con la realizzazione prosodica: notiamo infatti che il poeta sceglie un'originalità intonativa proprio in occorrenza di una quintuplice anafora, riproducendo in modo sempre diverso, a livello melodico, intensivo e temporale il ripetuto "così", che in ogni ripetizione appare mutato, al punto da cambiare anche posizione all'interno della curva prosodica nell'ultima delle cinque occorrenze, in cui finisce per porsi in chiusura di CP (in una *curva inverso*), come risulta ben visibile anche dalla scansione del livello PR.

Anche le pause che separano le unità prosodiche vanno differenziandosi, diminuendo gradualmente nella loro durata (dimezzandosi ogni volta), sino a scomparire, come nell'ultimo caso. La ricchezza prosodico-retorica di questa porzione sonora tocca anche

altri aspetti prosodici, come la velocità elocutiva, che raggiunge anche il momento di maggiore variazione della lettura, comprendendo le seguenti velocità per le quattro CP: 2,56 sill./s, 3,12 sill./s, 4,17 sill./s, 3,5 sill./s).

Passiamo ora a descrivere la seconda interpretazione scelta di Giuseppe Ungaretti, *Per sempre*, che sembra essere una registrazione di poco successiva alla precedente, facendo attenzione al timbro e alla f_0 media, ma che mantiene una percepibile coerenza nelle scelte stilistiche adottate.

Senza niuna impazienza / sognerò, //	1
Mi piegherò / al lavoro /	
Che non può mai / finire, //	
E (/) a poco a poco / in cima /	
Alle braccia rinate //	5
Si riapriranno / mani / soccorrevoli, //	
Nelle / cavità loro //	
Riapparsi gli occhi, / ridaranno / luce, //	
E, d'improvviso / intatta /	
Sarai / risorta, // mi farà / da guida /	10
Di nuovo / la tua (/) voce, //	
Per sempre / ti risento. //	

Come il picco massimo CP(vs) degli emiversi nel VIP-R, la segmentazione di questa lettura si dimostra sintagmatica, fitta cioè di unità minori che sono tutte, eccetto una, inferiori al verso: il respiro in questo caso si assottiglia rispetto al metro (più lungo del precedente di *Sono una creatura*) e prende forma in *curve emiverso*, che sono l'unica forma organizzativa della lettura, a eccezione di un solo *verso-curva* (in occorrenza del quinto verso), come se il respiro del poeta fosse più affaticato e, per questo, accorciato. La velocità d'eloquio è simile a quella incontrata nell'interpretazione precedente, la f_0 media è lievemente più alta (di 16 Hz) e il *Pitchspan* è nettamente minore, pari a circa una tredicesima, così come ridotti appaiono i cambi tonali impiegati.

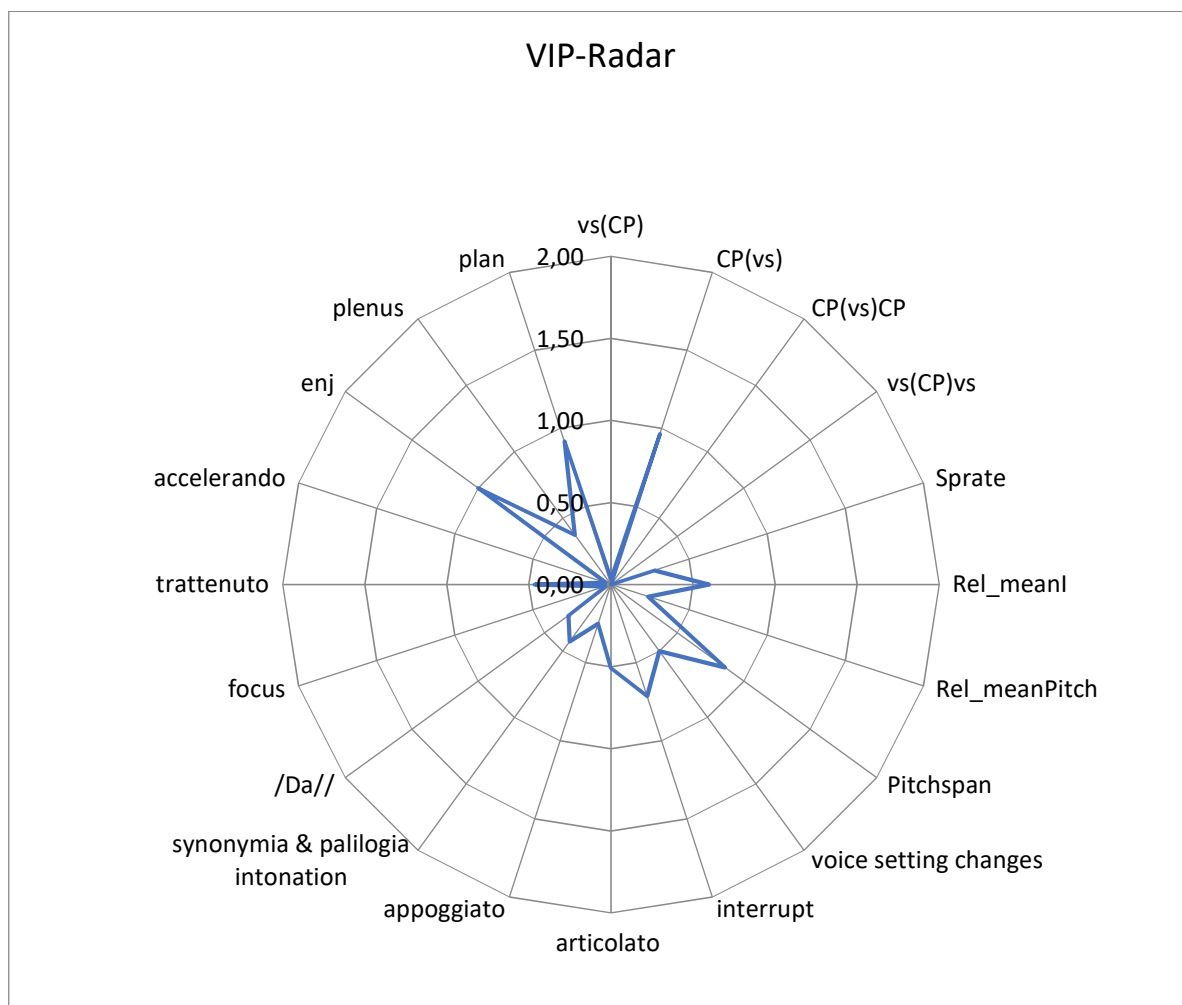


Figura 47 VIP-Radar di Giuseppe Ungaretti

Anche in questo caso emerge il fenomeno dell'*interrupt*, in quantità lievemente inferiore a *Sono una creatura*: tuttavia, gli allungamenti consonantici ritornano anche in questa lettura, e in particolare si percepiscono nei casi delle alveolari polivibranti /r/ e fricative /s/. Si aggiungono a questi alcuni allungamenti vocalici e, nel complesso, le segmentazioni intonative delle curve prosodiche sono ridotte a pochi casi isolati.

Ancora maggiore è il valore di *articolato* rispetto a quello di *appoggiato*, in quanto maggiore si fa il numero degli enunciati, che nel complesso vanno a ricomporre i versi (divisi in curve prosodiche minori) o li uniscono insieme o ancora li collegano tra loro, raggiungendo, ad ogni modo, un numero equivalente totale. La maggiore articolazione fa pensare alla gestione di un fraseggio in cui anima dell'interpretazione è il respiro.

Anche in questa registrazione sono presenti diversi episodi retoricamente significativi, legati alla ripresa di andamenti melodici variati o identici, tra cui si colloca anche quello

delle dichiarative esplicative terminali /Da//, molteplici e presenti anche laddove non aspettate, in relazione al testo: difatti il loro uso avviene non solo al termine del testo, in coincidenza di punto, bensì anche in presenza di virgola (alla fine e all'interno di verso), laddove cioè ci saremmo aspettati piuttosto un altro tipo di intonazione, più simile alla continuativa.

Per la particolarità della struttura della poesia con la sua punteggiatura, e alla luce anche della concreta realizzazione prosodica di quest'ossatura più complessa di quanto appaia, nel livello del verso sono state indicate le ulteriori segmentazioni testuali che abbiamo rilevato e deciso di rimarcare nella nostra annotazione, alla luce anche delle diverse variazioni della realizzazione prosodica. La scansione dunque in porzioni, che potremmo definire "strofiche", in quanto autonome, in diversi casi coincidenti con le /Da// riprodotte dal poeta, è esplicitata nel livello VS (indicata con %a e %b per indicare l'inizio e la fine di ogni sezione) e consente l'individuazione di 5 sezioni testuali considerabili autonome, che rendono più evidente l'individuazione degli enunciati poetici, la cui lunghezza media corrisponde, in questo caso, al verso e il cui rapporto con il totale di versi è pari a 0,9, fornendo un grado di *plan* alto (contrastante con la precedente lettura).

Come nella precedente lettura, l'elemento del *trattenuto* può considerarsi tratto caratteristico dell'interpretazione nel suo complesso; gli *enjambement* sono tutti riprodotti a mezzo di pausa e preceduti, in tre casi su quattro, da un'intonazione continuativa che prelude a una sospensione e in un caso invece introdotto da un'intonazione /Da/. Possiamo dire che, in linea con la tipologia di frammentazione dell'intera lettura, la realizzazione dell'inarcatura con pausa rientra nella previsione ipotizzata e la varietà intonativa adottata conferma una certa varietà stilistica nella riproduzione del fenomeno retorico, come nella lettura precedente. Come dimostra il grafico di VIP-E, anche in questo caso Ungaretti non sceglie di adottare la strategia di allungamento vocalico per la riproduzione dell'inarcatura, per quanto l'allungamento vocalico si presenti in altre curve prosodiche della lettura.

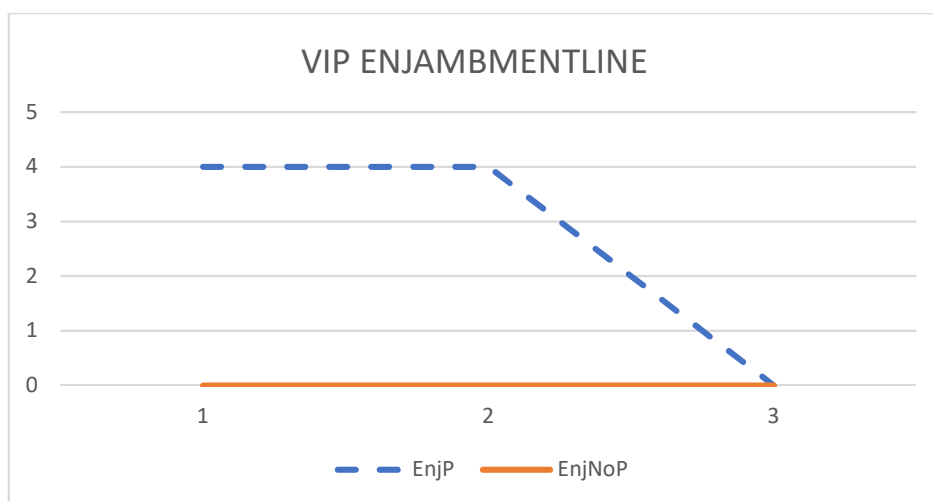


Figura 48 VIP-EnjambmentLine di Giuseppe Ungaretti

Passiamo ora a descrivere il caso delle CP: premettendo che, come da norma, il conteggio sillabico ha tenuto conto anche degli allungamenti vocalici che il poeta ha realizzato, la *CP-Speech Rate* media si presenta sostanzialmente uguale alla lettura precedente e risulta bassa (pari a 2,85 sill./s per CP), con la variabilità interna più alta rispetto a tutte le letture del primo gruppo (questo troverebbe conferma anche negli allungamenti non sistematici). Se nel precedente testo i metri presenti erano di 3, 4, 5 e 6 sillabe, in questa poesia invece i metri sono settenari ed endecasillabi e le unità prosodiche che li riproducono sono sempre inferiori all'unità metrica massima e non superano mai la lunghezza di 7 sillabe per curva, partendo da un minimo di 2, con una media bassa di sillabe per curva, pari a 4,11 sill./CP, e una variabilità interna medio-bassa rispetto alla media generale (dev. st. 1,52). Non solo quindi le curve dividono il verso in unità più brevi, con un numero sillabico nel complesso inferiore a quello della lettura precedente, ma si invertono in questo modo anche le proporzioni delle durate melodiche e pausali totali e medie: anche la durata media delle CP è inferiore a quella della lettura precedente (e allo stesso modo inferiore è anche la deviazione standard), mentre, al contrario, la durata pausale media cresce proporzionalmente nel complesso, in un modo più uniforme della lettura precedente, dove la durata media delle pause era inferiore e la variabilità interna maggiore (la dev. st. è nettamente inferiore alla precedente). In questa lettura, in cui la tipologia di pause è invece “uniformata”, sono assenti pause brevi inferiori a 0,3 s e le pause rilevate sono quasi tutte <pm>, <pl> e <pll> (in un *range* che va da un minimo di 0,34 s a un massimo di 1,72 s), la durata media pausale è di 0,85 s, mentre quella delle CP è di 1,54.

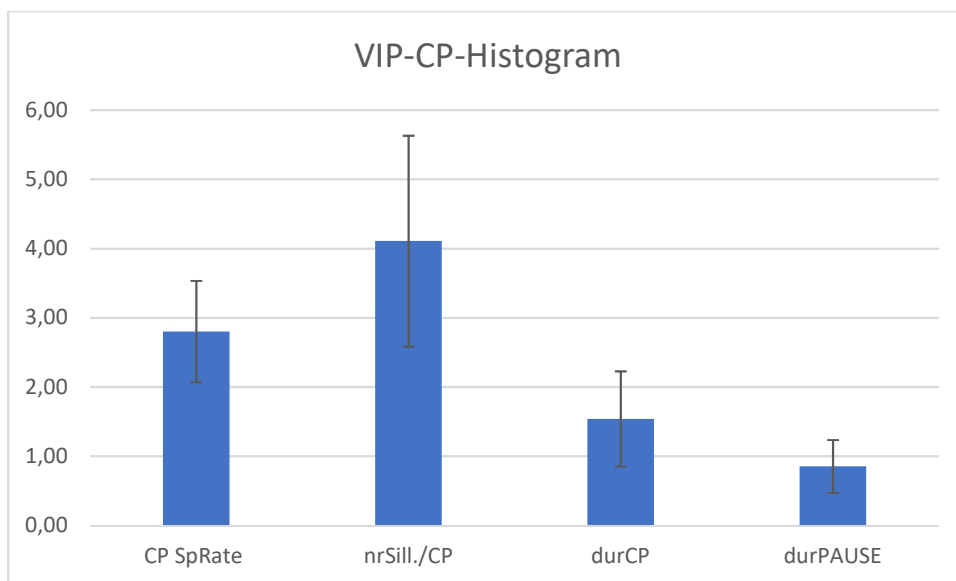


Figura 49 VIP-CP-Histogram di Giuseppe Ungaretti

Proponiamo, per ultimo, una finestra di *Praat* corrispondente al v. 6, come esempio della ripartizione in “microcurve prosodiche”, tra loro in *synonymia* (le prime due) e variabili (le prime due con l’ultima), che va a comporre un enunciato in questo caso corrispondente col verso che, a sua volta, è stato classificato a livello testuale come porzione finale di una sezione interna al testo da noi individuata (%b6§1).

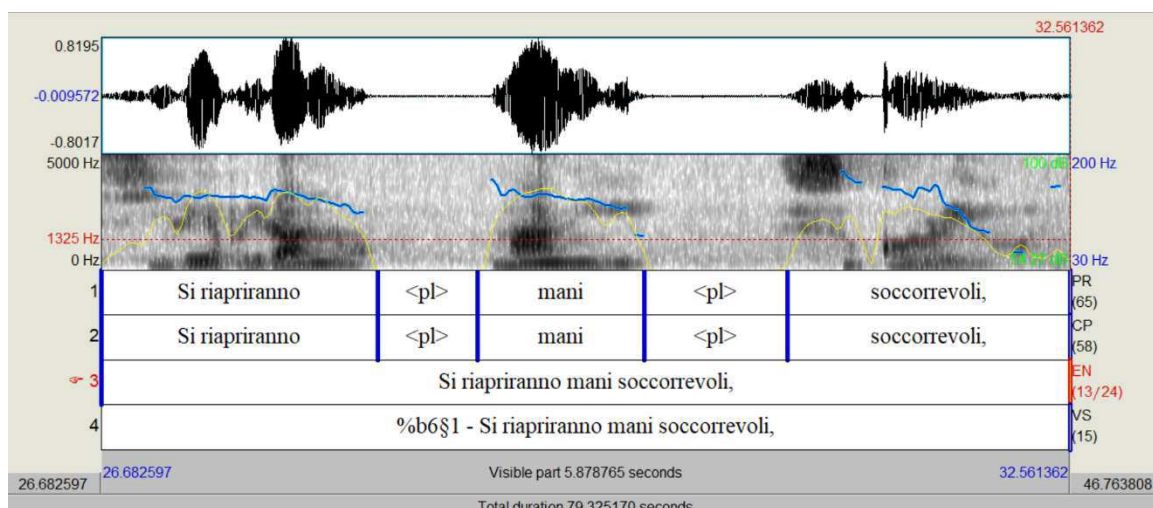


Figura 50 Finestra di Praat di Giuseppe Ungaretti

Altre letture del poeta sono state recuperate e osservate a livello generale (e diverse altre sono reperibili negli archivi Rai): abbiamo scelto di fare cenno a *Nelle vene* e *Il dolore* (*canto XII*), entrambe tratte invece dalla collezione dei *30 Discolibri della letteratura italiana*, pubblicato nel 1965 e curato da Ruggero Jacobbi.

La lettura di *Nelle vene* presenta un “istrionismo”, per dirla con Giachery (e altri), ancora superiore ai precedenti, percepibile a partire dall’enfasi marcata delle vibranti allungate, specialmente laddove questo suono duro infittisca i versi. Riportiamo l’esempio delle curve inglobanti “Dal rimorso, latrato sterminato”, in cui l’annotazione fonetica consente di vedere a colpo d’occhio l’anomala durata maggiore dei contoidi polivibranti, insieme alle fricative /s/. Nel complesso, gli allungamenti consonantici però continuano a verificarsi in senso lato, a partire dall’inizio.

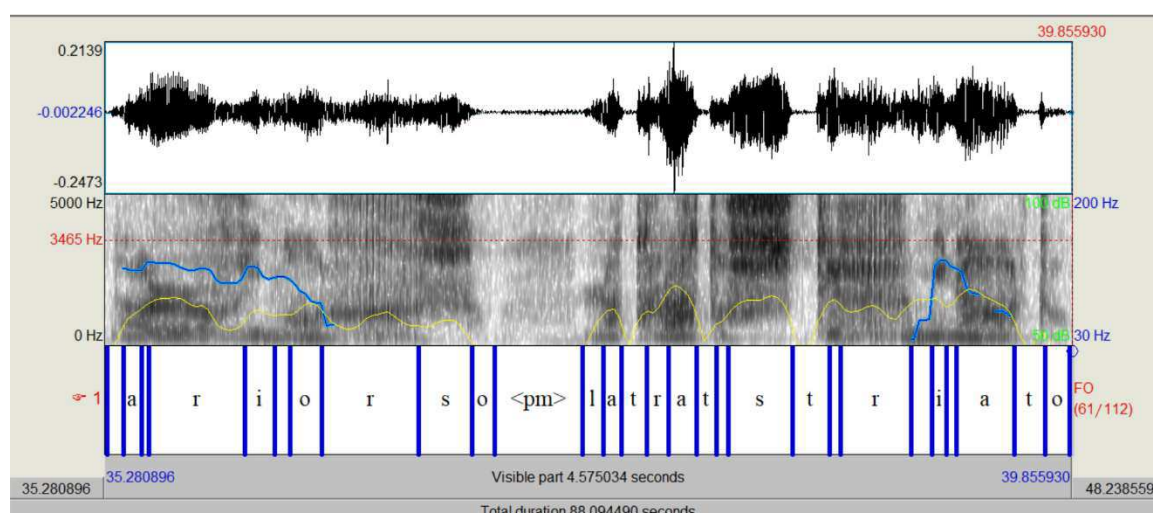


Figura 51 Finestra di Praat di Giuseppe Ungaretti

Si presenta inoltre come una lettura prevalentemente sintagmatico-sintattica, basata su *curve emiverso*, e raro è il caso del *verso-curva*: gli enunciati, invece, sono nel complesso in un numero vicino a quello totale dei versi, pari a circa la metà delle CP totali. Ampio è l’uso dei registri, in una ricca varietà melodica usata, che si fa recitazione vera a propria, specialmente nell’ultima parte, in cui le intonazioni esortative sono legate anche a netti

innalzamenti intensivi e melodici, tipici anche di una gestualità e una spazialità teatrali³³⁰, a cui si possono alternare sussurrati appena udibili (e difficilmente letti dall'applicativo).

Analizzando infine la registrazione tratta da *Il dolore*, emerge una scansione che ha lo stesso rapporto di *curve emiverso* sul totale di CP della precedente lettura, a cui si aggiungono CP *interverso*. L'uso delle pause propende per una prevalenza di pause lunghe, miste a pause medie, a differenza di *Nelle vene*, dove l'apparato pausale si configura più vario al suo interno. L'enfasi in questo caso si presenta inferiore, mantenendo globalmente una modalità più sommessa, che discende ulteriormente di frequenza e intensità nel corso della lettura e suona come una narrazione. Tuttavia, una varietà interna alle stesse CP si può individuare, anche grazie alle suddivisioni intonative interne, che contribuiscono a rendere più diversificati i 4 enunciati poetici totali.

Gli allungamenti consonantici si rivelano, in queste due letture, in posizioni non sempre funzionali semanticamente (allontanandosi un po' dalle prime due registrazioni), in quanto ad essere allungate sono anche parole semanticamente meno rilevanti nel contesto, come gli articoli. La rilevanza data dal poeta a parole semanticamente meno pregnanti è funzionale anche alla scansione accentuale evidente nelle *parole ritmiche*, che a volte si presentano raggruppate in modi imprevisi (ad esempio si veda la tripartizione de "il disilluso ramo" o di "al tocco della brezza"), confermando una preferenza di scansione interna in tre o due parti ritmiche. In queste letture Ungaretti amplia la sua portanza a un possibile uditorio maggiore, facendosi così a tratti personale/sociale.

Il respiro di Ungaretti, nel complesso delle sue letture, mantiene lo spazio bianco di silenzio che caratterizza anche la sua poetica intera, confacendosi a cappate di breve durata, intramezzate da pause e arricchite al loro interno da una ricca porzione di silenzi, uniti talvolta al rumore (della loro esplosione). La particolare cura del silenzio che compie Ungaretti sulla pagina si ascolta anche nelle sue letture, nelle scelte organizzative delle curve prosodiche e nella loro strutturazione interna e, infine, nella scelta pausale. Il tutto si sposa con specifiche scelte interpretative che virano verso enfasi più o meno marcate, che fanno di queste letture delle interpretazioni riconoscibili, più vicine alla recitazione teatrale e alla sperimentazione: la poesia esce in questo modo dalla pagina per tornare come in un silenzio originario da cui risuona, con suoni primitivi (enfaticizzati in un loro stato quasi

³³⁰ Per uno studio fonetico sul recitato storico teatrale, a cui si può anche ricondurre questa modalità di lettura, si veda la tesi magistrale di Dalla Costa (2019).

ferino). A tenere insieme le voci dei testi è un insieme strutturale a cui Ungaretti guarda, ma che si realizza in cellule di breve durata e scandite ritmicamente e melodicamente da insistenze melodiche su fasce frequenziali ricorrenti o in alternanza, in andamenti che nel complesso si riprendono in una marcatura ritmica che è data anche dal peculiare utilizzo della melodia.

3.3.1.3. Eugenio Montale

Le due letture di Eugenio Montale (Genova, 12 ottobre 1896 – Milano, 12 settembre 1981) che prenderemo in analisi nel dettaglio in questa sede provengono dalle Teche Rai e dal vinile “Secondo Novecento” della raccolta *I 30 Discolibri Della Letteratura Italiana* (1965). Si tratta, nel primo caso, di una registrazione televisiva di [*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*](#) (da *Ossi di Seppia*, del 1925) e de [*La casa dei doganieri*](#) (da *Le occasioni*, del 1939)³³¹. Entrambe le registrazioni del poeta che Mengaldo (1991: 65) descriveva per la sua allusione e ripresa di forme metriche classiche, oltre che di tradizioni diverse, e che finiva per inibire la ripresa di metri più complessi e proverbiali, si datano attorno agli anni Sessanta.

Passeremo ora in rassegna la prima lettura, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, testo in 2 strofe di 4 versi ciascuna in metri diversi, con ricorrenza endecasillabica e con impiego di rime alterne, 3 perfette e 1 imperfetta.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro, (/)	1
arida, / rivolgendomi, / vedrò compirsi il miracolo: //	
il nulla (/) alle mie spalle, / il vuoto (/) dietro	
di me, // con un terrore di ubriaco. //	
 Poi come s'uno schermo, (/) s'accamperanno di gitto /	5
alberi case colli (/) per l'inganno consueto. //	
Ma sarà troppo tardi; // ed io me n'andrò (/) zitto /	
tra gli uomini che non si voltano, / col mio segreto. //	

³³¹ I testi riprodotti sono tratti da Montale (1984). Per un primo studio fonetico sulla lettura montaliana si veda Schirru (2004). In particolare nell'analisi di Schirru dell'incipit *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* si vede l'esempio di una prominente a sinistra.

La lettura montaliana, che si configura, già a un primo ascolto, come ricca melodicamente e vicina al canto nel modulare la voce, spicca anche nel grafico di VIP-R per la sua variazione di tono. Si presenta a livello di organizzazione prosodica prevalentemente come una lettura, da un lato, sintattica, dettata dalla punteggiatura piuttosto che dal verso, come rivela il picco di 0,71 di *curve emiverso*, presenti sempre in coincidenza di punteggiatura. Dall'altro lato, un tratto metrico caratterizza questa lettura, vista la presenza di due *versi-curva* (su 8 versi), di cui uno senza punteggiatura e l'altro con sbalzo intonativo a riproduzione della virgola interna (e con punto a fine verso). Sono presenti anche 2 *curve interso* e completamente assenti sono le *curve biverso*. La lunghezza del respiro è dunque tendenzialmente misurata e, seppure in una commistione di stili che unisce una lettura metrica a una sintattica, si può dire che a prevalere nel complesso è la seconda.

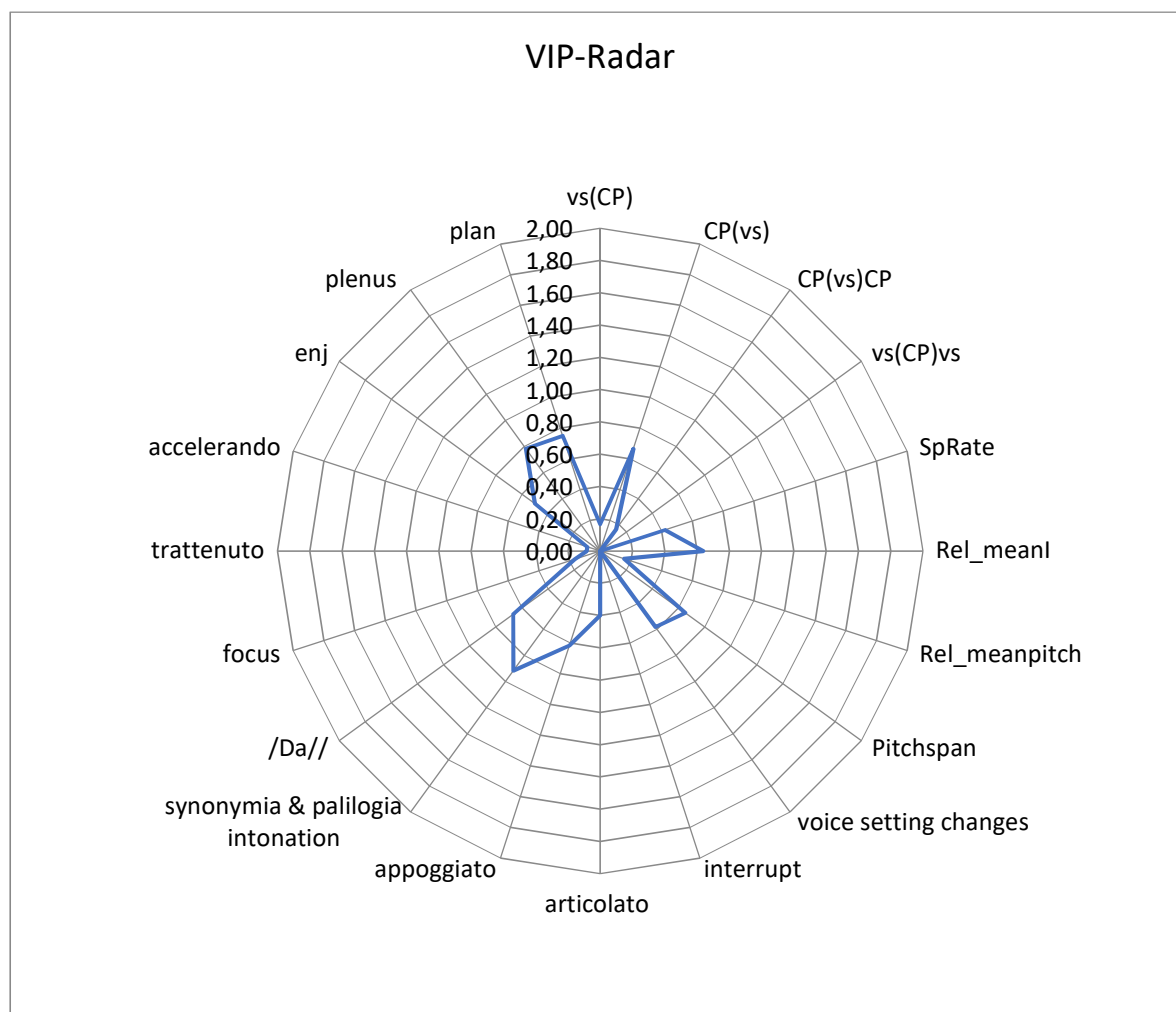


Figura 52 VIP-Radar di Eugenio Montale

La velocità d'eloquio è media e pari a 4,23 sill./s; si aggiungono inoltre tratti di *trattenuto* e *accelerando*, percepibili, rispettivamente, nella parte terminale e nell'intonazione enumerativa ricorrente. L'intensità media relativa è pari a 64 dB e la f_0 media relativa è di 94 Hz (inferiore alle precedenti viste finora): il *range* melodico è invece medio-alto, in un *pitchspan* corrispondente a circa una decima (quasi 16 semitoni), e la portanza impiegata in questa lettura, così come nella prossima, può considerarsi intima.

Assente uno stile interrotto, è invece caratterizzante uno stile più *appoggiato* (0,61, alto) che *articolato* (0,4, medio), in quanto marcata è la scansione in *parole ritmiche*, in cui particolarmente percepibile è l'allungamento della sillaba tonica, unito anche, in alcuni casi, allo sbalzo tonale e, in altri invece, a un livello melodico costante e insistente, che contribuisce a incrementare una percezione ritmica di insistenza, molto evidente quando le curve si allungano. Il *plan* alto (vicino a 1) mostra che la strutturazione enunciativa non si distacca drasticamente dal numero di versi totale (essendo infatti 6 gli enunciati e 8 i versi) e confermerebbe anche una struttura che tiene conto di quella complessiva del testo, con un'intenzione strutturale che ha come lunghezza di riferimento il verso.

Come mostra il livello di *enjambement* (0,5), la metà delle inarcature si realizza con pausa e l'altra metà senza frattura pausale, e il grado alto di *plenus* (pari a 0,78) rivela che la durata globale delle pause è pari a circa un quarto della durata totale delle CP. Tra le ripetizioni intonative in *synonymia* (più o meno variate tra di loro) vi sono anche le dichiarative esplicative, a cui si aggiunge, a tratti, l'uso della focalizzazione e l'enumerativa.

A caratterizzare la forza melodica di questa lettura è anche la scansione intonativa delle curve prosodiche: 6 CP su 12 presentano una bipartizione interna, associata a uno sbalzo tonale o a intenzioni intonative differenti, in alcuni casi ripartita equamente e in altri asimmetrica, tale da isolare la porzione terminale. Le scelte intonative sono legate infatti alla sintassi, scandita dalla punteggiatura, e al contenuto del testo: si incontrano stacchi intonativi prevalentemente in corrispondenza di virgola e, più in particolare, in presenza di *parole-chiave* individuabili in un singolo sintagma all'interno della curva. Questo è il caso, ad esempio, del SA "arida", isolato, in "%1 - Forse un mattino andando in un'aria di vetro, %2 - arida,³³²" e dei SN "il nulla" e "il vuoto", marcati, in apertura delle seguenti CP: "%1

³³² In questo caso, si faccia anche caso che l'aggettivo posto in inciso sarebbe posto nella scrittura in versi al principio del verso successivo, rappresentando un caso di *enjambement* in apertura di testo. Lo sbalzo tonale quindi in questo caso contribuisce a riprodurre anche una spezzatura del verso. Schirru (2004: 16) nell'analisi

- il nulla %2 - alle mie spalle,” “%1 -il vuoto %2 - dietro di me,”. Bipartizione intonativa di CP, con inclusione di più sintagmi tra loro connessi, è quella dei 2 *versi-curva* (vv. 5-6), riprodotti con due unità intonative distinte: “%1 - Poi, come s’uno schermo, %2 – s’accamperanno di gitto” e “%1 - alberi, case, colli %2 - per l’inganno consueto.”. Le intonazioni utilizzate laddove la CP si divida sono comparabili e a grandi linee presentano una doppia modalità: una prima parte discendente, seguita da una seconda su un tono lievemente più alto, oppure una prima parte sospesa su un tono medio, seguita da un’intonazione di andamento discendente.

Riportiamo nella figura seguente quest’ultimo esempio: l’immagine mostra sul livello CP la scansione intonativa interna (si noti nella seconda CP l’enumerativa e la /Da/) e l’ulteriore scansione sul livello PR, insieme anche all’unico caso di riproduzione dell’*enjambement* con pausa media.

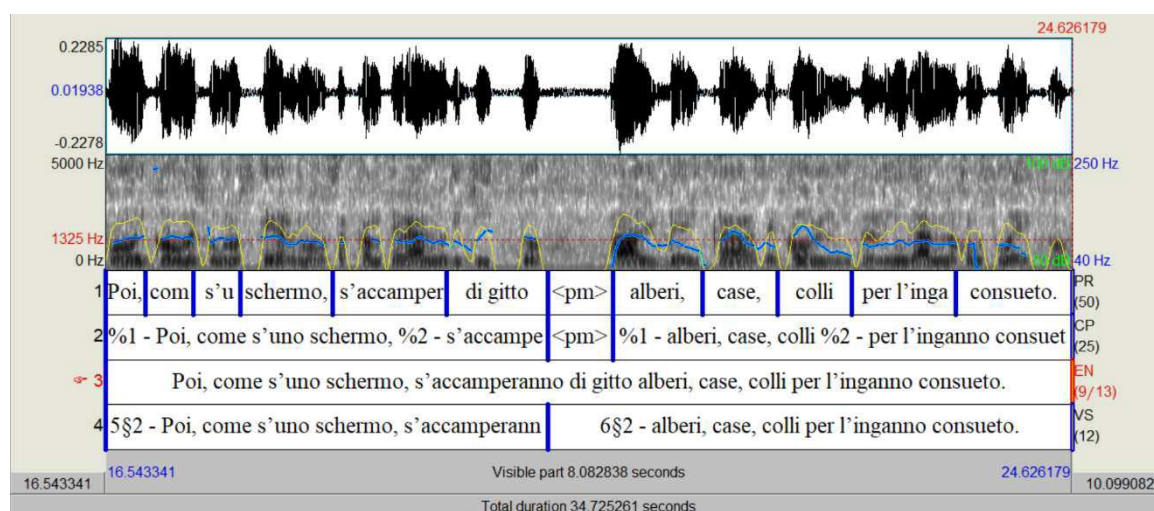


Figura 53 Finestra di Praat di Eugenio Montale

Potremmo dire che l’intonazione di Montale segue una melodia della sintassi e della sua punteggiatura, creando degli schemi ripetuti, in cui a guidare la frammentazione metrica della prosodia sono la punteggiatura e l’ordine dei sintagmi che animano il testo: la realizzazione prosodica delle rime testuali inoltre avviene con una netta varietà melodica,

che propone di quest’incipit rileva: «il confine del verso è comunque segnalato da un’occlusiva glottidale inserita prima di *arida*: tale consonante, tra l’altro, impedisce la riduzione vocalica (corrispondente alla sinalefe metrica), altrimenti sistematica».

dettata da intonazioni diverse e posizioni diverse nella curva prosodica prodotta. Il grafico rivela anche un uso tonale vario, come mostra il parametro *voice setting changes*. Il caso di Montale può considerarsi però, più specificatamente, rappresentativo di una lettura sintattico-melodica e al contempo melodico-ritmica, in cui la melodia si dimostra funzionale a una riproduzione scansionale a un livello più ampio e ripone nelle *parole ritmiche* una scansione ulteriore a un livello più minuto.

Proponiamo anche un'ulteriore immagine, relativa all'incipit del testo, di cui si è vista la divisione intonativa (con una prima parte discendente, seguita da intonazione continuativa) e che si presenta anche come esempio di riproduzione di inarcatura senza frattura pausale ma con stacco intonativo (grazie al colpo di glottide)³³³.



Figura 54 Finestra di Praat di Eugenio Montale

Soffermandoci ora sul rapporto tra curve prosodiche e pause, prenderemo in considerazione il grafico Vip-CP-H, in cui a colpo d'occhio emerge una CP SpRate media di 4,34 sill./s, valore considerabile medio, la cui dev.st. è visibilmente bassa (0,76). Il numero medio di sillabe per curva prosodica, pari a 9,58 s, è inseribile nella media generale, con una deviazione standard di 3,63, che spiega anche un numero di sillabe per curva nel complesso abbastanza costante. L'istogramma mostra come la durata media delle CP sia pari a 2,26 s, parametro medio, con una deviazione standard quasi pari a 1, che indica una

³³³ A riguardo scrive Schirru (2004: 16-17): «sulla sillaba finale di vetro (che è anche la protonica) è raggiunto il valore minimo dell'intero sintagma intonativo; quindi c'è una netta risalita con tonia sospensiva. Il finale di verso è pertanto ulteriormente marcato da questa inversione del movimento dell'intonazione.»

non trascurabile variabilità nella lunghezza delle CP. La durata media pausale è pari a una <pl>, prevalente tra le pause impiegate dall'autore (che sono <pl> e <pm>), e la variabilità interna è minore rispetto alle CP, come conferma anche la deviazione standard bassa (0,17).

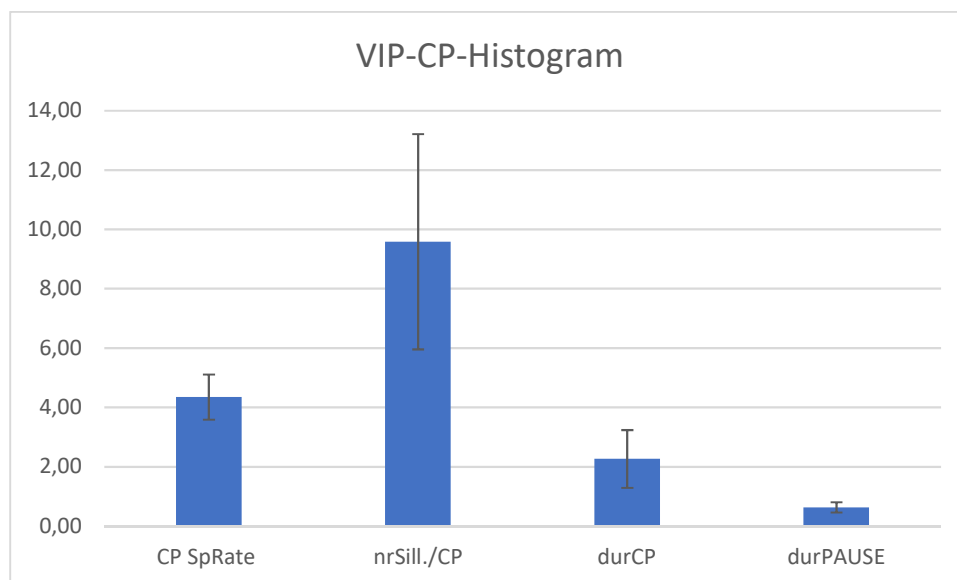


Figura 55 Vip-CP-Histogram di Eugenio Montale

Considerando ora invece il legame tra testo prosodico e testo scritto e, in particolare, le inarcature, notiamo che su due casi di inarcatura testuali il comportamento si divide, da un lato, in una riproduzione con pausa, senza allungamento e con intonazione continuativa, mentre dall'altro lato presenta una lettura sintattica, senza pausa, ma che in un certo modo marca l'*ejambement* senza realizzare sinalefe, grazie a colpo di glottide e cambio intonativo.

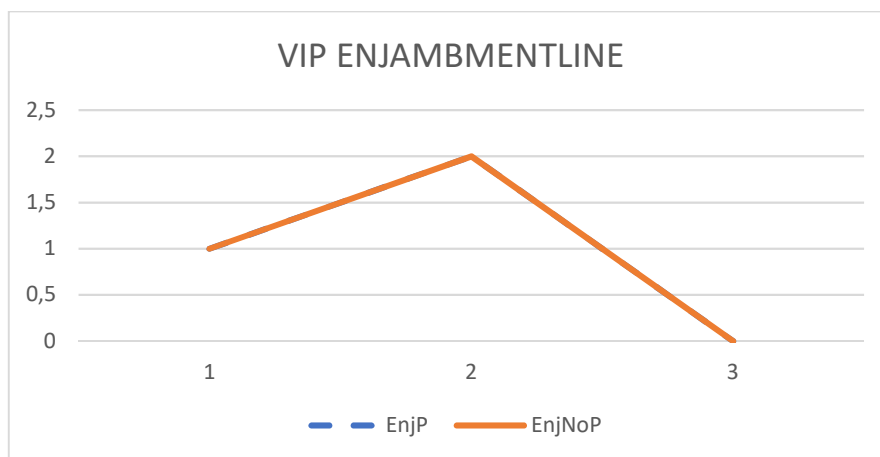


Figura 56 VIP-Enjambmentline di Eugenio Montale

Prendiamo ora in analisi la lettura de *La casa dei doganieri*, in cui il metro dominante è l'endecasillabo, la struttura è in 4 strofe, composte in totale da 22 versi, con impiego di rime alterne e bacciate, perfette e imperfette.

Tu non ricordi la casa dei doganieri / 1
 sul rialzo (/) a strapiombo (/) sulla scogliera: //
 desolata t'attende / dalla sera /
 in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri /
 e vi sostò irrequieto. //

Libeccio (/) sferza da anni le vecchie mura / 6
 e il suono del tuo riso (/) non è più lieto: //
 la bussola va impazzita (/) all'avventura /
 e il calcolo dei dadi più non torna. //
 Tu non ricordi; // altro tempo / frastorna
 la tua memoria; // un filo (/) s'addipana. //

Ne tengo ancora un capo; // ma s'allontana 12
 la casa / e in cima al tetto/ la banderuola
 affumicata (/) gira (/) senza pietà. //
 Ne tengo un capo; / ma tu (/) resti sola /
 né qui respiri / nell'oscurità. //

Oh l'orizzonte in fuga, / dove s'accende (/) 17
 rara / la luce della petroliera! //
 Il varco è qui? // (Ripullula il frangente (/)
 ancora sulla balza che scoscende ...) //
 Tu non ricordi / la casa di questa
 mia sera. // Ed io non so / chi va / e chi resta. //

Il Radar relativo a questa lettura (fig. 57) conferma, anche in questo caso, un'interpretazione in cui prevale la scelta organizzativa sintagmatico-sintattica, con prevalenza di *curve emiverso* (19), seguite da *versi-curva* (7, coincidenti, questi, con i vv. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9) e *curve intersverso* (6). Tuttavia, rispetto al precedente caso, lo stacco non è così netto nella prevalenza di un tipo di curva su un altro e, anzi, si potrebbe definire la lettura con due stili che si susseguono: l'inizio della lettura può definirsi difatti metrico, in quanto i *versi-curva* sono concentrati nella prima parte del testo, nelle prime due strofe (sino alla prima metà della seconda strofa, consentendo di far emergere maggiormente anche la struttura in rime), in corrispondenza di versi privi di punteggiatura interna, che si trovano in apertura di strofa o sono delimitati da punteggiatura forte a fine verso (due punti o punto), oppure sono costituiti da una proposizione a cui segue nel verso successivo una coordinata (che è in un verso autonomo). Nel resto del testo le curve sono invece *emiverso* e *intersverso*.

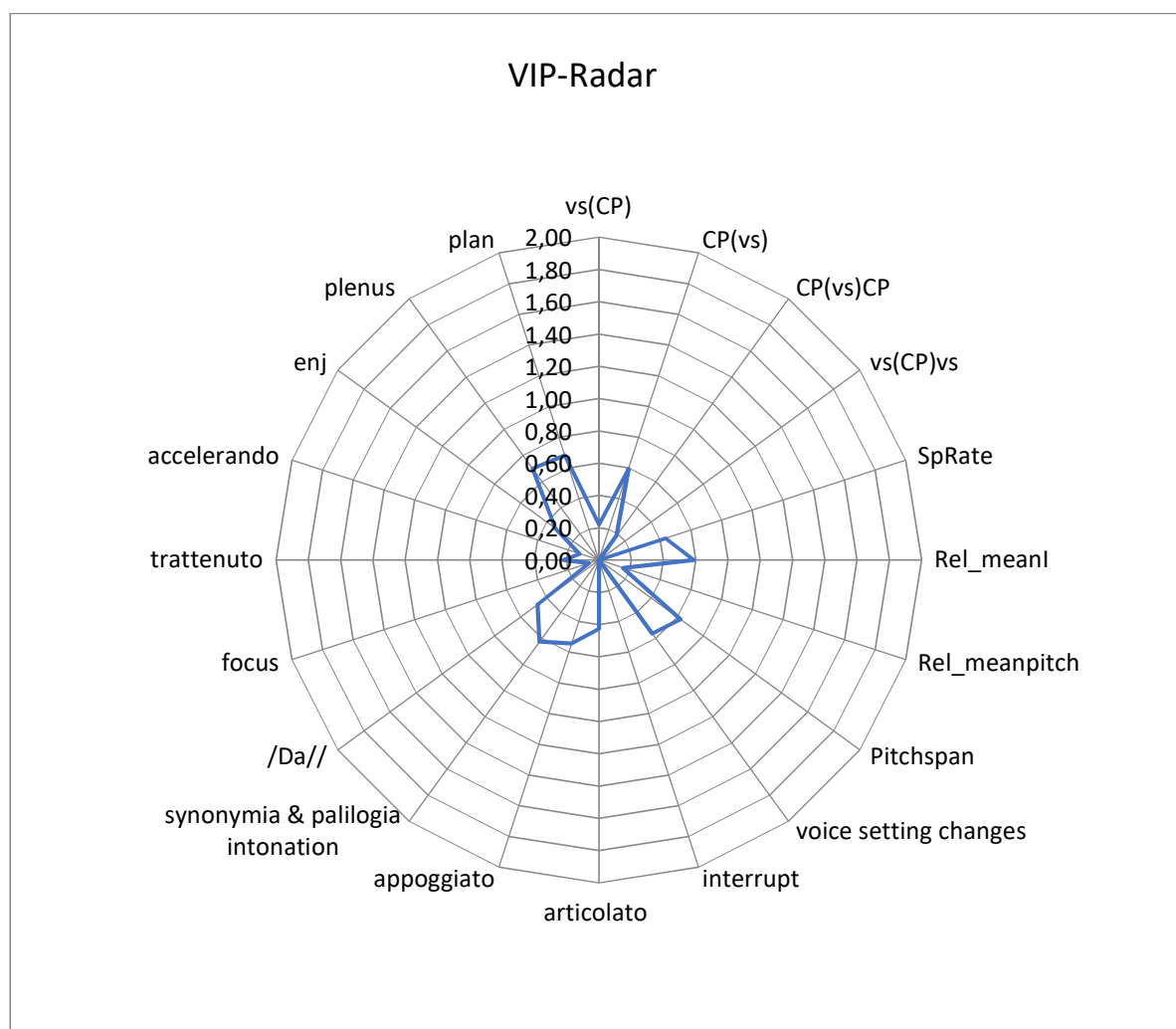


Figura 57 VIP-Radar di Eugenio Montale

La velocità d'eloquio è abbastanza analoga a quella precedentemente vista (4,34 sill./s), con una lieve tendenza al *trattenuto*, più ancora che all'*accelerando*, e anche la f_0 media relativa è uguale alla precedente, così come il *range* melodico utilizzato: i cambi di tono rilevati sono in proporzione lievemente minori, come anticipato, ma comunque presenti e significativi.

Anche in questo caso è assente uno stile interrotto e si presenta una lieve prevalenza di *appoggiato* su *articolato* (con minore contrasto rispetto alla lettura anteriore), secondo una scansione delle curve che appare particolarmente marcata con le *parole ritmiche*. I valori invece delle sinonimie/palilogie rilevate, così come delle dichiarative esplicative, risultano sostanzialmente uguali tra loro e minori rispetto alla lettura precedente, così come analoghi sono i valori del grado di *plan* (0,7, che spiega un maggiore numero di versi rispetto agli enunciati concretamente riprodotti) e di *plenus* (0,68, rivelando una durata totale delle curve prosodiche pari a tre volte quella delle pause), entrambi lievemente inferiori al precedente caso ma complessivamente alti.

La lunghezza media dell'enunciato pare più lunga, rispetto alla precedente lettura, ed è capace di inglobare sino a tre versi o di ridursi ad appena una porzione di uno soltanto. Gli enunciati si conformano ulteriormente alla sintassi, alla punteggiatura, e alla struttura strofica del testo, in un'amplificazione della variabilità cercata e percepibile già a livello intonativo, cumulando al loro interno più versi.

Anche in quest'interpretazione emerge, da un ascolto e da un'osservazione attenta delle CP, la presenza di una loro scansione intonativa interna, per quanto complessivamente minore rispetto al caso precedente: questo si presenta infatti in 10 casi su 32 CP totali, di cui 3 consecutivi e coincidenti con 3 *versi-curva*. Queste bipartizioni, seppure con numeri sillabici molto diversi tra loro, presentano una struttura comune (“%1 - Libeccio %2 - sferza da anni le vecchie mura”, “%1 - e il *suolo* del tuo riso %2 - non è più lieto:”, “%1 - la bussola va impazzita %2 - all'avventura.”). Come nella precedente lettura, anche in questa la scansione provoca una messa in rilievo delle unità isolate, che a volte fanno parte di strutture che da uno schema binario passano a uno ternario (è il caso di “%1 - sul rialzo %2 - a strapiombo %3 - sulla scogliera:”, “%1 - la banderuola affumicata %2 - gira %3 - senza pietà.”, “%1 - dove s'accende %2 - rara %3 - la luce della petroliera!”). Si individua, indipendentemente dalla punteggiatura, una struttura intonativa legata ai sintagmi che compongono il verso e la loro combinazione, confermando una lettura melodico-sintattica.

Le fratture che si percepiscono a livello intonativo frammentano le curve prosodiche in unità minori e in due casi coincidono anche con inarcatura: come nella precedente interpretazione, le rime presenti nel testo vengono a realizzarsi prosodicamente con variazioni intonative caratteristiche. Allo stesso modo, le *parole ritmiche* (marcate tonalmente) contribuiscono a scandire ulteriormente le curve e a fare di questa lettura un'interpretazione anche melodicamente ritmica, talvolta ricorrendo a stacchi tonali e talvolta invece insistendo su una stessa fascia melodica.

L'uso della focalizzazione inoltre si presenta come particolare tipologia di scansione tonale, utilizzata anche in casi di tripartizione e in corrispondenza di inarcatura testuale. Gli sbalzi non si individuano solo all'interno della curva melodica ma anche tra curve e, in particolare, tra sezioni (è il caso del passaggio da “irrequieto” del v. 5 della prima strofa a “libeccio” del principio del v. 6 della seconda strofa). Sono infatti le suddivisioni tonali, più o meno marcate, ad animare anche i *versi-curva* (coincidenti con dodecasillabi, eccetto un verso di tredici sillabe), riprodotti rispettivamente in 13, 13, 12, 13, 13, 14, 11 sillabe (pensiamo alla prima curva, bipartita, e alla seconda, tripartita).

Riportiamo l'immagine relativa all'inizio della lettura montaliana, con i due *versi-curva* iniziali, come in un “accordarsi” del respiro, che formano un enunciato unico e con la loro ripartizione interna in PR, che mostrano una varietà tonale interna.

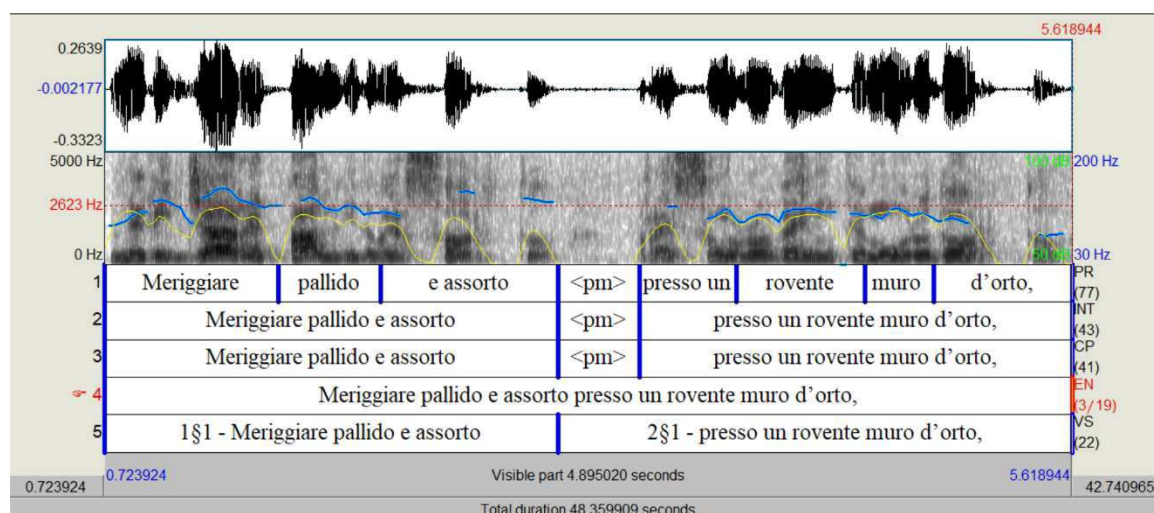


Figura 58 Finestra di Praat relativa a Eugenio Montale

Riguardo alle inarcature, si può notare che emerge una prevalente mancata riproduzione con pausa: come mostra anche il grafico VIP-E, i 3 *enjambement* riprodotti con pausa sono associati a un'intonazione dichiarativa in un caso e continuativa in due, senza allungamento; le altre 6 inarcature, riprodotte senza interruzione pausale, presentano gradi di marcature molto diverse e interessanti da trattare, e allungamento su tonica. Difatti, solo in un caso si avverte una minore intenzione di marcare singolarmente gli elementi, producendo un'intonazione continuativa (in sinalefe): nelle altre 5 occorrenze invece si assiste a diverse modalità tonali. Da un lato, si propone la tecnica dell'insistenza tonale (che marca le PR), mentre, dall'altro lato, si usa lo stacco tonale (con *focus*), che mette in rilievo il *rejet* o il *contre-rejet*. A riguardo proponiamo, insieme al VIP-E, anche alcune immagini relative a questi esempi.

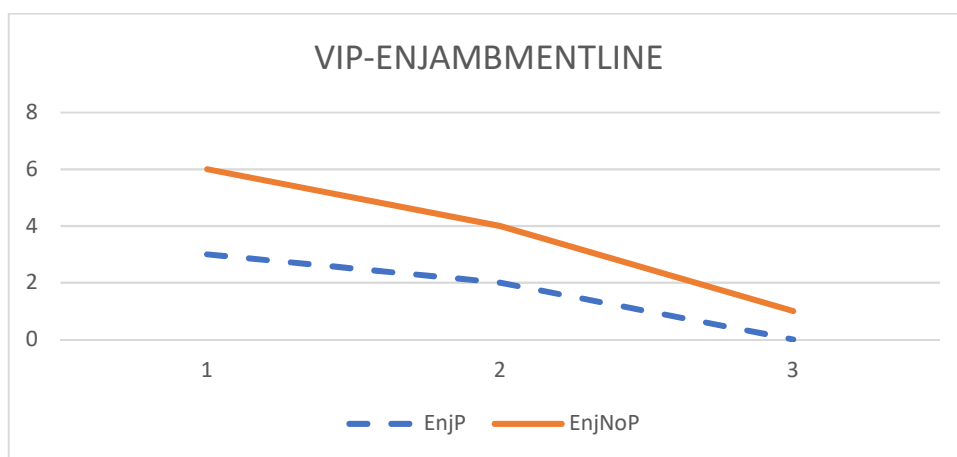


Figura 59 VIP-Enjambementline di Eugenio Montale

Riportiamo dapprima un esempio di inarcatura con marcatura di PR e uno di mancata riproduzione dell'*enjambement*, reso invece con sinalefe. Nel primo caso possiamo notare una marcatura tonale, data dall'insistenza sullo stesso livello delle due PR, corrispondenti, rispettivamente, a *rejet* e *contre-rejet*: anche la permanenza tonale con accento marcato costituisce un modo alternativo di riproduzione di inarcatura.

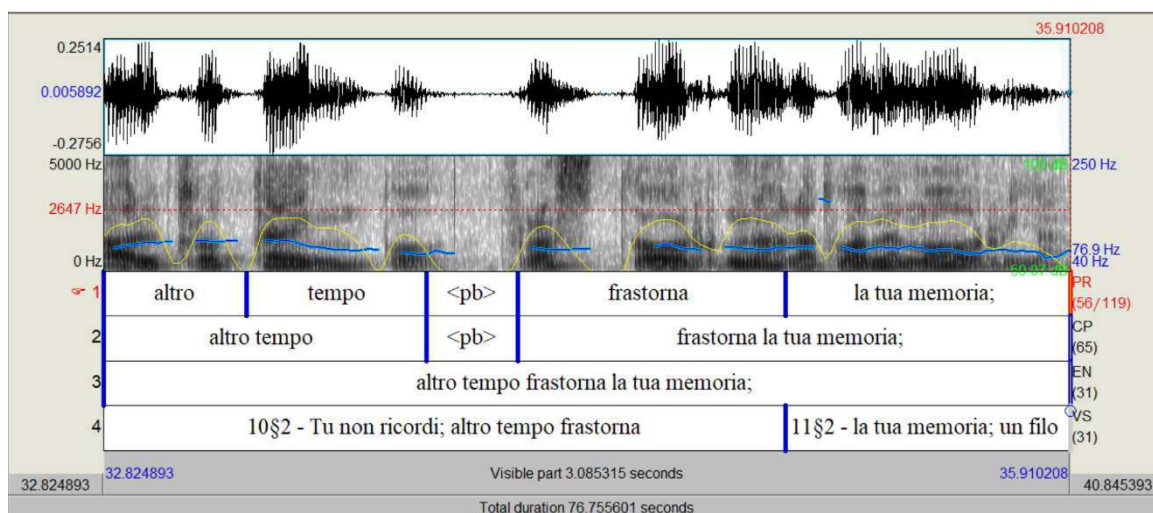


Figura 60 Finestra di Praat relativa a Eugenio Montale

Il secondo esempio mostra invece il caso di tripartizione intonativa interna alla CP (spiegata precedentemente), in cui la prima delle tre include *rejet* e *contre-rejet*, senza marcare il primo dei due.



Figura 61 Finestra di Praat relativa a Eugenio Montale

I prossimi due esempi che abbiamo selezionato mostrano le realizzazioni di inarcatura con stacco tonale, nel primo caso con rilievo tonale sul *rejet* e nel secondo invece con tono più alto sul *contre-rejet*.

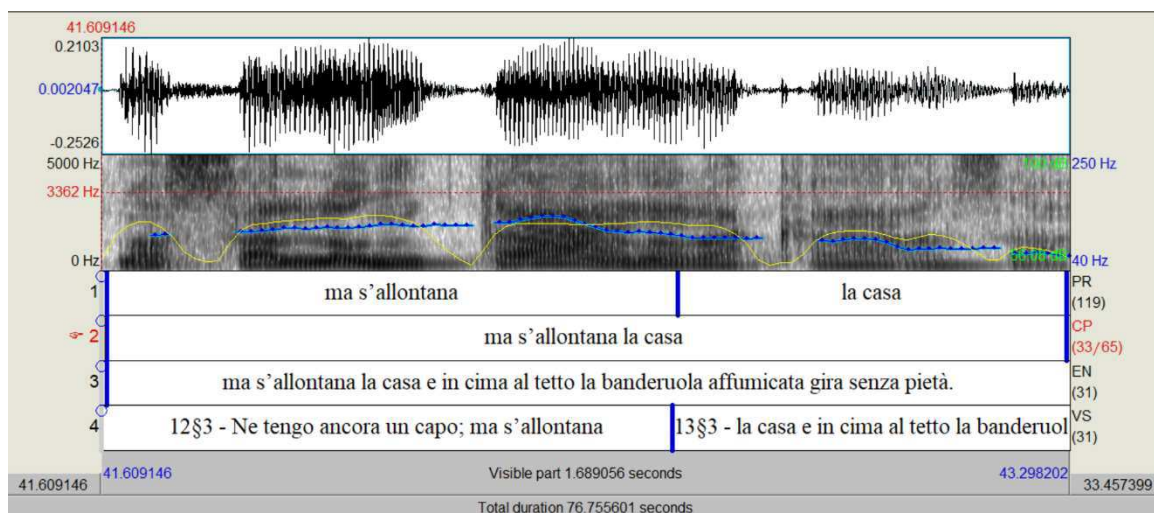


Figura 62 Finestra di Praat relativa a Eugenio Montale

In questo caso si nota l’innalzamento e allungamento vocalico su tonica del *rejet*, seguita da abbassamento su postonica, che continua sul *contre-rejet*.

Nell’esempio successivo invece, caso di tripartizione intonativa precedentemente introdotta, si può notare un *focus* sul *contre-rejet*, con innalzamento ulteriore e allungamento sulla tonica di “rara”, introdotto invece da un’intonazione continuativa.

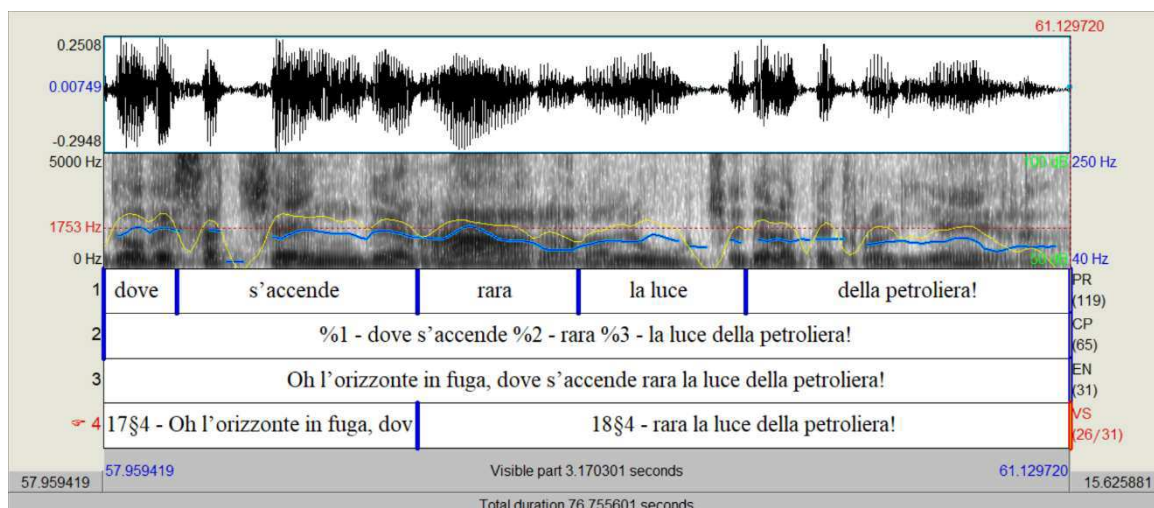


Figura 63 Finestra di Praat relativa a Eugenio Montale

Concentrandoci infine sugli interessanti dati che emergono dal VIP-CP-H, si nota che la CP-Speech Rate si può ritenere media, pari a 4,30 sill./s per CP, con una deviazione

standard molto bassa (pari a 0,44, che è tra i parametri di variabilità interna più bassi in questo primo gruppo), che denuncia una scarsa dispersione dei dati e quindi una velocità mediamente costante tra le diverse CP. Il numero medio di sillabe per CP, pari a 8, è un parametro medio, associato a una variabilità forte tra le CP (come rileva la dev.st. alta, pari a 4,34, superiore alla precedente lettura), confermata anche dal *range*, che va dal minimo di 2 al massimo di 18 sillabe per curva. La durata media delle CP è classificata, rispetto alla precedente lettura, come breve (1,85 s), con una dev.st. medio-alta (0,95), mentre la durata pausale media corrisponde a una <pm> (0,55 s), con una deviazione standard alta (di 0,33, seconda solo a Ungaretti), che conferma la variabilità interna delle diverse tipologie di pause incontrate, <pb>, <pm> e <pl>.

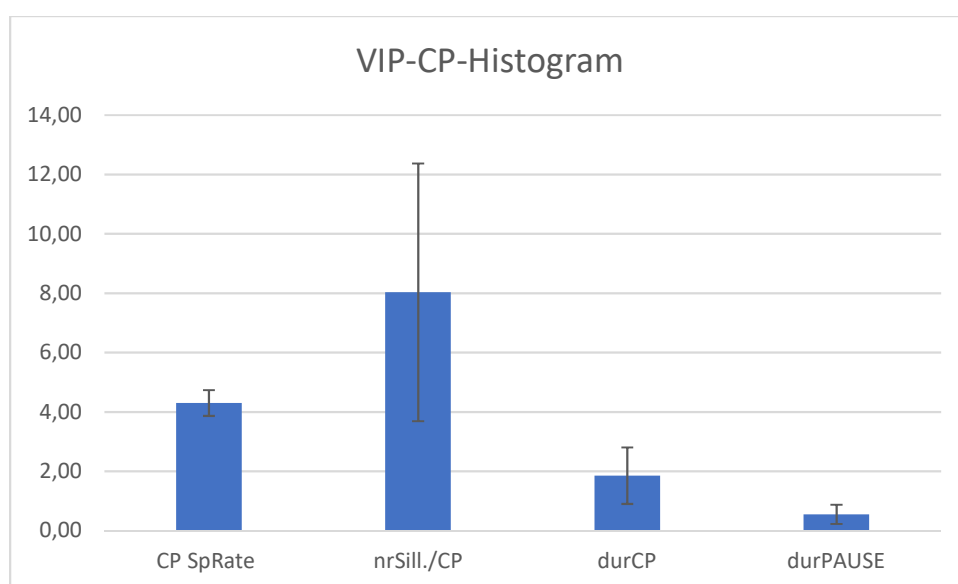


Figura 64 VIP-CP-Histogram di Eugenio Montale

Confrontando queste due letture montaliane con quella di *Spesso il male di vivere ho incontrato*, la cui struttura riprende in parte le strutture in metrica fissa, emerge nel complesso una coerenza stilistica con le registrazioni precedentemente ascoltate. Gli unici due *versi-curva* riprodotti si trovano all’inizio, in coincidenza dei primi due endecasillabi, riprodotti in un caso in 13 sillabe e nell’altro in 11, il primo tripartito in tre unità tonali evidenti. Come nei precedenti casi, l’avvio segue una natura metrica, prima di virare a quella sintattica, a partire dal terzo verso di cui, non marcando l’inarcatura, si attutisce la struttura in rima della prima strofa. Non vengono riprodotti in generale gli *enjambement* a

mezzo di pause e prevale piuttosto una lettura sintattica che si articola anche su un piano intonativo percepibile in bi- e tripartizioni della curva melodica, marcate ulteriormente dalla scansione delle *parole ritmiche* e nella scansione enunciativa che segue l'ordine strutturale della punteggiatura, talvolta coincidente con quello del verso, e che ha la misura di uno o due versi (con una prevalenza di *curve emiverso*).

Con *Merigiare pallido e assorto* la lettura diventa più di tipo metrico e i versi sono più volte letti per intero in *versi-curva* (se ne incontrano 8 su un totale di 17 versi), presentando una minore varietà intonativa e valorizzando anche le riprese rimiche e foniche della fine del verso: si alternano a questi *curve interverso* ed *emiverso*. Anche gli enunciati in questo caso si allungano, al punto da includere sino a 4 versi interi per due volte, andando a riprendere la struttura testuale in strofe, così che anche il *plan* rivela una complessità maggiore. L'enfasi in alcuni punti su un ulteriore livello tonale (anche in giochi di opposizioni intonative, a partire dai movimenti divergenti iniziali tra “pallido” e “assorto”), così come una lettura ritmata su una stessa intonazione ripetuta con enfasi sulla tonica, contribuisce a rimarcare le *parole ritmiche* (è il caso, tra gli altri, de “il palpitare lontano di scaglie di mare”, a cavallo tra il v. 8 e v. 9). Quest'uso di una “micromelodia” potrebbe paragonarsi a un approccio al parlato poetico vicino al canto, che si fa *variatio* laddove sia un sistema più ampio a reggere l'intera lettura.

Complessivamente, le letture montaliane si riconoscono come interpretazioni particolarmente musicali, in cui dominante è un uso “melodico” della voce, che pare, nella sua mobilità, farsi canto: questo si riscontra anche nella varietà intonativa che costruisce, in *pattern* ricorrenti, un profilo melodico riconoscibile. Ci si trova davanti a una vocalità che, con una cura minuziosa per la melodia, privilegia il “pieno” al “vuoto”, favorisce una resa del ritmo poetico grazie alla *varietas* del suo potenziale melodico, piuttosto che giocando sui silenzi. In una lettura in cui l'*appoggiato* si fa marca stilistica e le *parole ritmiche*, con slanci tonali specifici, contribuiscono a rendere dinamica la lettura e a formare un sistema globalmente ritmico-melodico, in cui domina la melodia nella sua variazione (così come la varietà melodica delle rime, piuttosto che la loro riproduzione fedele a fine CP), la lettura montaliana, attenta anche a rendere la struttura sintattica e metrica di partenza, oltre che l'impianto retorico, presenta caratteristiche ricorrenti che delineano un profilo stilistico riconoscibile.

3.3.1.4. Alfonso Gatto

Le letture di Alfonso Gatto (Salerno, 17 luglio 1909 – Orbetello, 8 marzo 1976) provengono dal vinile “Secondo Novecento” della raccolta 30ddli³³⁴ e sono datate intorno alla prima metà degli anni Sessanta.

Le interpretazioni del poeta si caratterizzano per la solennità del loro stile, che potremmo definire anche “sentenziale”, per una portanza personale/sociale, seppure in una registrazione al microfono, probabilmente effettuata in studio di registrazione, e una cadenza caratteristica e riconoscibile dell’autore, di cui si sente già a un primo ascolto la provenienza campana. Sono state prese in analisi [*Canto alle rondini*](#) (pubblicata nel 1939 su «Corrente») e [*Forse mi lascerà del tuo bel volto*](#) (da *Arie e ricordi*, 1940-1941)³³⁵, di cui riporteremo i testi per intero, entrambi in endecasillabi sciolti.

Questa verde serata ancora nuova //	1
e la luna che sfiora calma il giorno (/)	
oltre la luce aperto con le rondini //	
daranno pace e fiume alla campagna //	
ed agli esuli morti un altro amore; //	5
ci rimpiange monotono / quel grido	
brullo / che spinge già l’ inverno, // è solo /	
l’uomo che porta / la città lontano. //	
E nei treni che spuntano, / e nell’ora	
fonda che annotta, / sperano le donne /	10
ai freddi affissi / d’ un teatro, // cuore /	
logoro nome / che patimmo / un giorno.//	

Presentiamo ora il VIP-Radar della prima lettura di *Canto alle rondini*, il cui testo si presenta monostrofico, di 12 versi e in una metrica tradizionale.

³³⁴ I 30 *Discolibri Della Letteratura Italiana* (1965) curato da Ruggero Jacobbi.

³³⁵ I testi sono tratti da in Gatto (1961).

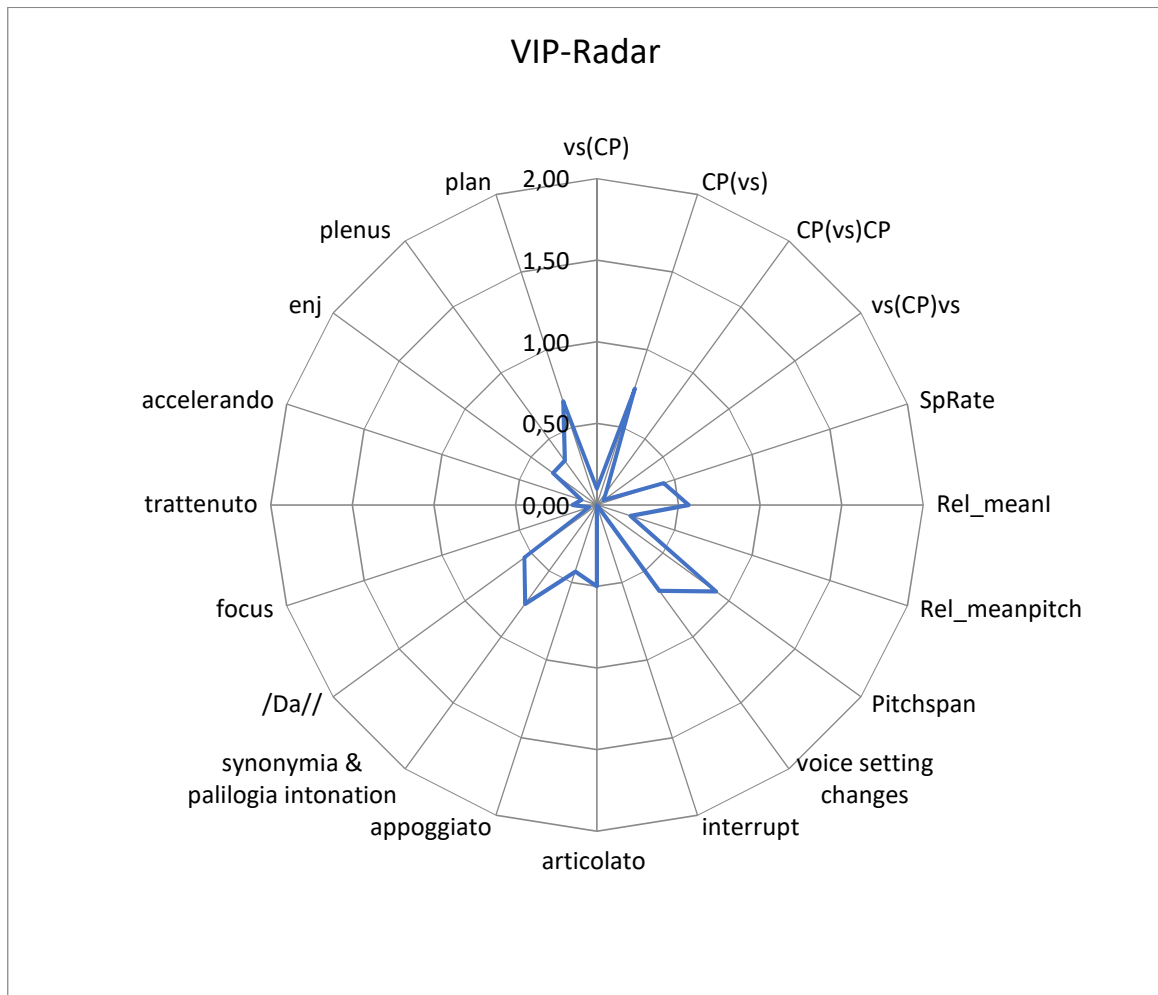


Figura 65 VIP-Radar di Alfonso Gatto

La prima lettura si presenta sintagmatico-sintattica, con una prevalenza di *curve emiverso* e una minima parte di *versi-curva*, *curve interverso* (2 casi per ciascun tipo) e *curve biverso* (una sola occorrenza), in una prevalenza di stringhe frammentate in unità sintagmatiche e porzioni di frase. Per quanto il respiro iniziale possa fare pensare a una lettura che avrà il metro come unità di misura, dopo la riproduzione dei primi tre versi rispettivamente in un *verso-curva* e in una *curva biverso* (questa divisibile in due unità intonative coincidenti coi versi), la lettura vira poi verso una frammentazione che segue principalmente scelte soggettive di enfasi sintagmatica e l'andamento della punteggiatura, non risultando vincolata al metro, nonostante lo schema sia fisso in endecasillabi. Gli enunciati sono complessivamente 8, di lunghezze diverse, inglobando al loro interno da 1 a 5 curve prosodiche: il più ampio dura 12 s e due sono coincidenti con i *versi-curva*. Il grado di *plan* alto, pari a 0,67, indica un'attenzione per la struttura sintattica del testo e per

l'insieme strofico, insieme al singolo verso, in una sorta di attenzione maggiore alla struttura globale del testo e della riproduzione prosodica (e quindi a un'enunciazione che può inglobare anche più versi). Il rapporto di *plenus* (CP/P), invece basso e pari a 0,33, rivela una divisione tra le due componenti di durata melodica e pausale equilibrata, in cui l'elemento melodico è pari a meno del doppio della durata di quella pausale, a conferma della strutturazione degli enunciati in unità interne minori e di un'ampiezza pausale non trascurabile. Rispetto a una media generale che tendenzialmente privilegia complessivamente una maggiore presenza melodica rispetto a quella pausale, il valore appare inferiore, attestando invece un maggiore equilibrio tra le due componenti.

Come si può vedere, la frequenza media relativa f_0 (130 Hz) è impiegata in un'estensione media, come mostra il *range* melodico di circa una tredicesima, che si sposa anche con una media varietà di registri intonativi, che corrispondono numericamente a poco più della metà del numero totale delle CP. Anche le *parole ritmiche* sono facilmente individuabili per i nuclei marcati a livello tonale e di durata: se ne avverte la scansione come parte della solennità stilistica della lettura, che inoltre presenta un'armonia interna e assenza di tratti di interruzione (*interrupt*). Si individuano inoltre due livelli simili di *articolato* e *appoggiato*, su parametri medi (lievemente maggiore il primo sul secondo), in uno stile che cercherebbe un equilibrio tra enunciati e curve prosodiche e tra curve prosodiche e *parole ritmiche*, in una marcatura analoga delle unità maggiori e minori.

Sono frequenti le curve con andamenti simili e ripetuti, in quella che definiamo *synonymia/palilogia intonation*, che riguarda tipologie intonative analoghe (con gradi diversi di continuative ed enumerative, oltre che con la caratteristica dichiarativa esplicativa), accompagnate sempre da una solennità elocutiva. L'intonazione che nominiamo dichiarativa esplicativa (indicata nel grafico con /Da//), presente in modo consistente, facentesi tratto caratteristico di questa lettura e che aspetteremmo più probabilmente in concomitanza di punto, si incontra slegata dalla punteggiatura e abbinata anche, in alcuni casi, a un'enfasi evocativa caratteristica di un intento narrativo.

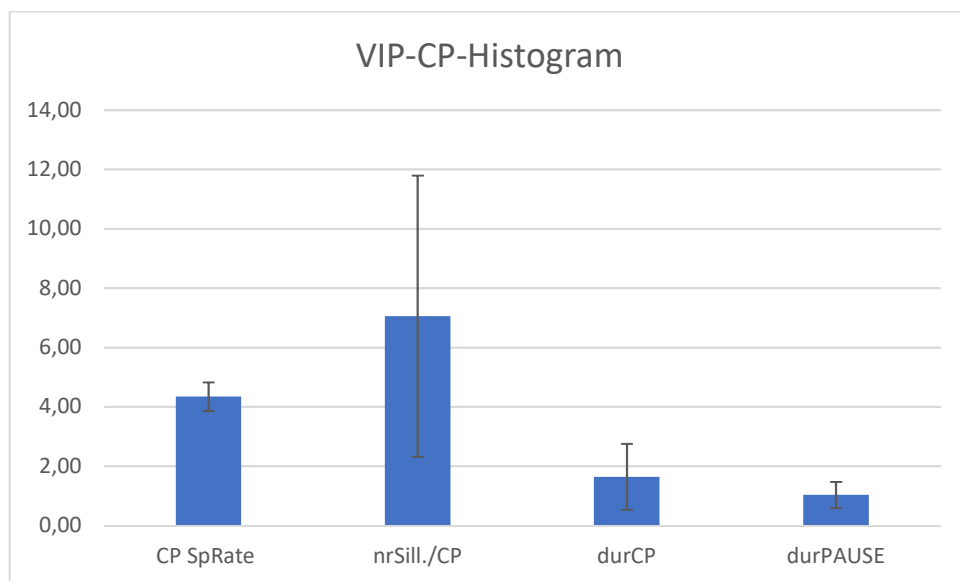


Figura 66 VIP-CP-Histogram di Alfonso Gatto

Considerando i valori delle medie selezionate nel VIP-CP-H, si può notare che le pause, di tipologia <pm>, <pl> e <pll>, si presentano in una media di durata lunga (1 s): non sono presenti pause brevi e prevalenti sono le <pll>, indicando così degli importanti respiri ampi a separare le curve melodiche, corrispondenti a porzioni minori o maggiori del verso (cfr. *plenus*). Esiste tuttavia tra queste tipologie pausali una variabilità media, indicata dalla deviazione standard (pari a 0,44), che si fa nettamente superiore per le durate delle CP (dev.st. 1,11), rispetto alla loro durata media, bassa, pari a 1,64 s: si registra un “movimento” interno alla lettura, che trova ulteriore conferma nella variabilità interna al numero medio di sillabe per CP, pari a 7,05 sill./CP (considerabile come un valore medio³³⁶), che presenta un’alta dev.st. (4,74). La variabilità interna al numero di sillabe per CP e della loro durata tocca il massimo, tra le letture della Prima radio-tv, con questa lettura di Gatto, che si presenta dunque molto variabile nella lunghezza delle unità prosodiche (come si poteva intuire dal picco di *emiversi*). Al contrario, la velocità elocutiva media delle CP, corrispondente a 4,34 sill./s, è media e nel complesso costante, come conferma la deviazione standard molto bassa, pari a 0,48 (tra le più basse in questo primo raggruppamento). Ulteriore riprova di questa omogeneità è anche la presenza minima di *trattenuto* e *accelerando* percepibili.

³³⁶ Si può trovare conferma ulteriore osservando che a una curva molto molto lunga (ad esempio di durata pari a 5,6 s. e che include “e la luna che sfiora calma il giorno oltre la luce aperto con le rondini”) si alternano curve molto brevi (la più breve è di 0,7 s.), che spezzano la maggior parte dei versi.

Gli *enjambement* di questo testo sono in un caso riprodotti con pausa (preceduto da un'intonazione /Da/) e in due riprodotti senza (come indica anche il valore minimo presente sul VIP-R). Nel grafico VIP-EL si può visualizzare la prima tipologia in blu, tratteggiata, con la sola riproduzione che è corrispondente a un'intonazione dichiarativa e in cui l'allungamento è assente. La tipologia EnjNoP, presente in occasione di “quel grido brullo” e di “e nell'ora fredda”, è quella /ct/ per il *rejet*: si aggiunga a questo che, nel primo caso, si avvertono le 2 PR in una ripresa di una modalità intonativa ricorrente, senza stacco sul *contre-rejet*, mentre nel secondo caso l'intonazione del *contre-rejet* vede uno stacco tonale.

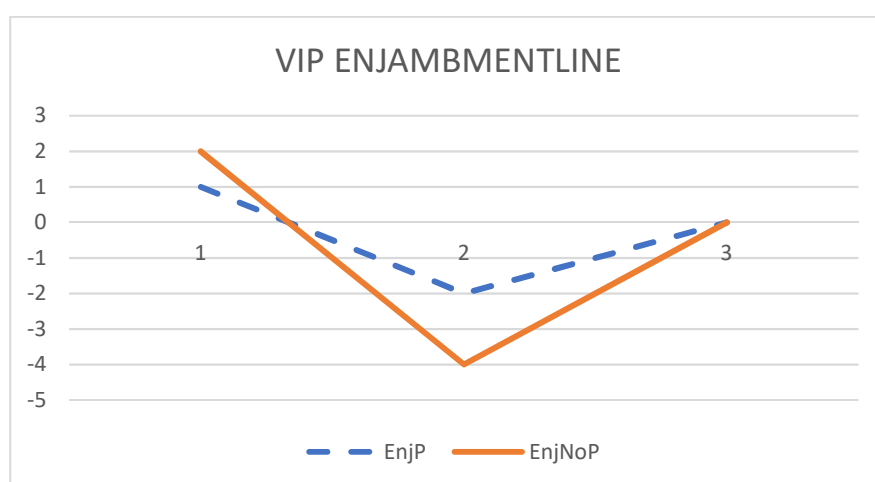


Figura 67 – VIP-EnjambmentLine di Alfonso Gatto

Proponiamo ora un esempio di un'ampia curva prosodica, con una netta scansione in unità tonali ben visibili sullo spettrogramma (*parole ritmiche*), che contribuiscono a diversificare la curva al suo interno, seppure sia percepibile un ulteriore schema binario della curva a livello intonativo, gerarchicamente maggiore. L'esempio che riportiamo è corrispondente alla curva più lunga, che ingloba i vv. 2-3 per intero, nell'unico caso di *curva biverso*, e mostra anche una varietà melodica evidente, caratteristica.



Figura 68 Finestra di Praat relativa ad Alfonso Gatto

Prendendo in esame la lettura di *Forse mi lascerà del tuo bel volto*, ci troviamo ancora davanti a un testo in endecasillabi dal punto di vista metrico, di lunghezza maggiore rispetto al precedente, diviso in 3 strofe. Si conferma uno stile riconoscibile nella sua solennità, che non porta a marcare eccessivamente le unità più piccole che compongono quelle più ampie, ma che nel complesso si percepisce per la sua ricchezza melodica e di registri.

Forse mi lascerà del tuo bel volto /	1
amore un soffio // e la celeste sera /	
disparirà come un silenzio intorno. //	
Era la neve dolce del tuo passo //	
e la città dai poveri cantieri (/)	5
scioglieva al cielo fumido / l'azzurro	
riverbero dei muri. // Mi parlavi /	
sciolta dal busto come una fanciulla //	
e lontana da te, / quasi in un sogno, /	
io ti vedevo scendere / nel dolce	10
sentiero della sera, // aprire l'ombra. //	
Una parola basta sul tuo cuore, //	
e nessuno di (*per) te / saprà mai dire /	
il silenzio che imbianca del tuo soffio. //	
Solo la notte, / di cui passa eguale /	
la luna nei miei sogni // e ferma al cielo /	15
gli alberi, / i colli / e sui cipressi il vento. //	
Nel suo tepido oblio / che l'oriente	
strugge di care lontananze e d'ombre, /	
io so che il giorno ti soccorre, // vivi, //	
e dimentichi i sogni / e la mia voce. //	20
Mi resta solo / del tuo bene l'aria, /	
un passato di nulla, / una parola. //	

Come mostra il VIP-R, si individua ancora una volta una preferenza per una lettura sintattica, dalle curve brevi, prevalentemente *emiverso* (con la totale assenza di curve che includano più versi per intero e la presenza di due *versi-curva* e con due *curve interverso*). Il grado di *plenus* è pari a 0,43, cioè medio-basso, con una durata pausale totale pari a circa la metà di quella melodica, che indica quindi una maggiore concentrazione sonora rispetto alla durata complessiva delle pause, superiore nella lettura precedente.

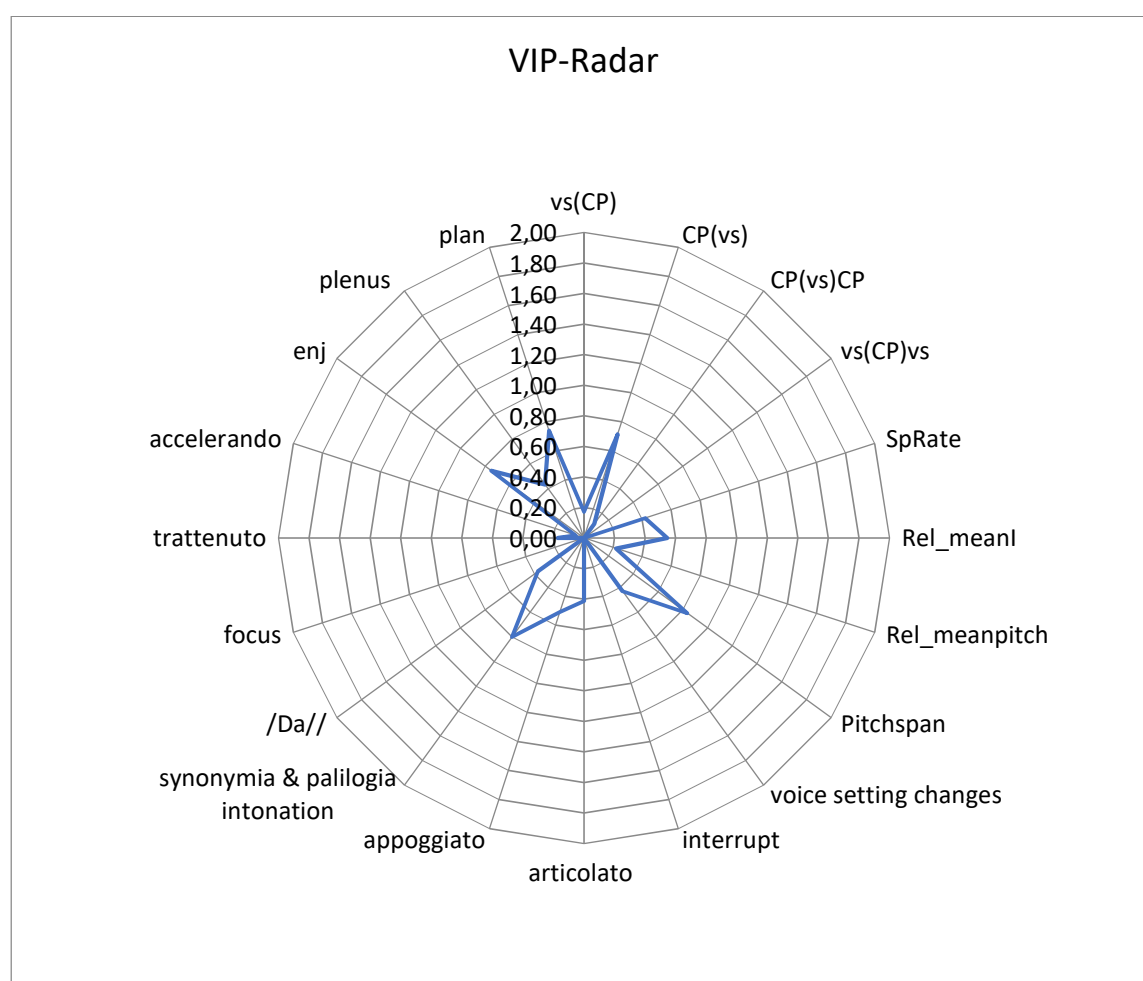


Figura 69 VIP-Radar di Alfonso Gatto

L'indice delle *curve emiverso* e del *plan* (rapporto enunciati-versi) si presenta sostanzialmente corrispondente, confermando quindi non solo un'organizzazione "microsintattica" ma anche una definibile come "macrosintattica" e che si realizza in enunciati che, visti i numeri, si dimostrerebbero capaci di allargarsi a estensioni ampie. Infatti, per quanto riguarda la divisione in enunciati rispetto ai versi, l'indice di *plan* pari a

0,73 è di poco maggiore di quello individuato nella lettura precedente, lasciando pensare a un'intenzionalità del respiro continuativa con la pagina, sia con la dimensione maggiore delle strofe sia del verso: a essere seguita è infatti anche la struttura sintattica, la sua punteggiatura. Oltre a includere prevalentemente più curve prosodiche intramezzate da pause, gli enunciati talvolta si allungano notevolmente (sino a 8,7 s massimo) e in alcuni casi si compongono invece appena di porzioni di verso, andando così ad avvicinarsi in parte, in una media generale, anche al numero dei versi. L'individuazione degli enunciati consente di confermare una direzione sintattica della lettura e l'indice di *plenus* mostra che la quantità melodica è pari a oltre il doppio rispetto a quella pausale. Si avverte in due casi in particolare, nella prima e nella sesta curva prosodica, una segmentazione in due unità intonative interne, riscontrate, come nel precedente caso, laddove il respiro prosodico si allunga in una curva globalmente più ampia (rispettivamente in un caso di *verso-curva*, dopo la prima parola, e in un caso di un verso e mezzo inglobati in una sola curva, che consideriamo *interverso*).

La velocità d'eloquio è uguale a quella vista precedentemente (4,2 sill./s) e uguale è anche la frequenza media relativa (maggiore di soli 2 Hz), così come il *pitchspan* (pari a circa una dodicesima di estensione), i *voice setting changes*, percepibili in uno stile variato e corrispondenti a poco meno della metà del totale delle CP, e il livello di intensità (54 dB). È assente uno stile "interrotto" e lo stile *appoggiato* è maggiore, in quanto particolarmente fitta la scansione in unità minori (PR) che marcano la lettura.

Si conferma ancora uno stile basato sulla ripresa di uguali movimenti melodici, con quasi la metà delle unità intonative riprese sinonimicamente o palillogicamente e una buona presenza di /Da//, in linea con uno stile sentenziale complessivo e in questo caso più in linea con la punteggiatura. Se nella precedente lettura erano rilevati sia un *trattenuto* sia un *accelerando*, in questa lettura è stato notato solo l'utilizzo limitato, ma presente, di un *trattenuto*.

L'inventario di pause si allarga, includendo <pb>, <pm>, <pl> e <pll>, ma la <pl> è la più impiegata, individuabile tra enunciati e a volte al loro interno. Il VIP-CP-H, non così divergente da quello della precedente lettura, mostra una *CP-Speech Rate* media, di 4,22 sill./s, con una deviazione standard bassa ma superiore alla precedente, pari a 0,78. Il numero medio di sillabe per curva prosodica è pari a 7,49 e, valore considerabile come medio, è il risultato di curve tra loro divergenti, che vanno da un massimo di 20 sillabe a

un minimo di appena 2 per curva, in una variabilità abbastanza alta, come mostra la deviazione standard (3,61, tuttavia inferiore a quella della lettura precedente). Non trascurabile nel conteggio è stata la considerazione anche degli allungamenti presenti in alcuni casi (ad esempio, si ricordi il caso della vocale postonica in “cantieri” e della sillaba tonica in “oriente”, entrambi casi di *rejet* realizzati in successione col verso successivo, in un caso con sbalzo intonativo e nell’altro in continuità tonale). La durata media delle curve prosodiche è breve, di 1,77 s (dev.st. di 0,87), e quella delle pause è 0,84 s, pari cioè a una <pl> (con dev.st. proporzionalmente analoga): rispetto alla lettura precedente si può registrare globalmente una minore variabilità delle durate, melodiche e pausali, e del numero di sillabe per curva.

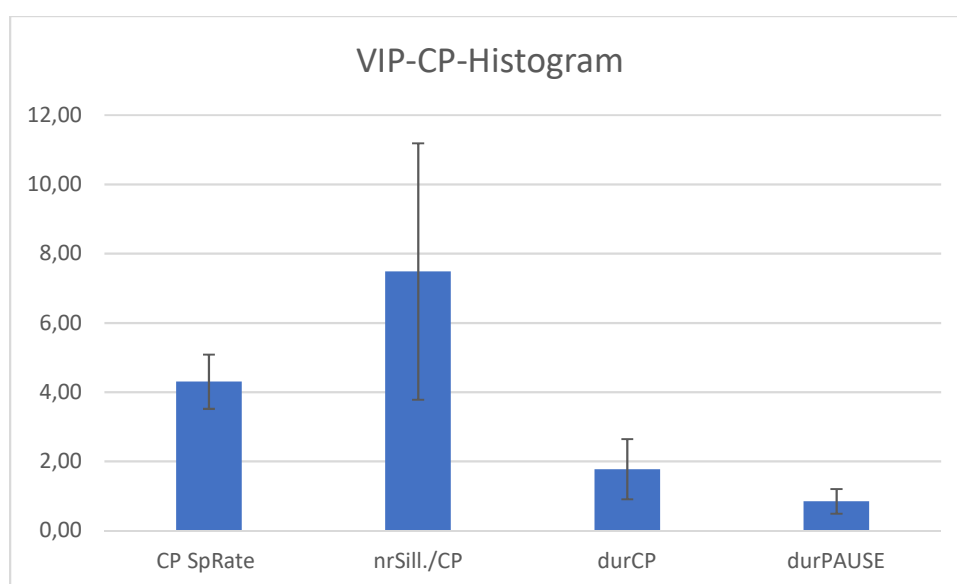


Figura 70 - VIP-CP-Histogram di Alfonso Gatto

A differenza della precedente lettura, l’autore privilegia anche la scelta di riprodurre gli *enjambement* per mezzo di pausa, realizzandone in questo modo 4 su 8. Il VIP-EL conferma la compresenza delle due tipologie e una prevalente omogeneità intonativa, con l’utilizzo di intonazioni continuative in entrambe le situazioni, che sposa anche la possibilità di stacco tonale in due casi di inarcatura non pausale. Si può notare che infatti, oltre a una marca tonale (presente due volte, di cui una associata ad allungamento), si trova un’intonazione continuativa del *rejet* (seguita invece da stacco tonale sul *contre-rejet*) e in un altro caso

ancora si avverte la caratteristica marcatura delle PR, in particolare con allungamento (sia del *rejet* sia del *contre-rejet*), ma senza reale stacco tonale.

Nel caso di inarcatura concretamente riprodotta con pausa è molto percepibile un'intenzione di continuità resa dall'intonazione e non da allungamenti, spezzata dalla pausa seguente. Il VIP-EL si presenta infatti molto diverso dal precedente: gli EnjP, prevalenti, sono realizzati con la stessa modalità intonativa e senza allungamento, mentre la linea continua dell'EnjNoP presenta anche l'allungamento come tratto distintivo, della postonica, in un caso, e della sillaba tonica, in un altro.

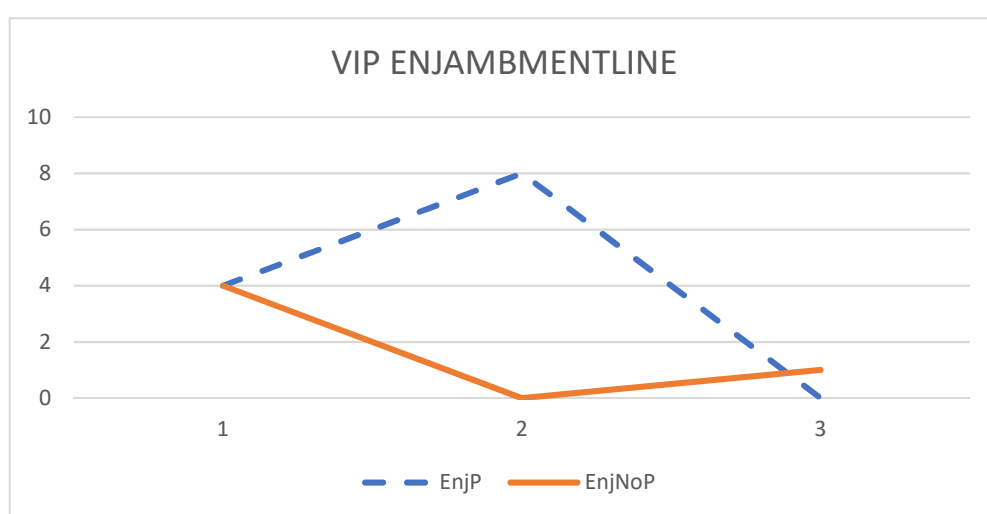


Figura 71 VIP-EnjambmentLine di Alfonso Gatto

Proponiamo infine una schermata relativa ai due *versi-curva* della lettura, individuabili in corrispondenza di un punto fermo e del verso successivo, coincidente con una proposizione autonoma (le due curve prosodiche sono divise da una <pll> e sono divise in un numero diverso di *parole ritmiche*).

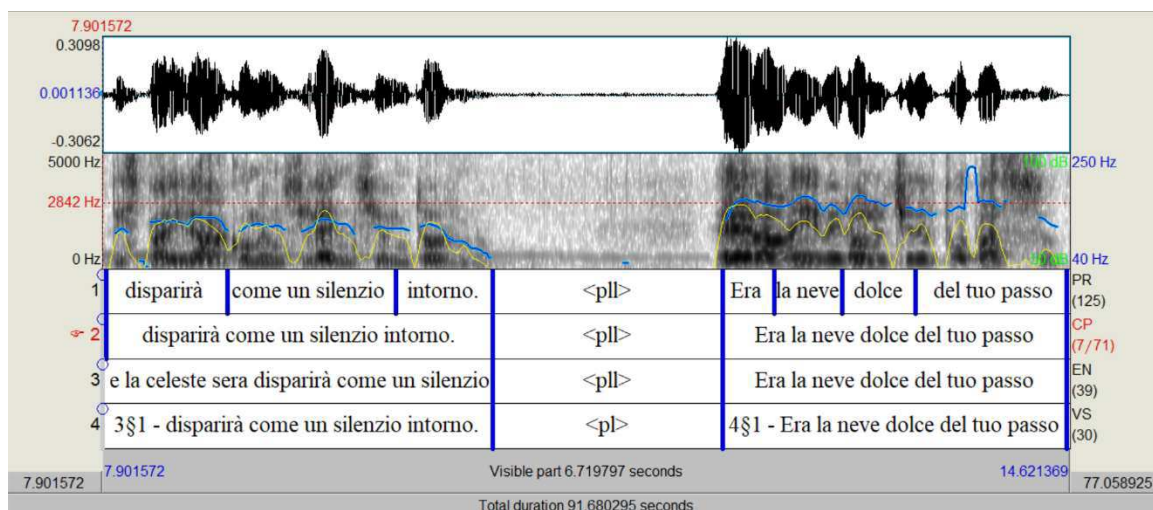


Figura 72 Finestra di Praat relativa ad Alfonso Gatto

Da queste due letture analizzate, appartenenti a uno stesso periodo di registrazione, emerge uno stile di lettura caratterizzato da solennità, che tende a un tono sentenziale, caratteristico dell'autore e ascrivibile a una tipologia sintagmatico-sintattica dal punto di vista organizzativo, caratterizzata da curve prosodiche tendenzialmente brevi che compongono enunciati più articolati. Questa preferenza per la sintassi piuttosto che il metro, che prevale al principio di lettura (cfr. Montale), sembra far emergere la possibilità di un "adattamento" a uno stile di questo tipo, in seguito a un tentativo esplorativo di una lettura metrica (cfr. *Canto alle rondini*), a dimostrazione di una varietà interna che può distinguere anche la singola lettura.

La solennità declamatoria si abbina a un tono enfatico, che, nonostante uno schema metrico della pagina, privilegia unità prosodiche brevi, che trovano poi un'armonia in una disposizione enunciativa più in linea col metro scelto e sono intermezze da pause mediamente lunghe e anche variabili tra loro (l'uso del silenzio pausale è in queste interpretazioni particolarmente funzionale all'efficacia comunicativa). Le CP si sono presentate solo una volta, nella prima lettura, con una lunghezza endecasillabica corrispondente al metro della pagina (coincidente con un raro caso di *verso-curva*, individuato nel primo verso della poesia), mentre è più frequente nella seconda, con 4 occorrenze. Lo stile di "marcatura" generale, che si configura come *articolato* in un caso (in cui anche i silenzi delle pause ricoprono un ruolo maggiore) e *appoggiato* in un altro, seppure entrambe su un parametro medio, indica una tipologia scansionale variabile e transitoria, in questo *corpus*, che in un caso è più legata al fraseggio e nell'altro si vincola

alle PR che lo compongono, privilegiando un aspetto accentuale-tonale e basandosi sulla ripetizione.

3.3.1.5. Salvatore Quasimodo

Le letture di Salvatore Quasimodo (Modica, 20 agosto 1901 – Napoli, 14 giugno 1968) che analizzeremo sono [*Alle fronde dei salici*](#) (da *Giorgio dopo giorno* del 1947) e [*Oboe sommerso*](#) (dalla raccolta omonima del 1932)³³⁷: entrambe le registrazioni sono state recuperate dai vinili dei 30 ddli e risalgono alla prima metà degli anni Sessanta del Novecento, cioè a un periodo a ridosso della morte del poeta.

Cominciamo ad analizzare la prima interpretazione, relativa a un testo monostrofico in endecasillabi sciolti.

E come potevamo noi cantare /	1
con il piede straniero sopra il cuore, //	
fra i morti abbandonati nelle piazze /	
sull'erba dura di ghiaccio, / al lamento	
d'agnello dei fanciulli, / all'urlo nero	5
della madre / che andava incontro al figlio /	
crocifisso sul palo del telegrafo? //	
Alle fronde dei salici, / per voto, /	
anche le nostre cetre / erano appese, //	
oscillavano lievi / al triste / vento. //	10

La lettura di Quasimodo si riconosce per una sua solennità in uno stile declamatorio complessivo e una specifica cadenza ricorrente.

³³⁷ I testi riportati sono stati tratti da Quasimodo (1960).

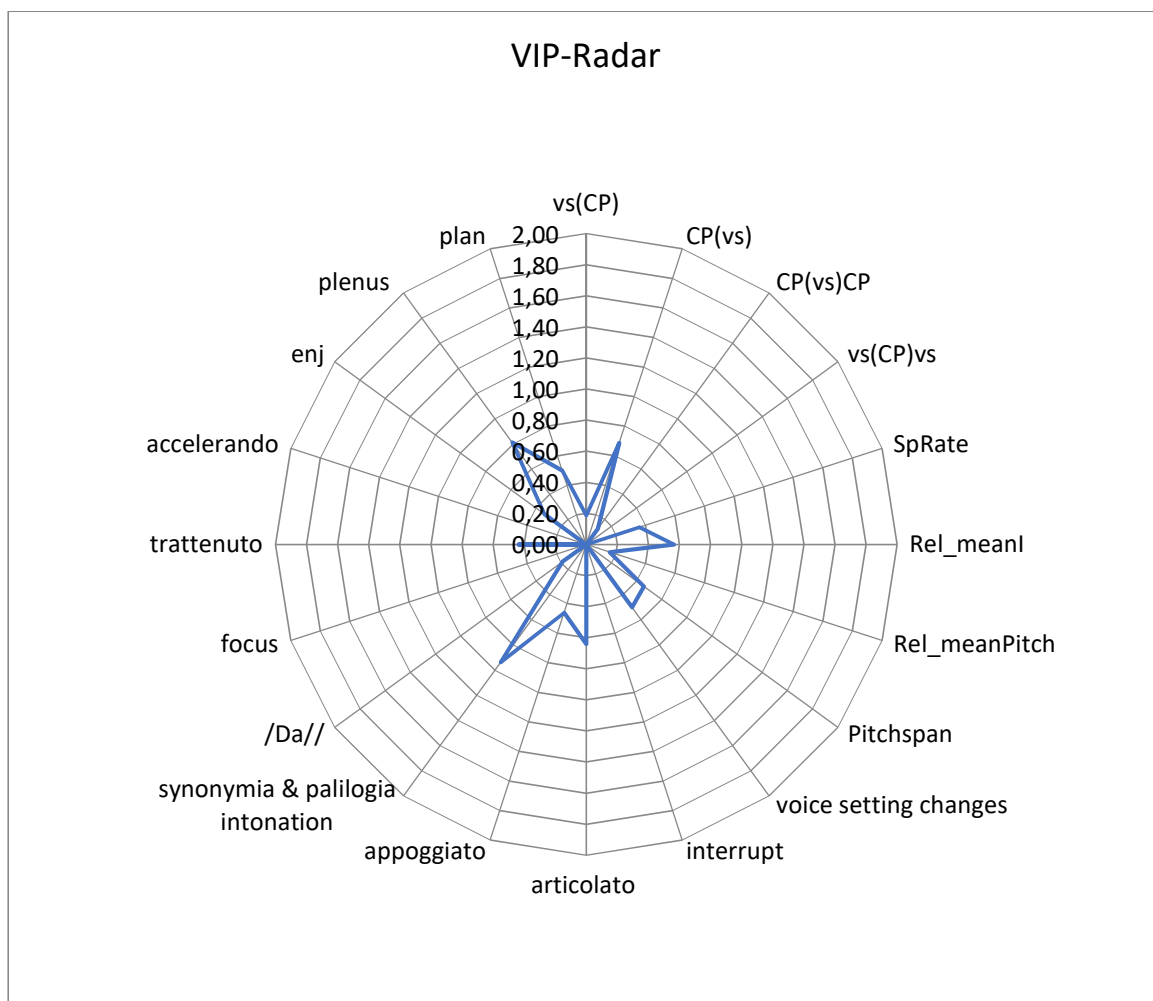


Figura 73 VIP-Radar di Salvatore Quasimodo

Questo risulta evidente nel VIP-R, in cui il picco della *synonymia & palilogia intonation* è particolarmente evidente: si può dire infatti che, oltre a un'intonazione prevalente, di tipo continuativo, la lettura presenta una globale imitazione delle intonazioni impiegate.

La portanza adottata può considerarsi personale/sociale, come quella di Gatto, e anche in generale lo stile di Quasimodo può in parte essere associato a quello del poeta campano, nell'impostazione di solennità prescelta. L'intonazione ricorrente, in questo caso, che assimiliamo a quella continuativa, potrebbe rappresentare una tipologia a sé, associata anche a un uso specifico della durata: riportiamo l'esempio delle prime due curve prosodiche, con questa tipologia intonativa, in cui è evidente anche l'allungamento sillabico della sillaba tonica finale, insieme alla pretonica³³⁸.

³³⁸ Si veda in questo caso anche la pausa che segue e interrompe l'intonazione continuativa, e che consideriamo un enunciato indipendente.

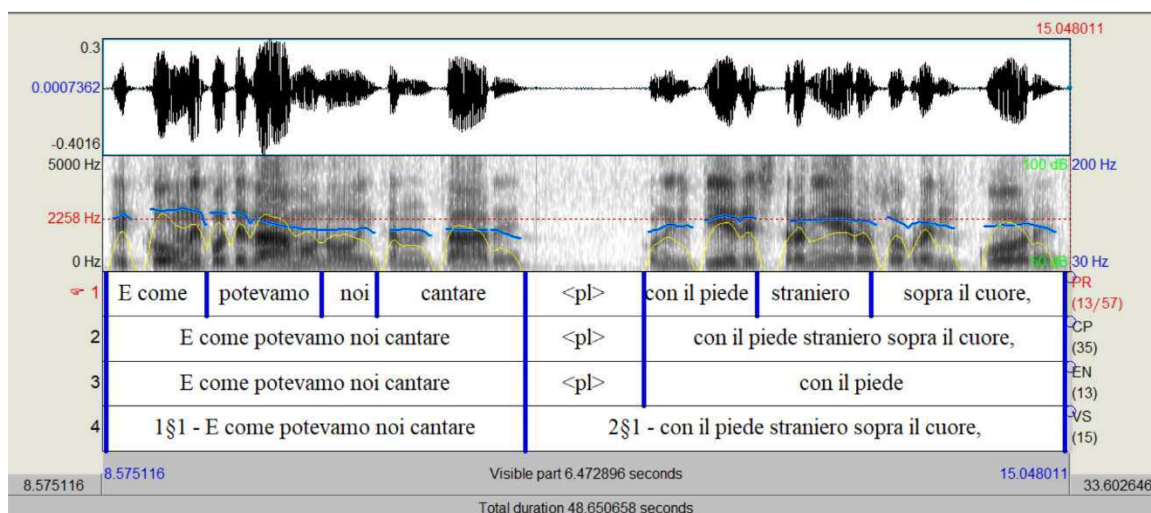


Figura 74 Finestra di Praat relativa a Salvatore Quasimodo

Rispetto alla lettura di Gatto, molto diverso è l'uso delle pause in relazione alle curve prosodiche, come evidenzia anche l'indice di *plenus* (CP/P): è difatti molto superiore il minutaggio delle curve prosodiche rispetto a quello delle pause, superando addirittura la media prevalente delle letture, arrivando a un valore alto, di 0,87. Da un'interpretazione congiunta dei parametri di *synonymia/palilogia intonation* e di *plenus* si può notare una tendenza alla ripetizione di un *pattern* intonativo che si fa elemento dominante dell'intera lettura. Più precisamente, la fitta presenza di continuative e la loro disposizione in relazione alle pause (complessivamente medie) fa emergere una tendenza intonativa all'accumulo, che potrebbe intendersi come serie enumerative costituite da intonazioni continuative interne.

Il VIP-R mostra anche un'organizzazione prosodica che segue la natura sintattico-logica, con una prevalenza di *curve emiverso*, che seguono i raggruppamenti sintagmatici e la punteggiatura. Tuttavia, sono presenti anche *curve interverso* e *versi-curva*, che fanno di questa registrazione anche un'interpretazione vincolata alla costruzione interna di un testo in metrica fissa come questo (sono totalmente assenti invece *curve biverso*). La lettura segue il verso laddove questo non abbia una punteggiatura interna e la frattura avviene talvolta solo a livello percettivo, tramite allungamento (si veda la postonica di “crocifisso”, ad esempio) o scarto intonativo.

La velocità d'eloquio è medio-bassa (con una media di 3,6 sill./s e con una prevalenza di curve inglobanti al loro interno 11 sillabe, oltre a quelle con un massimo di 13 e un minimo di 2), la frequenza media relativa è pari a 95 Hz e l'estensione vocale bassa, corrispondente a una settima, mentre media è la quantità di *voice setting changes* impiegati.

Lo stile è prevalentemente *articolato*, in quanto gli enunciati si presentano in numero alquanto inferiore rispetto alle curve prosodiche e fitte sono invece le *parole ritmiche*: più nel dettaglio, si può dire che il numero di versi è pari al doppio di quello degli enunciati, così da fornire un grado di *plan* minore (in due casi l'enunciato coincide con il verso, in un caso, quello del primo enunciato, la lunghezza è tale da includere 5 versi, ovvero i vv. 3-7, la cui intonazione prosodica si ripete uguale come in un elenco).

Riportiamo le immagini relative all'EN più lungo della lettura, che si mostra anche come esempio di alto *articolato* della lettura e di uso più omogeneo di f_0 .

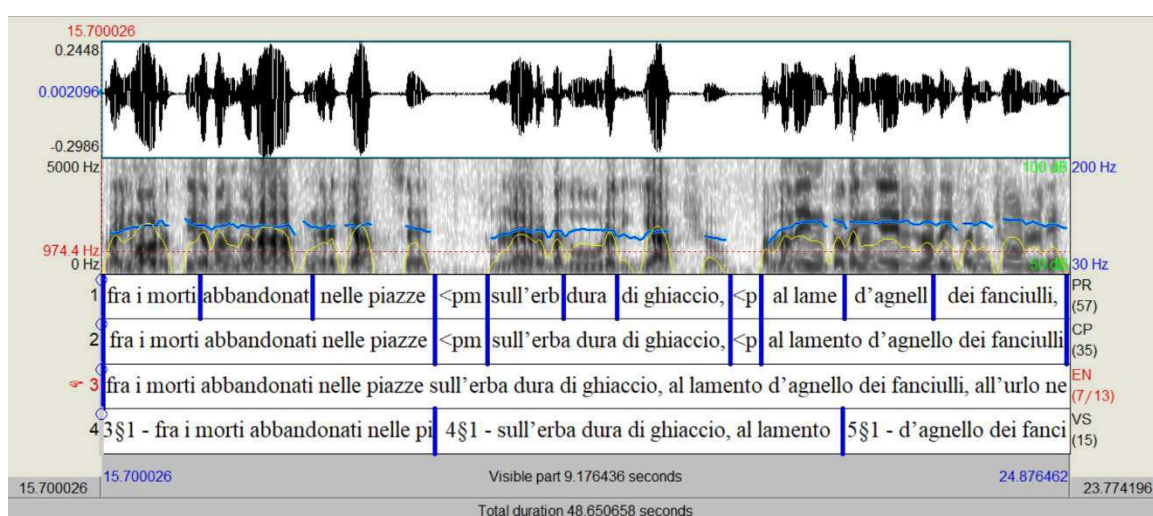


Figura 75 Finestra di Praat relativa a Salvatore Quasimodo

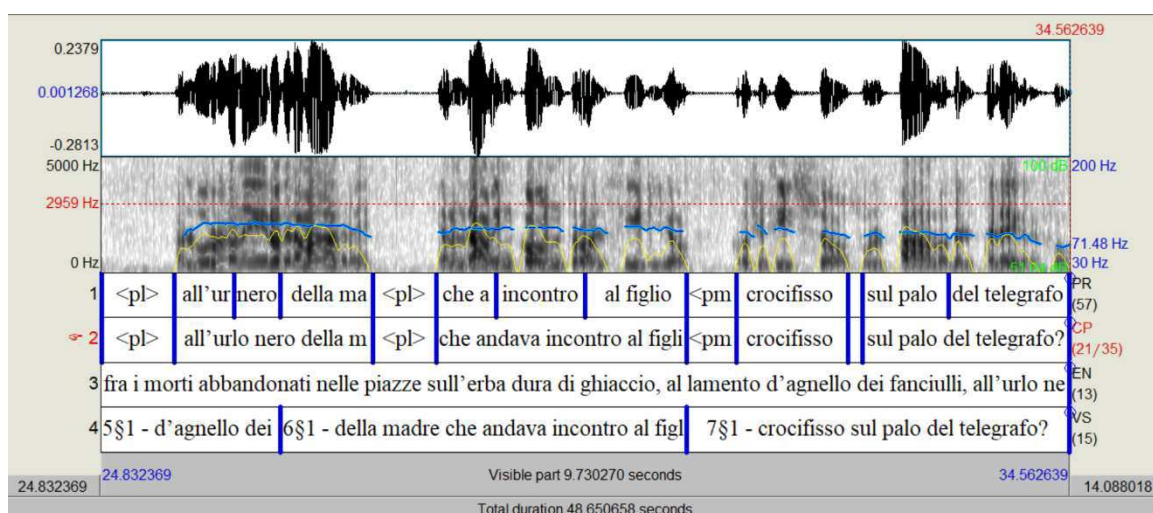


Figura 76 Finestra di Praat relativa a Salvatore Quasimodo

Il livello di *trattenuto* si mostra elevato, in quanto la lettura del poeta tende a rallentare, in particolar modo nelle parti conclusive delle curve continuative (caratteristiche della lettura), in corrispondenza di tonica e pretonica, come anticipato.

Riguardo alle inarcature è opportuno menzionare che di 3 totali conteggiate, una viene riprodotta con interruzione pausale (nel caso forte dei vv. 6-7, nella separazione tra “figlio” e “crocifisso”) e con intonazione continuativa, mentre le rimanenti non si riproducono con pausa e vengono piuttosto saltate in un’intonazione che segue di più la sintassi nel complesso. In entrambi i casi, come spiega anche il grafico VIP-E, manca completamente una volontà di allungamento vocalico. L’unico tipo di marcatura che si può sentire negli *enjambement* “sintattici” è quello della scansione in PR, particolarmente forte in tutta la lettura.

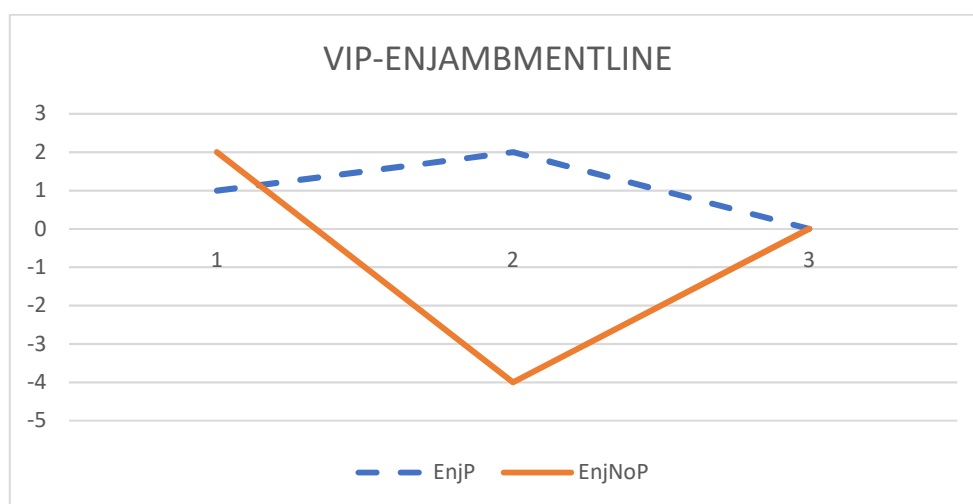


Figura 77 VIP-EnjambmentLine di Salvatore Quasimodo

Approfondendo il tema dell’organizzazione delle CP, passiamo a descrivere il VIP-CP-H, che presenta globalmente dei parametri medi.

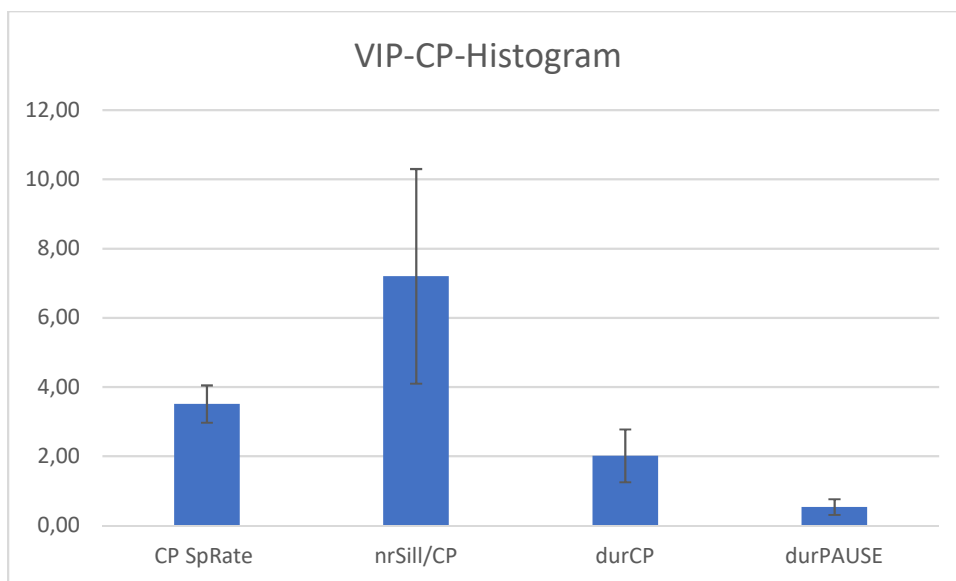


Figura 78 VIP-CP-Histogram di Salvatore Quasimodo

Da una sua osservazione emerge una *CP-Speech Rate* bassa (3,51 sill./s), che si sviluppa in modo poco variabile tra le varie curve prosodiche, come mostra anche la bassa deviazione standard (pari a 0,54). Il numero medio di sillabe per curva di quasi 7,2 sill./CP fa di questa lunghezza un valore medio, con una deviazione standard di 3,37, media rispetto al panorama. La durata media delle CP è considerabile anch'essa media, pari a 2 s, con una deviazione standard medio-bassa, pari a 0,76 s, così come media è la durata media pausale, corrispondente a 0,53 s, con una dev.st. di 0,22, in proporzione maggiore della precedente. La tipologia delle pause adottata nella lettura è infatti quella delle <pb> <pm> e <pl> (sono assenti le <pll>): l'unica eccezione (non considerata, in linea con il resto delle letture) è rappresentata dalla pausa che intercorre tra il titolo e l'inizio della lettura (pari a 5,84 s). Il grafico evidenzia il sostanziale divario tra la quantità melodica e quella pausale, come anticipato nella descrizione del VIP-R.

Passando a descrivere l'interpretazione del poeta di *Oboe sommerso*, ancora una volta riconosciamo uno stile che tende a intonazioni che si rispondono tra loro e che asseconda nella sua organizzazione il verso e la sua punteggiatura. Il testo di partenza presenta in questo caso 5 strofe, di cui l'ultima composta da un verso solo, per un totale di 13 versi sciolti in metri diversi.

Avara pena, / tarda il tuo dono / in questa mia ora / di sospirati abbandoni. //	1
Un òboe gelido risillaba / gioia di foglie (/) perenni, / non mie, / e smemora; //	4
in me si fa sera: // l'acqua tramonta / sulle mie mani erbose. //	7
Ali oscillano / in fioco cielo, labili: / il cuore trasmigra / ed io son gerbido, /	10
e i giorni / una maceria. //	13

Presentiamo alla fig. 79 il VIP-R della registrazione del poeta, da cui emerge, come anticipato, una lettura che propende per uno stile metrico, impiegando maggiormente *versi-curva* (8 totali su un totale di 13 versi), a cui aggiunge anche *curve emiverso* (7 in tutto), limitando al minimo di 1 le *curve interverso*, senza giungere mai a un respiro ampio di due o più versi. La lettura tende a seguire l'unità del verso preferibilmente quando questo si presenta senza punteggiatura: il *verso-curva* ha anche la forma di un'intonazione riconoscibile, difficilmente spezzata al suo interno, che tende a ripetersi in modo uguale e in composizione con almeno un'altra unità prosodico-intonativa, in una struttura prevalentemente bipartita.

A distinguere a colpo d'occhio le due letture di Quasimodo è la modalità organizzativa, che si reputa funzionale anche alla struttura testuale e si riflette anche nelle strutturazioni di primo e secondo grado, inferiori rispetto alla precedente lettura (vedasi *articolato* e *appoggiato*), insieme alla differente riproduzione di inarcatura (in numeri anche diversi a livello testuale). Per il resto, le due letture non presentano forti differenze, anche se queste mettono in risalto una variazione interna allo stesso parlante non trascurabile.

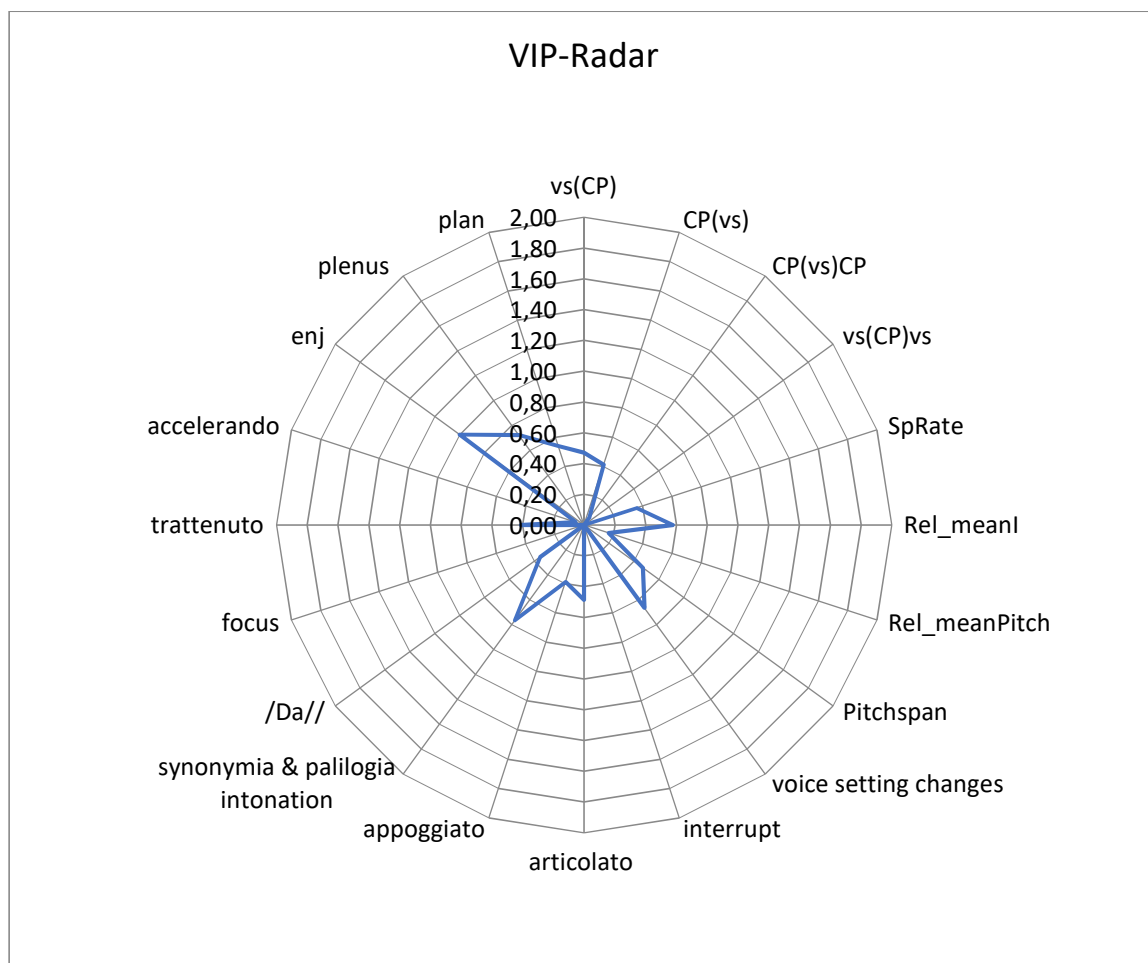


Figura 79 VIP-Radar di Salvatore Quasimodo

Anche in questa registrazione la velocità di lettura si presenta analoga alla precedente e a tratti si fa più percepibile l'uso di *trattenuto*, che contribuisce anche a segmentare a livello intonativo le curve prosodiche. Inoltre si può notare un uso di una f_0 media analoga a quella già vista (lievemente più acuta) e un *pitchspan* corrispondente, accompagnato da un uso di cambi di tono percepibili. Il grado di *plenus* appare lievemente inferiore al precedente ma resta su un parametro alto (0,72), rivelando una maggiore durata pausale totale in relazione a quella melodica; il rapporto tra enunciati e versi è invece uguale a quello della lettura di *Alle fronde dei salici*, così da confermare un'organizzazione enunciativa comune, indipendente dalla struttura metrica e strofica del testo, ma riconducibile a un respiro comune.

Lo stile prevalente, come nella registrazione anteriore, è l'*articolato* (per quanto con uno stacco minore dall'*appoggiato*), che segna una struttura prosodica scandita dalle CP sugli EN, anche se le intonazioni che si ripetono a livello di CP, come a inseguirsi, si

uniscono anche a una scansione interna delle PR percepibili già a un primo ascolto in unità tonali indipendenti in cui si può notare la presenza di allungamento in sillaba tonica. La tendenza a questa corrispondenza tra intonazioni, in cui meno presenti sono le dichiarative esplicative (più presenti in altre letture), si rivela anche in una fitta presenza di reiterazioni in *synonymia* e *palilogia*, che si fanno anaforiche nella prima strofa, in cui risulta particolarmente evidente.

Le inarcature, esigue in questo testo, sono entrambe realizzate con pausa e intonazioni continuative, in linea con le altre intonazioni che precludono a una “risposta” di continuazione dell’intonazione precedente.

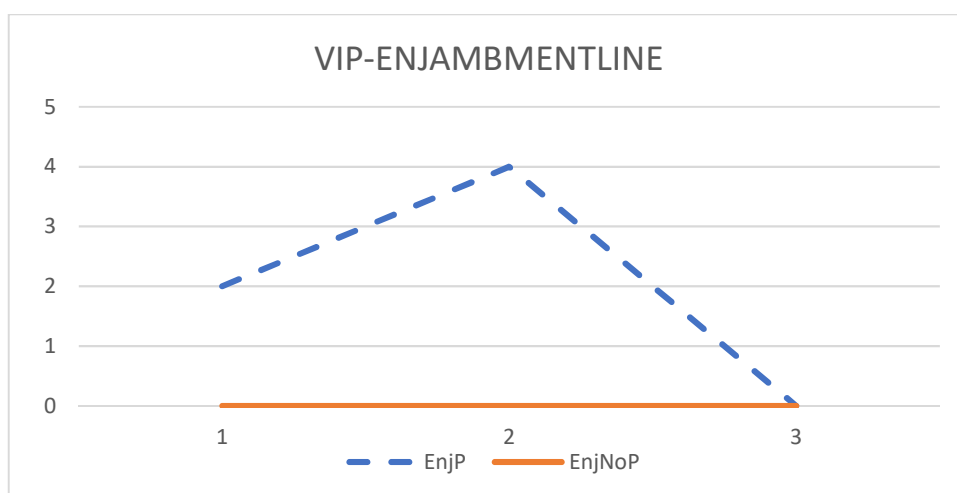


Figura 80 VIP-EnjambmentLine di Salvatore Quasimodo

A livello di equilibri tra durate di pause e curve prosodiche, la media della durata delle CP, bassa in quanto pari a 1,86 s, si presenta equivalente a circa tre volte quella pausale e con una dev.st. non molto alta, che indica la non eccessiva dispersione delle varie durate. Le pause, che vanno da quelle brevi a quelle molto lunghe (tipologia presente in una sola occasione), si alternano in una fitta prevalenza di brevi e medie, con una dev.st. alta rispetto alla durata media pausale, che è di 0,55 s.

Riguardo ai comportamenti medi delle CP il VIP-CP-H mette in evidenza un numero medio di sillabe per CP basso, pari a quasi 7 sillabe per curva (la dev.st. è di quasi 3 sillabe, mentre il *range* corrisponde a 12 sillabe, basato su un massimo di 15 e un minimo di 3 sillabe per curva) e una *CP-Speech Rate* bassa di 3,64 sill./s, con una variabilità interna

bassa (come si rileva dalla deviazione standard bassa, lievemente superiore a quella della precedente lettura).

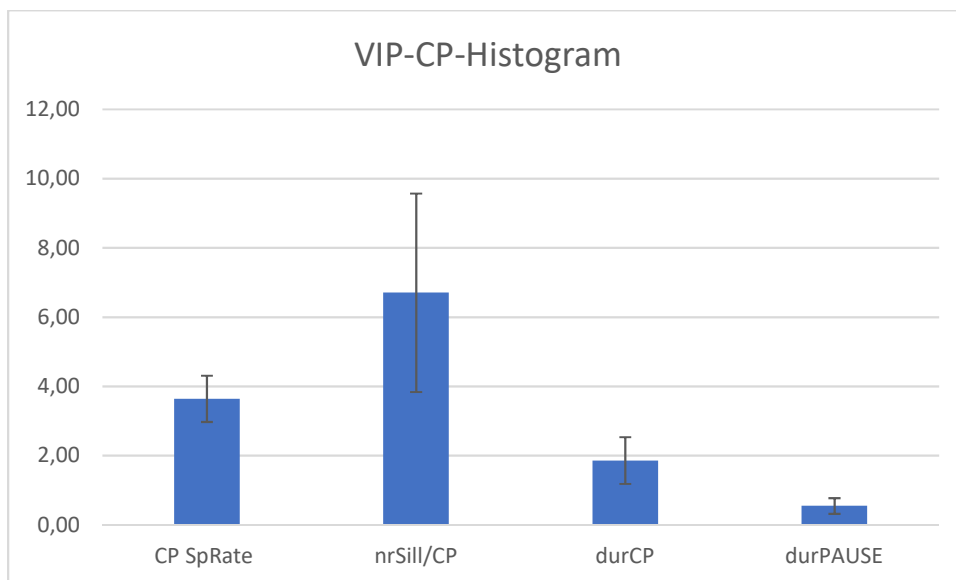


Figura 81 VIP-CP-Histogram di Salvatore Quasimodo

Nel complesso, la lettura presenta curve di lunghezza media più breve rispetto ad altri autori e anche rispetto alla lettura precedente (1,86 s), evidente, ad esempio, rispetto a Montale e Pasolini: esse, nella loro brevità non tendono a un'ulteriore scansione intonativa interna, presente invece laddove le curve sono di lunghezza superiore e con modalità melodiche più varie. La durata media pausale è quella pari a una <pm>, non distante quindi da quella incontrata nella lettura precedente, di cui mantiene anche una variabilità interna analoga. Si può dunque dire che le due letture mantengono costante l'impiego dei silenzi e mutano invece l'uso melodico, differenziandolo lievemente nelle durate, come prevedibile, visto il differente testo di riferimento, composto di unità metriche e strutturali diverse. La diversa struttura testuale dunque, che influenza principalmente la lunghezza delle unità prosodiche e le modalità organizzative (che propendono per il *verso-curva*), non influisce sostanzialmente nei silenzi pausali, che non finiscono per riprodurre quelli bianchi della pagina, che ospita un testo con una struttura ripartita in strofe composte da versi sottili, diversamente dal componimento precedente, monostrofico endecasillabico.

Riportiamo infine una schermata di *Praat* come esempio della tendenza intonativa prevalente e caratteristica della lettura di Quasimodo: si manifesta in coppie di CP, che

tendono a concatenarsi tra loro in un comportamento seriale, di cui la prima sospesa su un tono medio terminale, in un'intonazione generalmente continuativa, e la seconda invece discendente e conclusiva che, in risposta alla precedente curva prosodica, conclude l'unità maggiore dell'enunciato. Gli EN si presentano infatti composti anche da molteplici serie, in cui la /Da// si trova a conclusione soltanto. Nel complesso sono anche marcate prosodicamente le *parole ritmiche*, con un'insistenza melodica su uno stesso livello frequenziale.

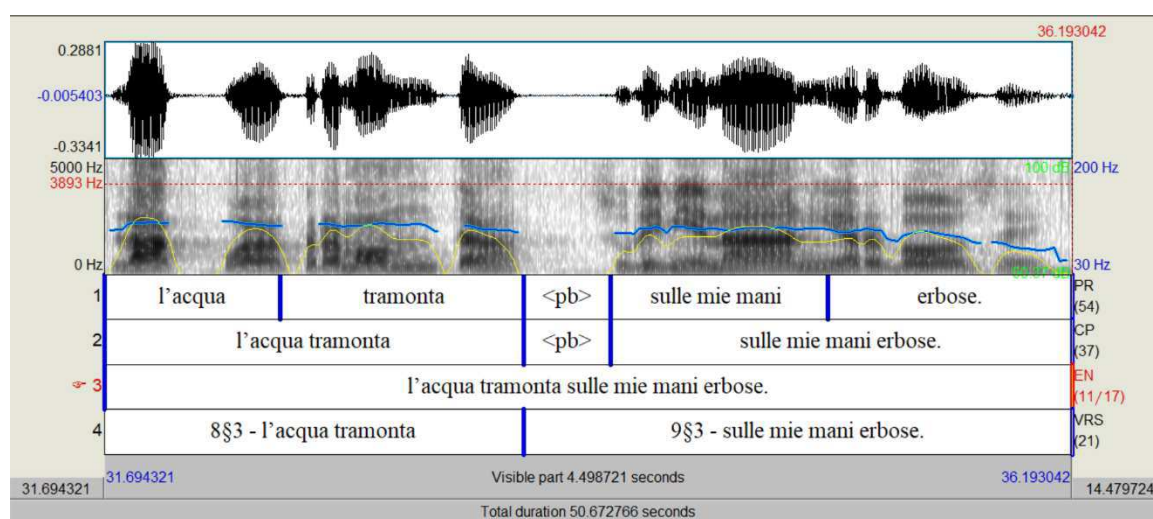


Figura 82 Finestra di Praat relativa a Salvatore Quasimodo

Da un rapido confronto con altre letture del poeta, una appartenente alla stessa collezione delle due analizzate (*Vento a Tindari*) e una anteriore, degli archivi Rai 8 *Dalla natura deforme la foglia*), emerge nel primo caso una coerenza con le altre letture e, nel secondo, una lieve differenza.

Con *Vento a Tindari* (poesia strutturata in 5 strofe e composta da 35 versi) ci troviamo davanti a una strutturazione prosodica che si divide prevalentemente in *versi-curva* e poi in *curve emiverso* (20 e 17 i casi totali, mentre in minima parte sono presenti *curve interverso*), in particolare nelle prime strofe, più fitte di *versi-curva*, mentre le ultime due presentano una maggiore concentrazione di *curve emiverso*. A partire dalla terza strofa sono uguali al verso solo le prime tre CP, con la quarta strofa queste si allungano, le inarcature si rompono e i versi si dividono in unità minori, mentre nella quinta strofa si incontra il *verso-curva* o la bipartizione del verso in due curve. Si mantiene nel complesso lo stesso stile

“ridondante” già individuato e si avvertono particolarmente evidenziate le PR, con insistenza melodica su un medesimo piano tonale; la suddivisione in EN infine si conferma con un respiro organizzativo globale già visto (per un totale di 15 enunciati). Se talvolta si può assistere a un cambio tonale tra strofe, tuttavia non si assiste a un cambio di intonazione, che mantiene invece il suo stile caratteristico.

Con *Dalla natura deforme la foglia* emerge una scelta prevalentemente di curve *emi- e intersverso* (senza la presenza di *versi-curva*), in una scelta organizzativa che privilegia la punteggiatura (con 19 curve per 13 versi e 8 enunciati): in questa lettura, di poco anteriore alle precedenti (proveniente dagli archivi Rai), le scelte intonative sono meno “stilizzate” nella struttura binaria prevalente (con andamento terminale medio e conseguente risposta intonativa conclusiva) e si avverte ancora la stessa cadenza insistente sulle *parole ritmiche* (che sono in totale 45), evidenti per nuclei tonali, insieme a una lunghezza melodica che può anche allungarsi nettamente rispetto alla media. Anche la f_0 media di un Quasimodo più giovane presenta, come previsto, dei valori massimi e medi inferiori a quelle successive già analizzate (di circa 10 Hz) e la velocità d’eloquio è nel complesso inferiore alle altre registrazioni, presentandosi nel complesso più lenta³³⁹.

Da tutte queste letture è emerso uno stile di lettura variabile nelle scelte di strutturazione prosodica in relazione al testo, anche davanti a fenomeni retorici (come l’inarcatura), che rispecchia anche la variabilità interna alle diverse metriche adottate nella scrittura: le interpretazioni di Quasimodo sono riconoscibili per la sua cadenza ricorrente e seriale anche nelle modalità di proporsi, caratterizzata da un uso melodico tendenzialmente più omogeneo (rispetto ad altre letture) e al cui interno l’insistenza melodica, piuttosto che il suo movimento interno in stacchi tonali, unitamente a una lunghezza di unità prosodiche mai lunga, porta anche a una maggiore percezione delle PR, che sono accentuate su uguali livelli tonali e appaiono così come ripetizioni. Difatti le sue letture sono risultate particolarmente animate dall’elemento retorico di ripetizione e il suo stile globale è maggiormente articolato, in quanto, oltre a un uso omogeneo delle pause a ripartire misure prosodiche medio-corte, a emergere in Quasimodo è il primo livello di strutturazione prosodica, ovvero le CP sugli EN, che si rimarcano anche con coerenza intonativa interna e con un numero di PR basso, seppure molto percepibile per insistenza frequenziale.

³³⁹ Si rivela interessante in questo caso la distanza temporale tra l’ultima registrazione considerata e le precedenti, che offre spunti interessanti di riflessione per eventuali approfondimenti futuri sulla variazione diacronica interna a un solo parlante, relativamente non solo a parametri di qualità vocale ma anche stilistici.

La lettura di Pasolini (Bologna, 5 marzo 1922 – Roma, 2 novembre 1975) che prenderemo in analisi è quella di *Supplica a mia madre*, conservata negli archivi di Rai Teche e risalente al 1965³⁴⁰. Riportiamo di seguito il testo per intero, in 10 distici (dal volume *Poesia in forma di rosa*, pubblicato nel 1964), che, seppure con varietà, è basato su una ripresa della metrica del doppio settenario (alessandrini), una delle soluzioni metriche caratteristiche del Pasolini dagli anni Cinquanta in poi:

È difficile dire con parole di figlio / ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio. //	1
Tu sei la sola al mondo che sa, / del mio cuore, / ciò che è sempre stato, / prima d'ogni altro amore. //	3
Per questo devo dirti (/) ciò ch'è orrendo conoscere: // è dentro la tua grazia (/) che nasce la mia angoscia. //	5
Sei insostituibile. // Per questo è dannata alla solitudine (/) la vita che mi hai data. //	7
E non voglio esser solo. // Ho un'infinita fame d'amore, / dell'amore di corpi senza anima. //	9
Perché l'anima è in te, / sei tu, // ma tu / sei mia madre / e il tuo amore / è la mia schiavitù: //	11
ho passato l'infanzia (/) schiavo di questo senso / alto, irrimediabile, / di un impegno immenso. //	13
Era l'unico modo per sentire la vita, / l'unica tinta, l'unica forma: / ora è finita. //	15
Sopravviviamo: // ed è la confusione (/) di una vita rinata fuori dalla ragione. //	17
Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire. // Sono qui, solo, con te, / in un futuro aprile...//	19

A un primo ascolto si avverte un approccio meno declamatorio e più vicino a una lettura meno solenne ma più intimistica e con una portanza che potremmo considerare intima: si avverte una cadenza ricorrente, che, composta di due unità (2 CP autonome, formanti un EN, o 2 unità intonative che ripartiscono una sola CP), vede la prima con intonazione

³⁴⁰ Per un primo studio fonetico sulla lettura montaliana si veda Schirru (2004).

continuativa e la seconda dichiarativa esplicativa (cfr. Montale, Quasimodo). La fitta presenza di questo *pattern* melodico bipartito contribuisce anche a un riecheggiare sinonimico di molte formule con intonazioni /Da// con confine terminale, visibili nel VIP-R. La specifica struttura, individuata anche già in altri autori, parrebbe un tratto caratteristico, per lo meno di una parte di parlato poetico: basata su una tensione tra una prima parte da cui dipende la seconda, in un incatenarsi di *pattern* ciclici³⁴¹, combinati diversamente a seconda dello specifico stile di lettura del poeta, in un'altalena intonativa, questa specifica scelta intonativa caratterizza anche il comportamento davanti alle rime testuali, che vengono così riprodotte con variazione, finendo però per somigliarsi in un disegno intonativo complessivo basato su riprese³⁴². Quest'uso specifico dell'intonazione si riflette anche sui numerosi casi di *synonymia* e *palilogia*.

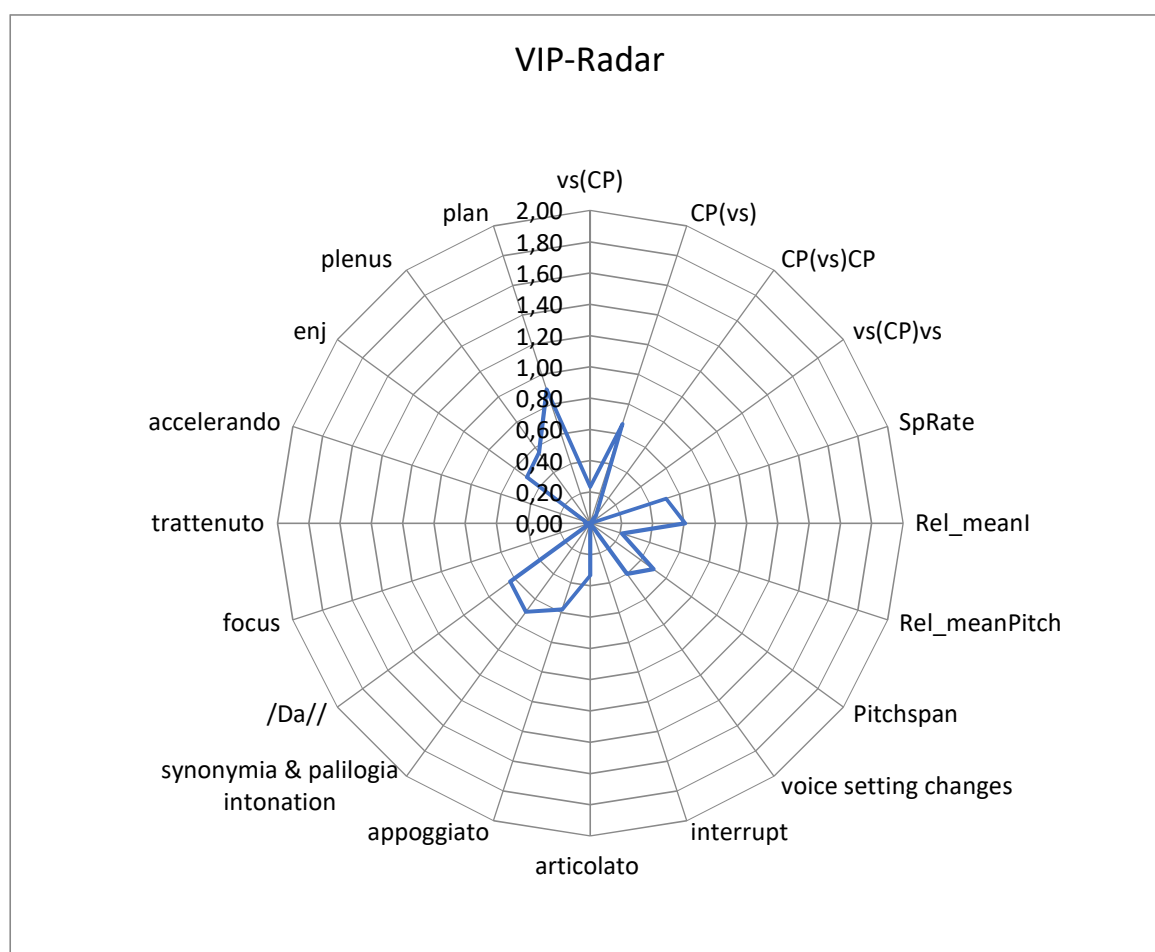


Figura 83 VIP-Radar di Pier Paolo Pasolini

³⁴¹ Sul tema è interessante svolgere un confronto con Romano (2020), in cui si osservano i moduli ritmico-melodici nel metro salentino della tradizione.

³⁴² Un'analoga percezione netta di una bipartizione in unità tra loro in connessione si individuava nella lettura di Quasimodo, seppure lo stile sia nel complesso diverso, globalmente più enfaticizzato e con una marcatura delle *parole ritmiche*, qui invece quasi assente.

La lettura pasoliniana appare dal grafico prevalentemente sintagmatico-sintattica, in quanto numerose sono le *curve emiverso* individuate (20), che includono porzioni di verso, seguendo la punteggiatura o l'importanza semantica dei sintagmi (si veda ad esempio la suddivisione dell'EN inglobante “ma tu sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:” ai vv. 11-12, frammentato in 4 *curve emiverso* “ma tu”, “sei mia madre”, “e il tuo amore”, “è la mia schiavitù”, che porta anche a una mancata sinalefe, ad esempio tra “madre” ed “e”). Riportiamo la finestra di *Praat* relativa.

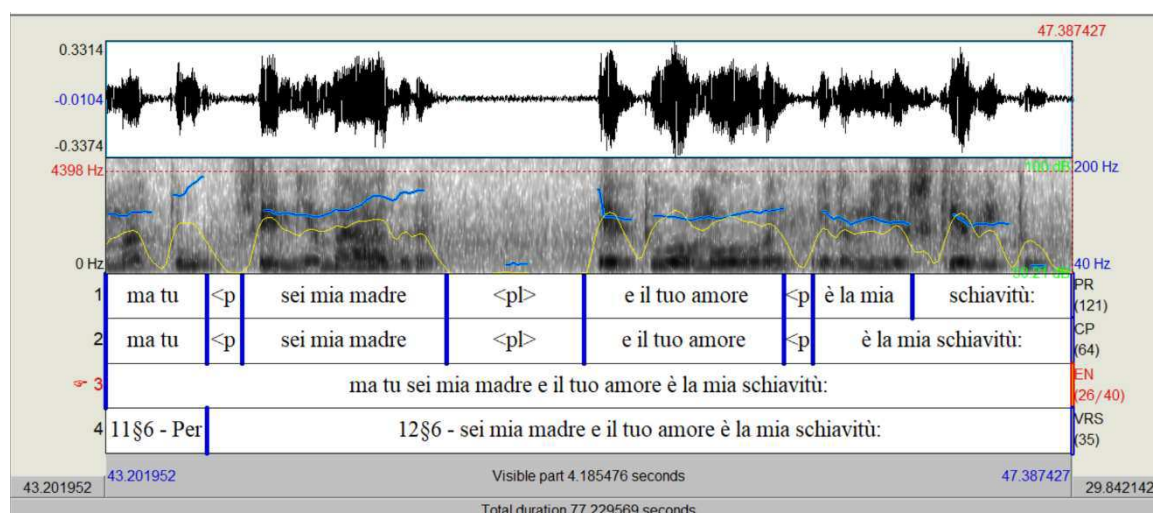


Figura 84 Finestra di Praat relativa a Pier Paolo Pasolini

Sono 7 i casi, non trascurabili, di *versi-curva*, di cui 2 corrispondenti ai primi 2 versi (e uno al penultimo); appena 2 sono invece le *curve interverso* (mentre assenti sono le *curve biverso*, vista anche la lunghezza del metro). L'avvio con i *versi-curva*, comparabile anche con letture precedentemente analizzate, come quelle di Gatto, Quasimodo e Montale, farebbe pensare a una tendenza ricorrente basata su un iniziale respiro che segue il metro con la sua lunghezza, per poi far prevalere quello della punteggiatura e dell'organizzazione sintattica che lo compone, disfacendosi in parti minori (specialmente in casi di versi lunghi come questi) o trasversali, che poi recuperano il respiro iniziale. Quest'ultimo caso si trova ad esempio nella riconciliazione finale, in cui il penultimo verso si riproduce nuovamente in un'unica curva. Ulteriori suddivisioni delle CP, e in particolare di quelle coincidenti con i *versi-curva* (nei casi di alessandrino), sono poi quelle intonative, che le ripartiscono in due unità minori, con frattura tonale interna.

Riportiamo una finestra di *Praat* relativa agli ultimi due versi del testo, riprodotti il primo in *verso-curva* e il secondo in due unità prosodiche indipendenti.

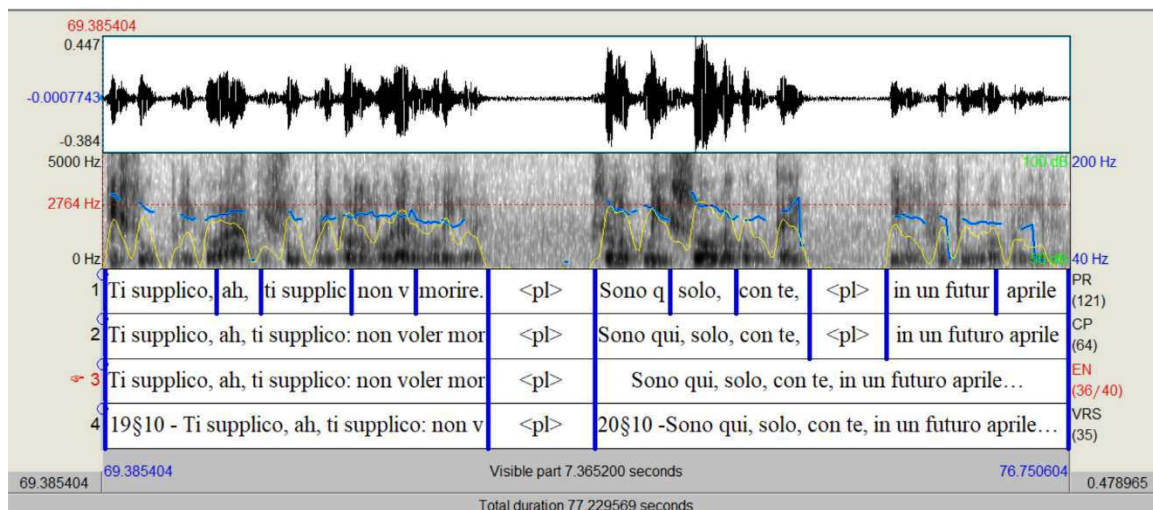


Figura 85 Finestra di Praat relativa a Pier Paolo Pasolini

Il *plan*, come rapporto tra enunciati e versi, si presenta più alto, rispetto a quello di altri autori (ad esempio Montale, Gatto o altri ancora), e spicca anche nel grafico con il suo picco di 0,9: il numero di enunciati è difatti quasi pari a quello dei versi. Non stupisce questa organizzazione intonativa del respiro del testo, in quanto questo si presenta con un metro particolarmente lungo e mantenendo in esso un tratto narrativo, che si conserva anche nella scelta enunciativa. C'è da precisare però che, a uno sguardo più dettagliato, emerge anche una divisione degli enunciati non sempre dipendente dalla lunghezza del verso, ma anche vincolata alla sintassi, alla punteggiatura e alla sua espressività, in modo tale da creare una varietà interna di lunghezza significativa: si passa difatti da un enunciato lungo, che ingloba due versi interi (i vv. 1 e 2, 3 e 4³⁴³, i 13 e 14, espressi questi ultimi, in 7,5 s), organizzati in 3 CP, a enunciati di lunghezza più breve (di 0,64 s in coincidenza con un inciso, che si fa dichiarativa).

Il *plenus* risulta medio e la quantità di parte melodica si presenta infatti pari a quasi il triplo di quella pausale. Il livello di *Speech Rate* è medio, pari a 5,09 sill./s, la frequenza

³⁴³ Emerge in questo caso che gli enunciati iniziali inseguono la struttura formale, strofica e metrica, pur organizzando i primi due distici in modo diverso all'interno (i primi due in versi-curva, i secondi due in unità minori).

media relativa è di 128 Hz (più alta, ad esempio, di quella di Montale) e la percezione di rallentamento è limitata a pochi punti, come indica il valore di *trattenuto* nel grafico. Il *pitchspan* corrisponde a un'estensione di un'ottava e si applica in parte all'uso dei registri differenti, che si possono vedere soprattutto nella ripartizione intonativa che a volte caratterizza le curve prosodiche e nelle singole curve prosodiche di durata minore, che presentano forme tra loro diverse, seppure in un'escursione non particolarmente varia.

Globalmente lo stile si può definire più *appoggiato* che *articolato*, in quanto proporzionalmente le CP tendono a inglobare più PR (rispetto alla ripartizione degli EN in CP): la lettura è però mediamente appoggiata, in quanto il parametro è di 0,58 (Vs lo 0,33 di *articolato*). L'indice spiega la consistente presenza di *parole ritmiche*, prevalentemente includenti all'interno sintagmi, e rivela una scansione ritmica ricorrente e assimilabile a un rapporto equivalente anche tra autori tra loro diversi³⁴⁴.

La scelta comportamentale davanti a *enjambement* si divide tra la scelta metrica e quella sintattica. Come mostra anche il VIP-E, 3 inarcature sono riprodotte a mezzo di pausa, con intonazione continuativa, senza allungamento, così come prevalente è questo tipo di intonazione nelle letture senza frattura pausale, che non marcano a livello tonale l'interruzione (in un caso notiamo che è l'insieme di *rejet* e *contre-rejet* a spostarsi su un livello diverso, cioè in “fame d'amore”), se non in un caso, in cui si fonde l'innalzamento tonale sulla tonica del *rejet*, con un'intenzione continuativa.

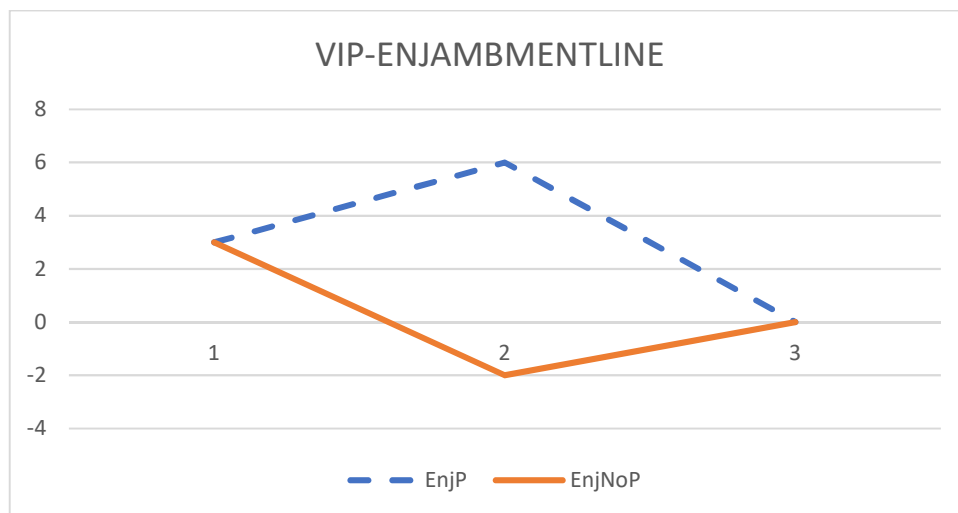


Figura 86 VIP-EnjambmentLine di Pier Paolo Pasolini

³⁴⁴ Il valore è paragonabile ad altri visti precedentemente, che gravitano tra 0,4 e 0,6 (ad esempio 0,43 e 0,5 di Gatto e 0,61 e 0,53 di Montale).

Considerando più da vicino le CP, prendiamo in esame il VIP-CP-H. Questo presenta *CP-Speech Rate* media, pari a 5 sill./s, con una dev.st. bassa (pari a 0,68), mentre il numero medio di sillabe per curva prosodica è pari a poco più di 9 sill./CP, risultando medio-alto e con una dev.st. alta (di 4,78) che indica una discreta variabilità sillabica. Questi valori si possono confrontare con l'impianto metrico testuale, che va da un minimo di 10 a un massimo di 15 sillabe per verso, con una media di 13,4 sillabe e una prevalenza di alessandrini, a conferma che è dunque una spezzatura del verso in più curve prosodiche la forma organizzativa prevalente (per quanto il massimo numero di sillabe per CP, pari a 21, dimostri anche la notevole estensione, così come l'estremo restringimento, quando si raggiunge il minimo di 2 sillabe). Se, come visto, la durata totale delle curve prosodiche corrisponde a quasi tre volte quella delle pause (*plenus*), rientrando in una media generale, la durata media delle CP è bassa (1,78 s), anche se molto variabile è il comportamento tra CP (come si evince dalla dev.st. medio-alta); la durata media pausale equivale a una <pl> (0,66 s), anche se i tipi di pausa usati sono vari, come conferma l'alta dev.st., e vanno da <pb> a <pll>.

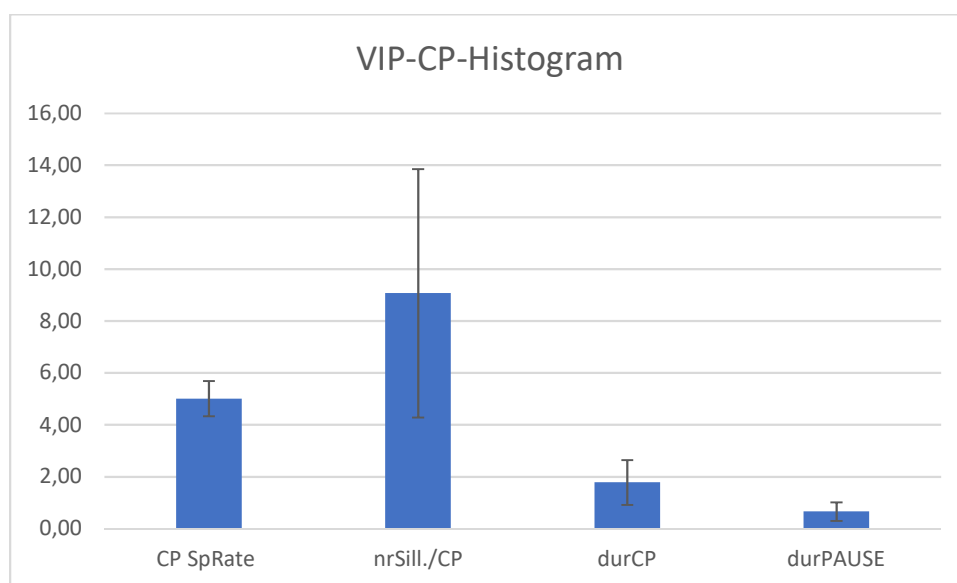


Figura 87 VIP-CP-Histogram di Pier Paolo Pasolini

È opportuno spendere alcune parole anche sulla relazione pause-*enjambement* e pause-distici. La tipologia di pause adottata in presenza di inarcatura è infatti <pb> e <pm>, mentre le pause che separano tra loro i distici vanno invece da <pm> a <pll> e consentono

un *reset* anche a livello semantico. Tuttavia, quando questo tipo di pause si restringe o si abbina a una pausa lunga interna al distico, la separazione strofica si fa inferiore e si mischia a quella sintattica, privilegiando così l'enfasi dei punti fermi presenti all'interno delle curve. Talvolta a distinguere la tipologia e la funzione delle pause, laddove la lunghezza sia simile, è il tipo di intonazione che la precede o l'uso dell'intensità (ridotto ad esempio al principio della curva successiva).

Comparando la lettura di *Supplica a mia madre* con una porzione di quella anteriore, del 1954 (come dice lo stesso autore prima della lettura) de *Le ceneri di Gramsci* (di cui sono stati annotati i primi 302 s), si può percepire, oltre al lieve cambiamento vocale di Pasolini nell'arco di dieci anni (la frequenza media pari a 124 Hz rispetto ai 128 Hz dell'altra lettura), l'organizzazione sintattica del testo. Questo, metricamente in terzine dantesche pascoliane con endecasillabi molte volte incompleti, ipermetri o ipometri, viene riprodotto in una lettura che non presenta mai casi di *versi-curva* o *curve bi-verso*: si incontrano sole *curve emi-* e *interverso*. La frammentazione, inoltre, si fa talvolta intonativa e non sintattica, realizzata tramite una buona articolazione in coincidenza della fine del verso con *enjambement* o in curve molto lunghe (come, ad esempio, quella che ingloba “in cui caparbio l'inganno che attutiva la vita resta nella morte.”, con frammentazione intonativa dopo “l'inganno”): le curve si presentano, in particolare quelle lunghe, nel complesso abbastanza omogenee e non sono mai troppo marcate nella loro scansione interna.

Se nell'altra registrazione la struttura strofica si manteneva nella lettura (e bisogna precisare che la punteggiatura demarcava i distici, a differenza di questo componimento), qui invece essa si perde, al punto che due strofe possono unirsi in curve che inglobano porzioni dell'ultimo verso della strofa precedente e del primo di quella successiva. Laddove invece la fine della terzina coincida con un segno di punteggiatura (ad esempio virgola, puntini di sospensione), esso viene riprodotto anche a mezzo di pausa: si mantiene anche in questa lettura una varietà pausale che va da quella breve a quella lunga. Anche in questo caso principalmente l'inarcatura non viene riprodotta né con pausa né con rimedi intonativi o allungamenti vocalici: la lettura segue completamente l'andamento logico-sintattico del testo, nella sua narrazione. Rimane anche la tendenza a utilizzare un andamento di continuativa (o più di queste) seguito da dichiarativa, spesso in riprese sinonimiche, che fanno di questa modalità di lettura uno stile riconoscibile anche per la sua cadenza. I *voice setting changes* percepibili non sono troppo netti e il *pitchspan* è pari a poco più di un'ottava, come nella lettura precedente, continuando a mantenere uno stile di lettura

“contenuto” a livello interpretativo. La scansione melodica si realizza con andamenti melodici tra loro lievemente diversi, in un’alternanza che rimarca la tonica da un punto di vista intonativo e che tendenzialmente divide le curve in due unità ritmiche.

Si può dunque dire che, seppure in una variazione interna all’autore, specialmente per quanto riguarda le modalità organizzative, lo stile di Pasolini, che presenta diversi tratti già incontrati in altri autori sino a questo punto, rappresenta dei tratti caratteristici e anche un punto di stacco rispetto alle altre letture, per una maggiore naturalezza interpretativa, che lo avvicina a tratti che saranno più comuni nella Seconda radio e TV, oltre che per uno stile che privilegia l’*appoggiato* (con anche un incremento di sillabe per CP).

3.3.1.7. Carlo Betocchi

Carlo Betocchi (Torino, 23 gennaio 1899 – Bordighera, 25 maggio 1986) continua, con la sua lettura, una linea che potremmo definire enfatica e declamatoria: la sua interpretazione è in un carattere solenne, che a tratti si avvicina a un parlato oratorio politico, “da sermone”, della prima metà del Novecento (presente, in parte, anche nel suo parlato spontaneo). Infatti la sua poesia presenta livelli melodici e intensivi vari, tra loro divergenti, che consentono di virare da un tono più pacato e con portanza intima/personale a uno più movimentato, con portanza pubblica/sociale, con tratti austeri e, a momenti, duramente lapidari.

La registrazione è quella del componimento [*Redivivo in Firenze*](#), tratto da *Tetti toscani* (1955) e strutturato in 9 strofe formate da terzine di versi sciolti di metri diversi, ed è conservata negli archivi delle Teche Rai e risale al 1977³⁴⁵.

Mi balzò l’anima //	1
quando vidi / i tuoi tetti	
diseguali //	
dopo che il treno / una notte	4

³⁴⁵ Si tratta infatti di un estratto dalla trasmissione televisiva *Ritratto d’autore – Poeti italiani contemporanei*, andata in onda nel 1977 e condotta da Giorgio Albertazzi che, al termine della lettura, si pronuncia proprio sull’utilità dell’apprendimento dall’ascolto della lettura originale del poeta, parlando di una “ritmica” associata al valore di alcune parole. Vedremo più nel dettaglio come questa si presenti a una descrizione fonetica generale.

lenta d'avvicinamento / mi lasciò su una piazza desolata. /	
Due nottambuli / parlavano, // eri sola, / o Firenze, // e salii nella stanza d'albergo, //	7
dormii nelle tue braccia, // nel tempo, / nell'oasi di pietra, / di calce / e travature cedevoli, //	10
sotto le stelle supreme, // vivido di battesimi: // e nel mattino	13
nebbioso / dell'inverno fiorentino, / secco di ricordi, / destandomi, //	16
una frattura solitaria divampò / dalla mia mestizia. //	19
Lasciai l'arte per l'anima, // e al crollo silenzioso del vivere invisibile /	22
ancora una volta / un toscano senza pianto // s'inoltrò sulla soglia dell'Ade. //	25

Questa lettura si organizza complessivamente in uno stile metrico e sintagmatico-sintattico al contempo: difatti su 27 vv. totali, 11 sono stati riprodotti nella modalità di *verso-curva* e gli altri si organizzano prevalentemente in *curve emiverso*, unitamente a pochi casi di *curve interverso* e *bi-/poliverso*. Oltre a notare l'inizio (anche in questo caso) in *verso-curva*, si può vedere che a favorire questo tipo di costruzione prosodica è l'uso della punteggiatura, limitato alla fine del verso, o la struttura del verso stesso, che spesso dispone di una sola unità sintattica per verso.

L'individuazione di confini terminali non coincide però solo con i segni di punteggiatura forte ma anche con la sola fine del verso, a prescindere dalla presenza di segni interpuntivi. La scelta non esclusiva dei *versi-curva* e la loro disposizione si spiega anche con il comportamento davanti a inarcatura, che infatti è principalmente quello di una mancata riproduzione, propendendo invece per l'accostamento logico-sintattico, senza tenere in conto l'apparato retorico del testo nelle sue varie parti, come quella dell'*enjambement* (solo

uno è infatti reso con pausa). Dal VIP-R sono visibili con chiarezza questi comportamenti strutturali.

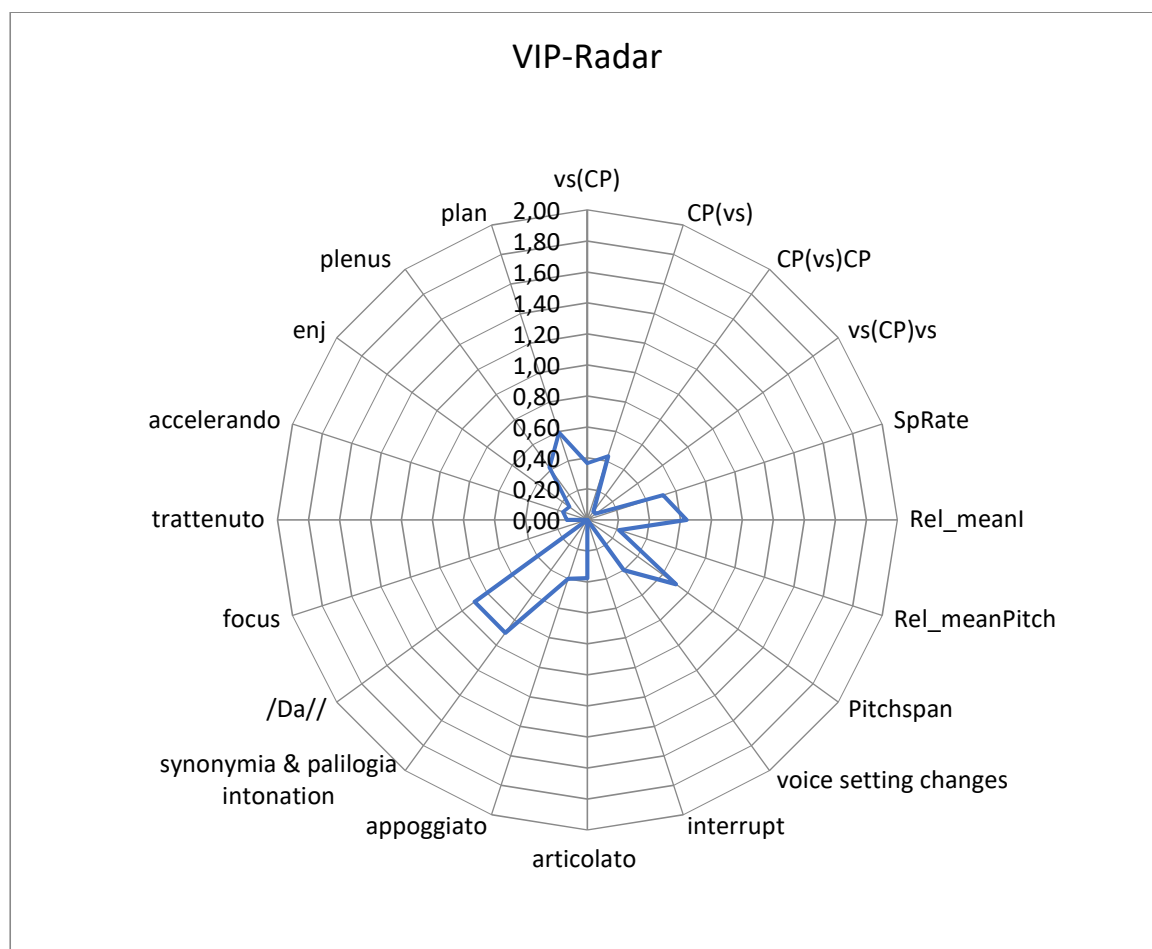


Figura 88 VIP-Radar di Carlo Betocchi

A causa anche dello specifico stile di lettura, l'intensità relativa media appare alquanto alta e la f_0 media relativa di 128 Hz si associa a una variazione melodica interna, constatabile anche dal *range* melodico pari a quasi un'undicesima, in una lettura che spazia su toni diversi, impiegati con intenzioni diverse. Quest'uso della vocalità si associa anche ad alcune specifiche scelte intonative, che tendono a ripetersi in un inseguirsi di *pattern* analoghi, tra cui prevale un netto uso di /Da//. Prevalente è infatti una tendenza all'asserzione, attraverso l'uso delle dichiarative esplicative, che non perde mai di vista il suo carattere enfatico tipico della lettura globale.

Come rivelano i valori di *articolato* e *appoggiato* (basso e medio-basso), paragonabili sono i rapporti tra *parole ritmiche* e curve prosodiche e tra curve prosodiche ed enunciati:

nel complesso si può notare che le CP sono ripartite in un numero di PR simile a quello delle CP che ripartiscono gli EN (le unità maggiori corrispondono al doppio di quelle minori che le compongono), contribuendo a un'equilibrata percezione di articolazione e appoggiatura, senza privilegiare una delle due modalità. Medio-alto è invece il livello di *plan*, che spiegherebbe una pianificazione del testo in enunciati di dimensione maggiore del verso, tendenzialmente inglobanti quasi 2 versi per EN. Limitati sono i casi di *trattenuto* e *accelerando*, che si individuano laddove si faccia più meditativa o “partecipata” la lettura, in un contesto in cui la velocità media d'eloquio risulta alta, pari a 5,16 sill./s, superiore a quelle viste finora. In questo caso quindi la solennità elocutiva sposa anche un tempo di lettura più rapido, insieme a una cadenza ricorrente.

Il valore medio-basso di *plenus* (0,41) indica una presenza della componente melodica pari al doppio a quella pausale, rivelando un ruolo non trascurabile delle pause in questa lettura. Per un'osservazione ulteriore della questione forniamo l'immagine del VIP-CP-H, da cui si può confrontare la durata totale media pausale con quella melodica e vederne anche la variabilità interna eventuale.

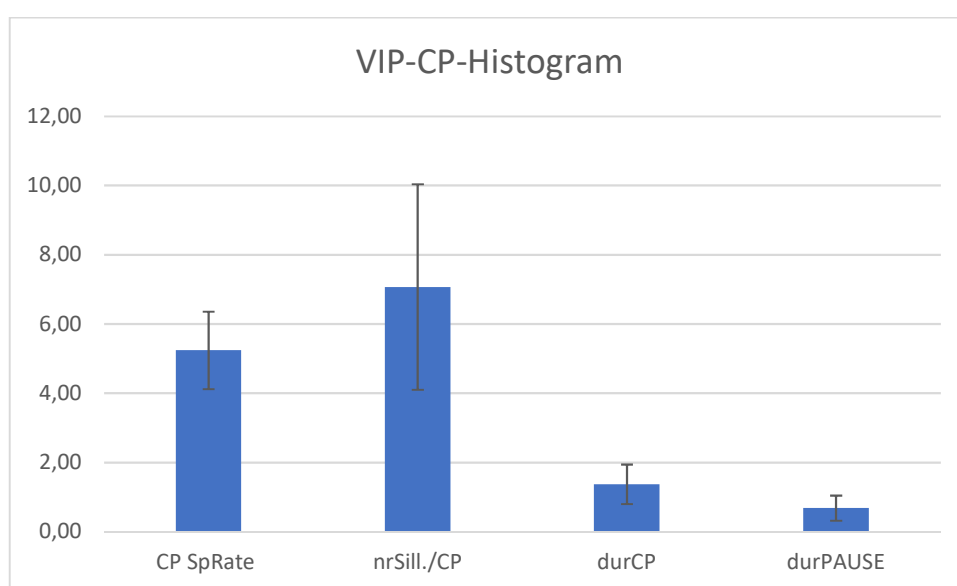


Figura 89 VIP-CP-Histogram di Carlo Betocchi

Si nota che la durata media di CP risulta bassa (1,37 s) e mediobassa la variabilità interna, mentre la durata pausale media risulta lunga, pari a una <pl>, con una dev.st. più alta, che giustifica anche l'ampio ventaglio di pause utilizzate, che vanno da <pb> a <pll>. Il numero medio di sillabe per CP (7,07 sill./CP) è medio-basso (e la sua dev.st. è di 3) e si

sviluppa da un massimo di 15 a un minimo di 2,97 sillabe, in relazione a un testo che a livello metrico combacia col suo minimo trisillabico e arriva invece a un massimo endecasillabico. La curva prosodica si allunga e accorcia anche con accelerazioni e rallentamenti, come mostra anche la *CP-Speech Rate* alta (5,2 sill./s), con una dev.st. alta di 1,11 che giustifica questi cambiamenti di velocità interni (dopo il riferimento di Ungaretti, è con questa lettura che si raggiunge la variabilità più alta in questo raggruppamento).

Riportiamo infine il grafico del VIP-EL che, come anticipato nella descrizione del radar, conferma una mancata realizzazione dell'inarcatura con pausa, eccetto in un caso, in cui l'intonazione che la precede è dichiarativa. Negli altri 6 casi invece la lettura segue l'andamento logico-sintattico, senza soffermarsi sulla prevista interruzione dei nessi e senza così tentare una marcatura del fenomeno (a livello intonativo o di durata, con allungamenti).

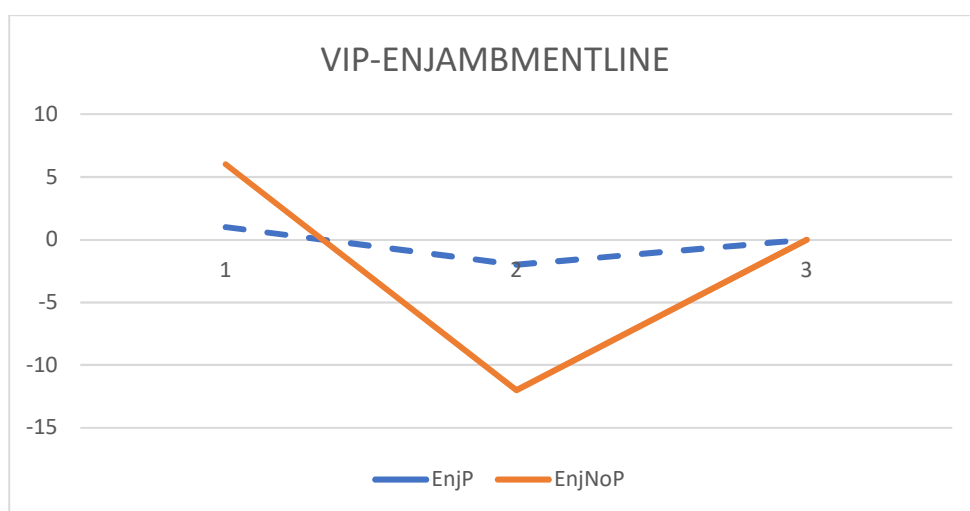


Figura 90 VIP-EnjambmentLine di Carlo Betocchi

Proponiamo come esempio di varietà melodica interna, l'inizio della lettura (in corrispondenza dei vv. 1-4): la prima CP presenta una struttura A-B netta (con netta discesa sulla seconda *parola ritmica*) in un'intonazione esclamativa/assertiva; la seconda e la terza CP si mantengono su un tono medio (con movimenti melodici interni che costituiscono la struttura in PR), costituendo una prima intonazione continuativa e una seconda dichiarativa assertiva poetica; la quarta CP si ripresenta invece su un tono alto, animato internamente dai nuclei tonali delle *parole ritmiche* e in un'intonazione continuativa.

Si può notare dall'esempio, inoltre, l'inizio della lettura con un *verso-curva*, con la sua particolare forza intonativa, a cui segue poi una “micro-ripartizione” sintagmatica. Aggiungiamo inoltre una particolarità che emerge nella seconda curva prosodica, in corrispondenza della seconda PR, “vidi”: Betocchi allunga la sillaba postonica, continuativa, seguita da pausa. Questa modalità, che teniamo in particolare considerazione normalmente nei casi di inarcatura, in cui può essere o meno seguita da pause, si presenta non in posizione retorica testuale ma in una condizione che potremmo considerare inversa, in una creazione prosodica di inarcatura non presente nel testo scritto, che segue la stessa modalità finalizzata alla percezione di continuazione e attesa, ulteriormente marcata dalla pausa. Al contrario, l'*enjambement* testuale del verso con il successivo viene evitato dall'autore, che non marca la divisione, ma piuttosto l'andamento ritmico binario.

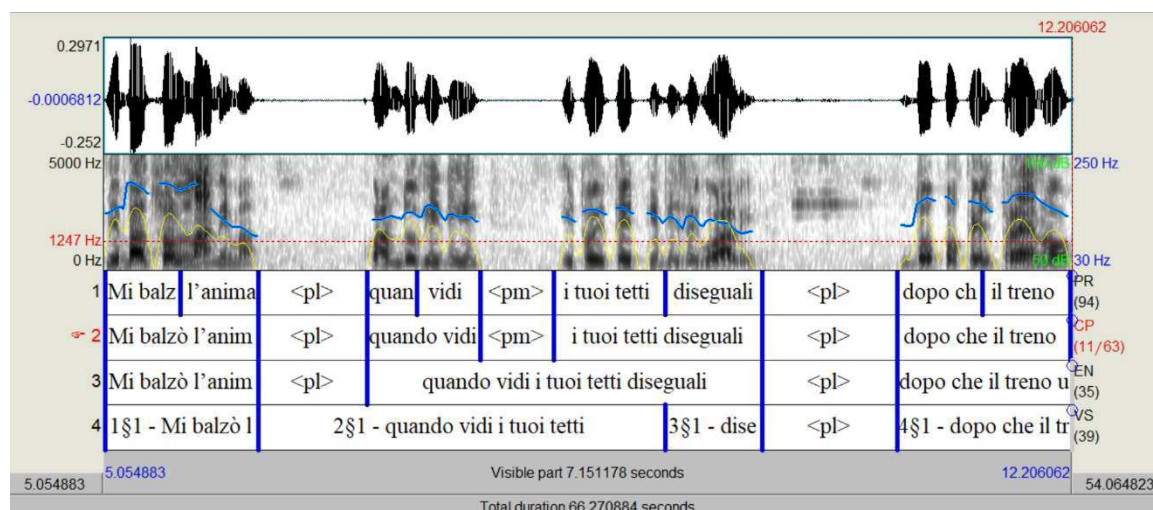


Figura 91 Finestra di Praat relativa a Carlo Betocchi

Altro esempio simile è quello in corrispondenza dei vv. 13-15, in cui possiamo notare le 3 CP (2*versi-curva* + 1*interverso*), rispettivamente, su un tono medio, alto (con innalzamento netto iniziale e abbassamento sulla seconda *parola ritmica*) e medio. La prima e l'ultima curva si presentano anche con un andamento interno più piano e omogeneo, su un tono medio e uno basso: dal punto di vista organizzativo invece assistiamo a una serie di *versi-curva* con i vv. 13-14 (in presenza di versi con punteggiatura a fine-verso) e a una *curva intersverso* che, nuovamente, non tiene conto dell'inarcatura ma dell'unità logico-sintattica.

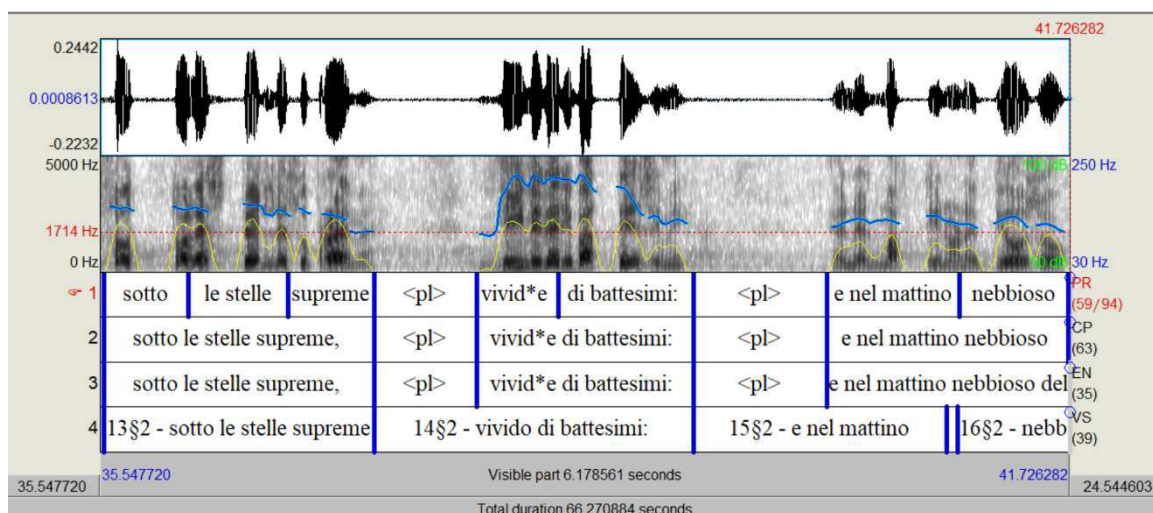


Figura 92 Finestra di Praat relativa a Carlo Betocchi

Complessivamente la lettura di Betocchi pare rientrare ancora in uno stile volutamente enfatico, che pare esteso anche al parlato normale, ma il tipo di enfasi davanti a cui ci troviamo risulta differente dalle precedenti, specialmente per quanto riguarda la velocità elocutiva. Pare però mantenersi una tendenza a cercare dall'inizio una "misura del respiro", con unità prosodiche tra loro differenti, introdotte dalla misura del metro, che talvolta si trasforma. Con questa lettura è dominante e associato alle peculiarità stilistiche evidenziate l'uso di dichiarative poetiche, che si fanno *pattern* intonativo prevalente e caratteristico del poeta.

3.3.1.8. Sandro Penna

La registrazione di Sandro Penna (Perugia, 12 giugno 1906 – Roma, 21 gennaio 1977) che considereremo, [La vita è... ricordarsi di un risveglio](#)³⁴⁶ (da *Poesie 1927-1938*), è parte degli archivi Rai e risale agli anni Settanta³⁴⁷: il documento da cui è tratta rappresenta una rara attestazione audiovisiva del poeta. Si tratta di un documento di qualità inferiore agli altri finora visti, con una forte presenza di un rumore di fondo continuo e una distorsione della voce (che si presenta anche come la più acuta).

³⁴⁶ Il testo è tratto da Penna (1987).

³⁴⁷ La registrazione, andata in onda nel novembre del 1977 per il programma Rai *La mosca e il miele*, risalirebbe al 1972, al documentario di Mario Schifano, in cui l'autore viene intervistato e legge alcuni suoi testi.

Il testo è costituito da 2 strofe in endecasillabi sciolti.

La vita è... ricordarsi di un risveglio (/)	1
triste / in un treno all'alba: // aver veduto (/)	
fuori la luce incerta: (/) aver sentito /	
nel corpo rotto la malinconia /	
vergine e aspra dell'aria pungente. //	5
Ma ricordarsi la liberazione (/)	
improvvisa è più dolce: // a me vicino (/)	
un marinaio giovane: // l'azzurro (/)	
e il bianco della sua divisa, / e fuori /	
un mare tutto fresco di colore. //	10

Nonostante lo spettrogramma si presenti particolarmente sporco nel complesso, a causa del rumore continuo, emerge in rilievo dalla curva di f_0 l'andamento melodico del poeta, che si presenta vario al suo interno, con l'impiego di una fascia frequenziale ampia e con un *pitch* massimo più alto della media. Cominceremo infatti a commentare il grafico del VIP-R proprio a partire dalle sue componenti relative alla f_0 media e al *range* in semitoni percepito.

Il *pitchspan* si presenta con un valore particolarmente alto, non dissimile da quello di Ungaretti nella sua lettura di *Sono una creatura* (realizzata da un Ungaretti coetaneo di Penna all'età della sua lettura) e da quello di Saba: il *range* è infatti superiore a 29 semitoni. Nettamente più alta è però, anche rispetto al panorama generale, la f_0 media adottata, pari a 212 Hz. Anche i cambi di registro che riguardano questa lettura si avvertono come caratterizzanti di questo stile interpretativo, la cui portanza è riconducibile a un tipo personale/sociale, finalizzata a un auditorio che ipoteticamente riempirebbe più della stanza dove avviene la registrazione, come ci documenta il documento video³⁴⁸. Le tecniche di registrazione impiegate, unite allo stile declamatorio del poeta, devono avere sicuramente contribuito a produrre i valori alti dell'intensità media, superiori alla media generale delle altre letture.

³⁴⁸ Di questa lettura infatti si può recuperare il documentario audiovisivo in cui il poeta è ritratto nella sua camera da letto, seduto sul letto a leggere.

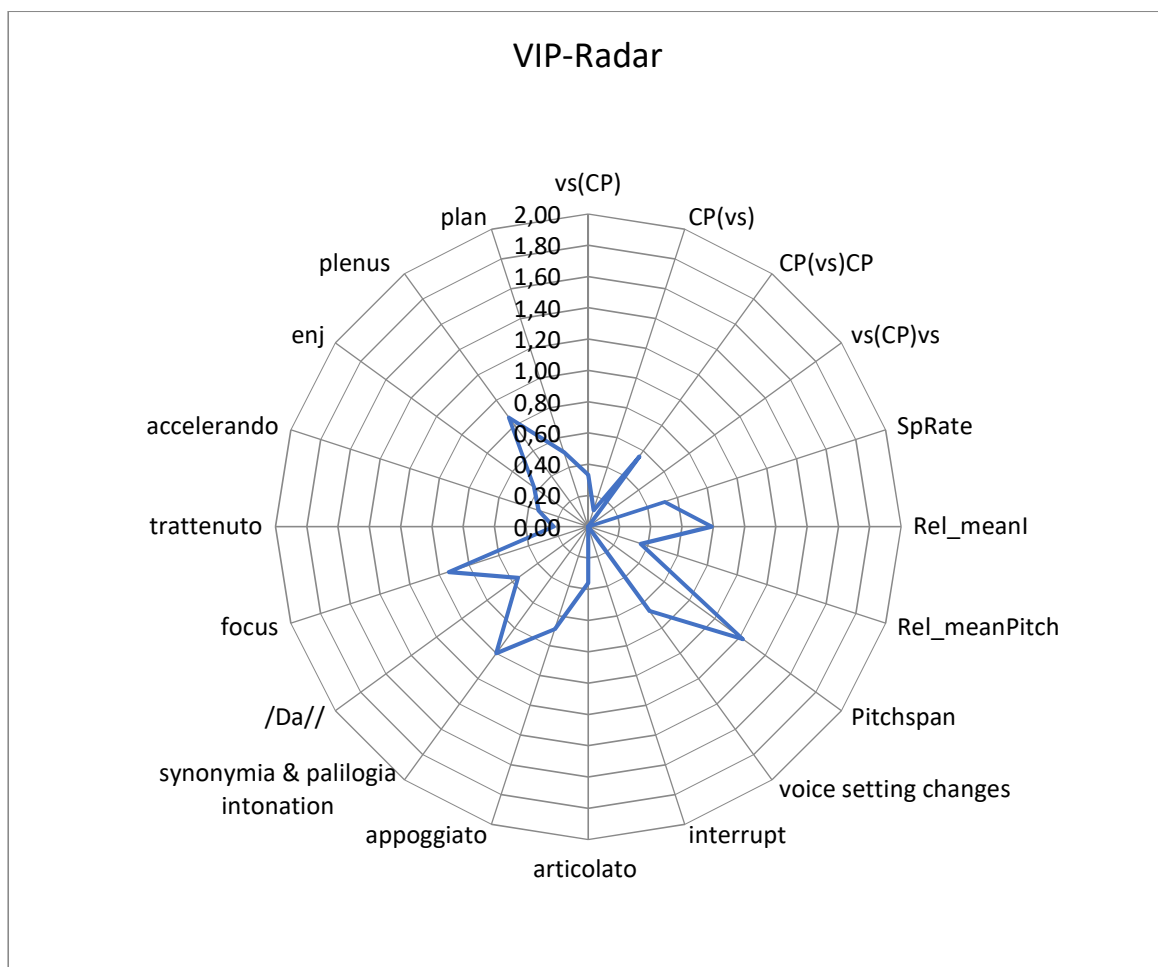


Figura 93 VIP-Radar di Sandro Penna

La riorganizzazione prosodica del testo comporta una lettura nel complesso sintattica, con un fitto numero di *curve intersverso* (5), nonostante vi siano anche 3 casi di *versi-curva* su 10 versi totali (di cui due riprodotti come endecasillabi e uno invece come dodecasillabo, a causa della cesura interna riprodotta) e una sola *curva emiverso*.

Tuttavia, non secondaria in questa modalità organizzativa è la funzione della ripartizione intonativa delle stesse curve prosodiche, che si presenta come caratteristica, laddove queste si allunghino: se difatti la collocazione di cesure prosodiche a mezzo di pausa rispecchia prevalentemente la punteggiatura interna, un'osservazione attenta del sottolivello intonativo delle CP mostra un'effettiva attenzione anche per la resa metrica del testo, attraverso strategie intonative. Infatti 3CP su 9 sono bipartite intonativamente e 2 sono tripartite. Le tripartizioni non sono inoltre, come anticipato, sganciate dalla formattazione retorica del testo scritto, in quanto spesso realizzano anche inarcature presenti. Riportiamo a tal proposito, prima di continuare con la descrizione del *VIP-Radar*, il grafico relativo

all'*Enjambmentline*, che riassume la realizzazione dell'inarcatura a mezzo di sbalzi intonativi in 5 casi, mentre, laddove invece l'inarcatura venga riprodotta con interruzione pausale, l'intonazione scelta per il *rejet* è di tipo continuativo.

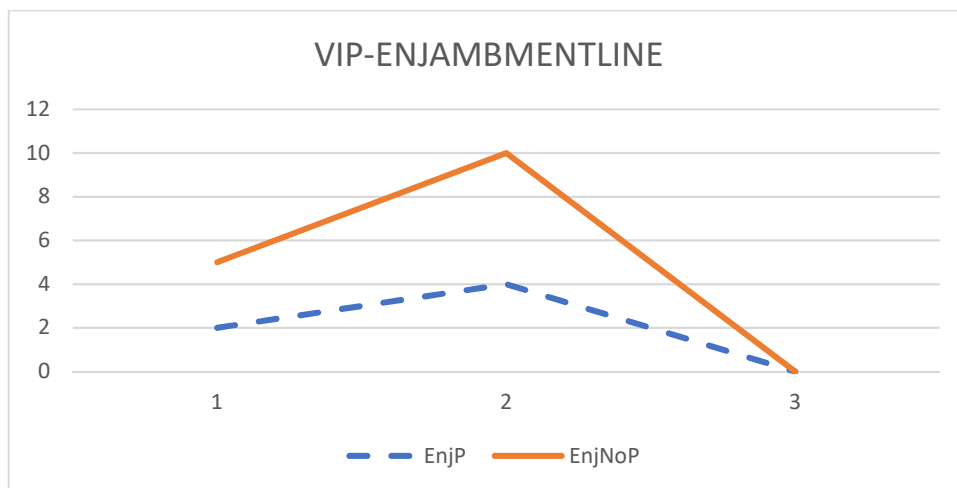


Figura 94 VIP-EnjambmentLine di Sandro Penna

Per meglio comprendere questi comportamenti prosodici, inseriamo due schermate di *Praat* relative allo sbalzo intonativo in occorrenza di *enjambement* (realizzato senza frattura pausale), visibile nell'andamento del profilo melodico di f_0 messo in evidenza: il primo caso, all'inizio della poesia (vv. 1-2), presenta le due unità intonative relative all'intero verso contenente il *rejet* e all'aggettivo del *contre-rejet* al verso successivo, isolato ("%1 - La vita è... ricordarsi di un risveglio %2 - triste"), all'interno di una CP che presenta delle ulteriori scansioni in PR evidenti dalle prominenze dei nuclei vocalici su toni diversi.

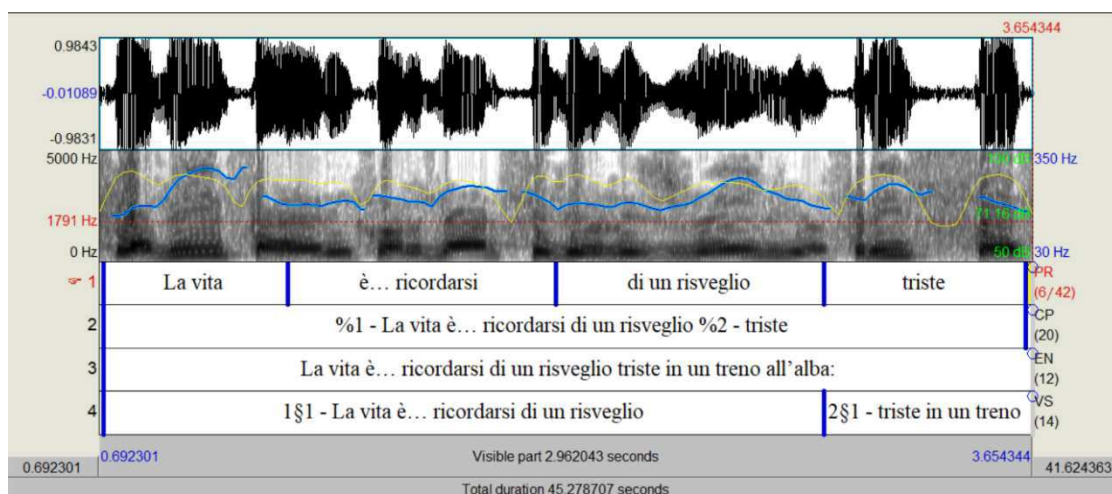


Figura 95 Finestra di Praat relativa a Sandro Penna

Il secondo esempio che riportiamo, relativo ai vv. 6-7 e che ingloba una parte maggiore del verso contenente il *contre-rejet*, seguendo la punteggiatura, è quello che ripartisce intonativamente la CP in “%1 - Ma ricordarsi la liberazione %2 - improvvisa è più dolce”.

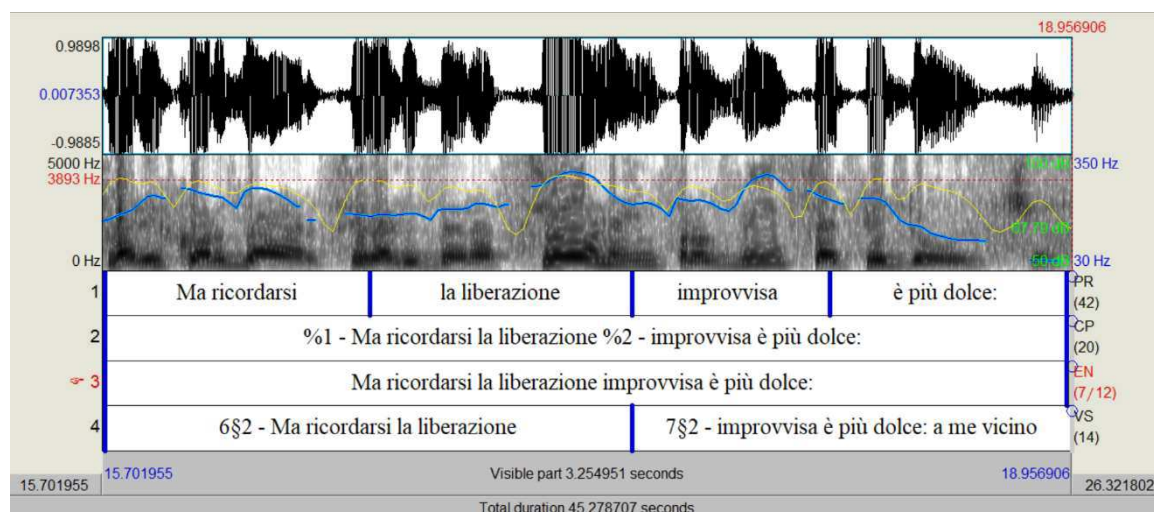


Figura 96 Finestra di Praat relativa a Sandro Penna

In entrambi gli esempi visti si può notare il forte innalzamento melodico in corrispondenza della tonica del *rejet*, con abbassamento su un tono medio in postonica, seguito da un tono medio (o medio-alto) nel *contre-rejet*.

Tornando a descrivere la lettura nel suo complesso, possiamo notare dal VIP-R che la velocità d'eloquio si presenta superiore alla media generale, con 5,15 sill./s, e l'interpretazione si presenta caratterizzata più dall'*appoggiato* che dall'*articolato*, visto il fitto numero di *parole ritmiche* in relazione alle curve prosodiche (rispetto al rapporto tra queste e gli enunciati, più vicini numericamente, come conferma anche il tasso di *plan*, pari a 0,5, che conferma l'equità della distribuzione).

Caratteristico di questa registrazione è anche l'uso della retorica intonativa, in *synonymia* e *palilogia intonation*, che fa di tuttata la lettura una ripresa di *pattern* melodici impiegati, in cui si alternano come principali cellule continuative maggiori a dichiarative. A confermare questa equa ripartizione di modalità intonative sarebbe anche il valore di /Da// individuato, pari alla metà delle curve prosodiche, e anche la ripartizione intonativa delle curve prosodiche al loro interno. Come mostra anche la scansione prosodica segnalata nel testo riportato precedentemente, si individuano confini terminali di /Da// anche in assenza di punto ma in presenza di due punti (che in un caso invece non presentano una

pausa vera e propria ma un'interruzione percepita dallo sbalzo intonativo). In minima parte sono presenti anche i dati di *trattenuto* e *accelerando*, percepibili in poche posizioni isolate, all'interno di una lettura che, nel complesso, scorre più veloce della media. Se il rapporto di enunciati e versi è pari alla metà dei primi rispetto ai secondi, il grado di *plenus* è invece molto alto, pari a 0,86, dimostrando una fitta presenza sonora rispetto a quella di silenzio.

Guardando infine al rapporto tra la durata totale delle curve prosodiche e delle pause, emerge, dalla grandezza del primo tasso, che la lettura penniana privilegia ampiamente la quantità melodica rispetto a quella pausale, in termini di durata. Questo si può evincere dal VIP-CP-H, che mostra una media della durata delle CP quattro volte superiore a quella pausale (2,41 s della durata melodica, che rendono questa misura media, contro gli 0,63 s di quella pausale). La deviazione standard di tutti i parametri del grafico rivela la minore variabilità in assoluto tra tutte le letture dei poeti di questo primo gruppo, sia per quanto riguarda la *CP-Speech Rate*, sia per il numero di sillabe/CP, sia per le durate medie di CP e P. Anche il numero medio di sillabe per curva prosodica è alto e nettamente superiore a quello di altre letture, essendo pari a 12,44 sill./CP (con deviazione standard bassa di 3,32). Si aggiunga infine che il numero di sillabe per CP va da un minimo di 6 a un massimo di 17, non raggiungendo mai numeri sillabici minimi, simili a quelli di altre letture, e mantenendo il numero del metro testuale nei casi di *verso-curva*. La lunghezza media della CP, unita all'alto valore del numero di sillabe per CP, conduce, inevitabilmente, alla velocità media d'eloquio rapida, più vicina al parlato spontaneo.

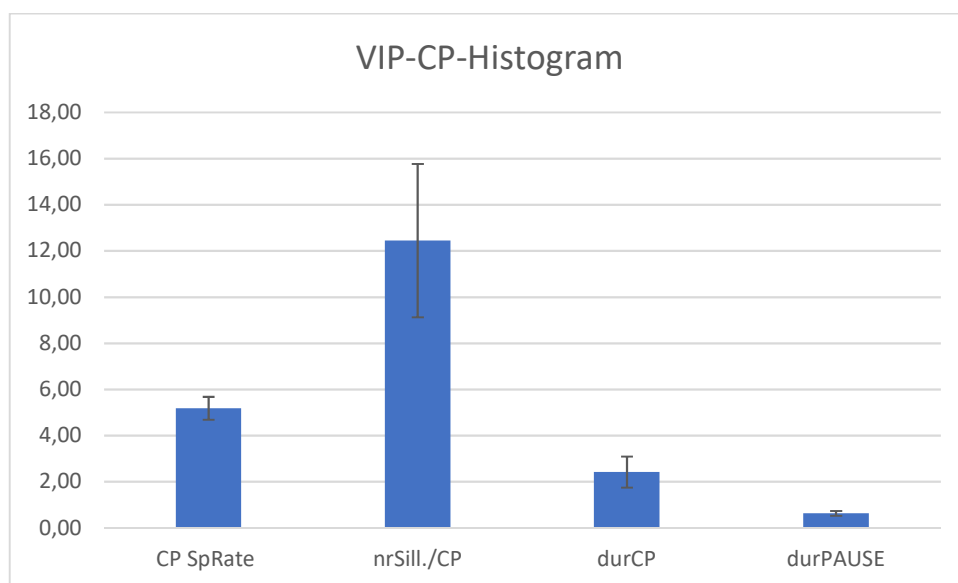


Figura 97 VIP-CP-Histogram di Sandro Penna

Comparando questa lettura con altre dell'autore presenti nello stesso documento di Rai Teche, si può vedere come lo stile adottato da Penna si mantenga uniforme anche negli altri casi.

Nel complesso quest'interpretazione si presenta con tratti che la distinguono in parte da quelle precedenti viste, a partire dalla velocità media alta (tra le più alte incontrate), per passare poi dalla scarsa variabilità che attraversa per intero questa lettura (unica) e all'alto indice di *plenus* (pari solo a Quasimodo). Si può considerare questa lettura un caso un po' più distaccato dal panorama, per quanto, però, restino delle costanti evidenti, tra cui anche la presenza di un *pattern* (bipartito) ricorrente che si riflette in un uso retorico della prosodia, che tende alla *synonymia*. Questa lettura "di confine", che racchiude dentro tratti più misti tra loro, caratteristici e meno di tutte queste precedenti descrizioni, chiude questa prima rassegna di poeti e si fa da ponte verso quella che sarà la seconda sezione di poeti analizzati, racchiusa nella "Seconda radio e televisione italiana".

3.3.1.9. Una prima comparazione tra i poeti della Prima radio e TV

Presenteremo ora delle brevi considerazioni comparative tra i sette autori considerati finora, concentrandoci su alcuni degli aspetti presi in analisi per ciascuno di loro, col fine di averne una visione d'insieme e individuarne maggiormente le variazioni e i punti di contatto.

Le comparazioni che andremo a compiere si propongono di interpretare i dati emersi da questa prima selezione di poeti, accomunati in diversi aspetti e al contempo tra loro eterogenei, commentando anche la proposta di ordine autoriale seguito. Questa parte cumulativa non ha la pretesa di essere esauriente, in quanto limitato il numero di parlanti e delle singole letture considerato. Tuttavia, questa metodologia, che applicheremo anche nelle successive sezioni comparative di questa tesi, si propone come primo tentativo analitico sul tema, applicabile anche a un numero maggiore di dati.

Come visto finora, si tratta di letture di testi disparati, nella loro lunghezza, nei metri e nello stile, appartenenti ad autori diversi, che hanno portato anche a minutaggi totali di registrazione nettamente diversi: nonostante ciò, per quanto in un altro tipo di inchiesta linguistica procederemmo selezionando una porzione di tempo corrispondente e,

preferibilmente, lavoreremmo su testi uguali (come faremo in §3.3.3.), in questo studio abbiamo scelto di esaminare le letture viste nel dettaglio sino a questo punto nella loro completezza, tenendo conto della loro mutevolezza. Abbiamo difatti ritenuto fondamentale compiere una prima comparazione su questi dati, indipendentemente dalle loro durate di partenza, che si è scelto di non alterare, in quanto risulterebbe inappropriato e complesso selezionare una porzione di minutaggio uguale per tutti i parlanti, senza alterare le intenzioni comunicative, proporzionate alla lunghezza, connessa a sua volta alla struttura testuale. Il testo di riferimento vede infatti la sua completezza nella lettura integrale e, a partire da questo, consapevoli dei margini di imprecisione che tale scelta implichi, presenteremo e commenteremo grafici in cui verranno prese in esame le singole letture o la media di più letture di ogni autore, offrendo una prima possibilità di confronto, articolato su più livelli, che tratterà una panoramica generale.

Più precisamente, forniremo i seguenti grafici: uno *Speech-FluencyRate-VIP-Histogram*, con barre d'errore di deviazione standard, relativo a *Speech Rate* (frutto del rapporto tra numero di sillabe totali sulla durata totale di CP) e *Fluency Rate* (rapporto tra numero di sillabe totali e durata totale della lettura, comprensiva di pause); il *CP&P-VIP-Histogram* (con barre d'errore di deviazione standard), dedicato al rapporto tra le medie delle durate totali di CP e P; l'*Appoggiato-articolato-VIP-Histogram*, che confronta il grado di *appoggiato*, *articolato* e numero medio di sillabe per CP; il *VIP-SilCP-Histogram*, con le medie di sillabe per CP; l'istogramma legato alle *parole ritmiche* e alla loro connessione con le curve prosodiche, *VIP-PR-CP-Histogram*; la *VIP-Heatmap*, che riproduce la *VIP-Matrix* (comprese la *VIP-UtterMeter-Heatmap* e la *VIP-UtterMeter-Matrix*); il *VIP-Voice description Scatterplot*, che mette in relazione il *plenus* con la frequenza media relativa; un *VIP-CPVS-BoxPlot* di rilevamento dello stile organizzativo delle letture (*verso-curva*, *emiverso*, *interverso*, *poliverso*); infine un *General-VIP-Radar* come ultima sovrapposizione delle descrizioni delle letture.

Avviando quindi la descrizione comparativa, da un confronto ristretto a queste sette voci, di cui, nel caso di due letture per autore, se ne considera la media, emerge che, per quanto riguarda lo *Speech Rate* (in blu nel grafico), si possono notare dei raggruppamenti di autori che, afferenti a uno stesso periodo e a una stessa selezione, in linea di massima, lascerebbero intendere un lieve percorso diacronico: per quanto diversi siano i fattori che influenzano la velocità d'eloquio (primo tra tutti un respiro personale dell'autore, oltre che le sue personali scelte estetiche e stilistiche, oltre anche a una questione di metro e struttura

del testo e altre ancora), un confronto di questo tipo consente di individuare delle fasce di orientamento generale ulteriori all'interno della selezione temporale scelta in cui si datano queste registrazioni (che comprendiamo tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta). In questo caso il grafico, con i suoi risultati, parrebbe confermare l'ordine di autori proposto, a sostegno di una proposta di "cammino" storico nella lettura, che potrebbe passare anche attraverso un mutamento nella velocità elocutiva: notiamo, difatti, una tendenza di crescita del valore di *Speech Rate*, come mostrano i valori minimi dei due primi autori alla sinistra del grafico (Saba e Ungaretti) e quelli massimi degli ultimi a destra (Pasolini, Betocchi, Penna). Questa ripartizione farebbe pensare che l'elemento della velocità elocutiva risulta essere uno dei parametri distintivi nell'individuazione di un percorso diacronico già a un livello percettivo.

Approfondendo ulteriormente l'osservazione del grafico, si può dire infatti che possiamo individuare una fascia bassa (<4 sill./s), una fascia media (velocità compresa tra ≥ 4 e <5 sill./s) e una fascia alta di valori (≥ 5 sill./s): nella prima rientrano le velocità elocutive di Saba e Ungaretti (in assoluto il più lento), ma può rientrare anche quella di Quasimodo (nel nostro ordine inserito in un'area centrale); nella seconda spiccano i centrali Montale e Gatto e nell'ultima gli ultimi tre autori analizzati, Pasolini, Betocchi e Penna, che hanno velocità di eloquio tra loro quasi uguali. La deviazione standard per ciascuna lettura non è però sempre proporzionale alla velocità media: vediamo la maggiore dev.st. nelle interpretazioni ungarettiane, che hanno una velocità bassa, e invece la minore in Penna (inversamente proporzionale alla velocità d'eloquio). Le altre ruotano attorno a un valore analogo, confermando una tendenza prevalente a non variare troppo la velocità nel corso della lettura, e i parametri di Pasolini e Betocchi sono quasi equivalenti nella velocità e nella deviazione standard.

Confrontando invece le due serie di *Speech* e *Fluency Rate*, si può notare come diversi siano i dati e, in particolare, come in modo eterogeneo differiscano in ciascun poeta, dimostrando come, indipendentemente dalla velocità d'eloquio interna alle curve prosodiche, l'impiego delle pause sia molto divergente, influenzando anche una diversa percezione. Massimo è il divario tra i due valori di *Sp.* e *Fl. Rate* nella lettura di Pasolini e di Gatto (il primo con una *Sp. Rate* alta e il secondo con una *Sp. Rate* media), con cui il tasso di *Fluency Rate* si presenta molto inferiore rispetto a quello di *Speech Rate*, in quanto la corposa durata pausale bilancia quella melodica, caratterizzando così la lettura per una velocità complessiva minore, che le avvicina anche da un punto di vista numerico. Se

confrontiamo le due serie, i raggruppamenti risultano lievemente diversi ma porterebbero comunque a mantenere estremi uguali. Le linee di tendenza di entrambe le serie confermano un andamento che tende a crescere, con all'interno delle variazioni.

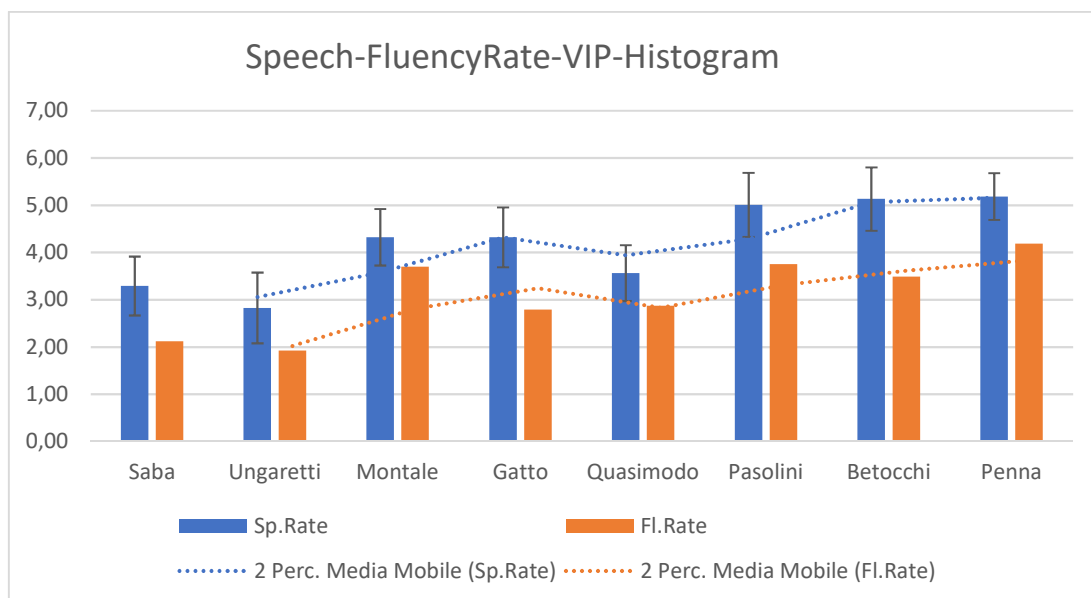


Figura 98 Speech-FluencyRate-VIP-Histogram -1radio-tv

Passiamo a presentare il CP&P-VIP-H: da questo momento indicheremo con l'iniziale del poeta (insieme alla lettera successiva, se necessario per disambiguare due o più iniziali uguali), seguita da numero, laddove abbiamo analizzato due letture nel dettaglio (g1=Gatto, prima lettura; g2= Gatto, seconda lettura; m1=Montale, prima lettura; m2=Montale, seconda lettura; pa=Pasolini; q1=Quasimodo, prima lettura; q2=Quasimodo, seconda lettura; u1=Ungaretti, prima lettura; u2=Ungaretti, seconda lettura; pe=Penna; sa=Saba).

Confrontando i valori delle durate medie di CP e P (e le rispettive deviazioni standard) di tutte le letture degli autori finora analizzati (senza presentare una media cumulativa per gli autori di cui si abbiano due letture analizzate ma considerando ogni lettura presa in esame per autore, col fine di visualizzare anche l'eventuale variazione interna a un autore), si evince immediatamente una tendenza alla variazione interna a una lettura, una varietà generale (che ruota attorno a una media complessiva di 1,84 s/CP) e una possibile variazione interna ai singoli autori, laddove si presentino più letture (vediamo, in particolare, i casi di Montale, Quasimodo e Ungaretti).

Emergono, dalla linea di tendenza delle CP, dei picchi corrispondenti ricorrenti, che possono farci individuare principalmente due aree principali nel grafico e, dalla linea delle P, in cui si evidenziano maggiormente un picco maggiore e un picco minore, si evince in modo chiaro una corrispondenza del movimento della linea in corrispondenza di quella delle CP, ma in direzione inversa: laddove si allunga la media delle CP, quella delle P invece si accorcia e viceversa (sono rari i casi diversi, e all'interno di uno stesso autore si verifica solo con Montale). Il grafico compie un primo "tracciato generale dei respiri degli autori", mostrando una lieve tendenza all'allungamento delle CP, a partire dal contrasto tra la prima voce (di Saba) rispetto all'ultima (quella di Penna), seppure non costante ma altalenante e mostrando al contempo la convivenza di lunghezze superiori o inferiori alla media, non solo al principio e alla fine del grafico ma anche all'interno di uno stesso autore.

La lunghezza in s delle CP non può infatti ritenersi un parametro esauriente da osservare all'interno di un percorso storico della lettura, in quanto nel nostro ordine fin qui proposto esistono casi che eludono un criterio sistematico e lo rendono quindi parziale: è il caso ad esempio di Betocchi, con cui troviamo la lunghezza di CP minore affiancare quella maggiore di Penna, all'estrema destra del grafico. In questo caso i due valori di durata media di CP, il più basso e il più alto rispetto alla media, si giustappongono, a conferma di una necessità di considerare questo parametro anche in funzione della tipologia testuale incontrata (tematica, questa, che approfondiremo successivamente).

Anche la variazione del respiro di un autore tra più letture è individuabile dal grafico e si rivela in quei casi in cui le CP sono mediamente più lunghe: questo, quando avviene, si verifica solo in una delle due letture di un autore, in contrasto con l'altra, e più precisamente si verifica nelle letture di Montale (1), Quasimodo (1) e Penna (questi ultimi due insieme a una dev.st. molto bassa). Si può dunque parlare di una forte variazione interna in un autore, alla quale si aggiunge, solo in alcuni casi, anche la possibile variazione all'interno di una sola lettura: la maggiore variazione (elemento presente in tutte le letture), in proporzione, si rileva nella prima lettura di Gatto³⁴⁹ e in Montale (2), mentre appare minore in Penna e, a ruota, in Quasimodo.

Per quanto riguarda le P invece, osservando l'istogramma emerge come la tendenza sia quella inversa alle CP, in quanto nelle prime 7 delle 12 colonne si concentrano i valori più

³⁴⁹ Con Gatto (1) si registrava anche la massima variabilità di tutto questo primo gruppo nel numero di sillabe per CP, oltre che nella durata media.

alti di durate pausali e quasi tutti su un valore che ruota attorno o è superiore alla media generale delle durate pausali. La durata maggiore (superiore alla media generale di 0,71 s) si riscontra in Gatto (1), e su valori simili si mantengono anche Gatto (2), Ungaretti (2) e Saba; valori tra i più bassi si trovano invece nella lettura di Quasimodo, Montale, Pasolini, Bertolucci e Penna. Si può dire quindi che, più ancora della durata delle CP, parametro interessante per una classificazione delle letture e una loro catalogazione temporale è quello della durata pausale. La minore dev.st., in un confronto complessivo, si ha nella lettura di Penna, che usava una variazione minima anche nella realizzazione delle CP, caratterizzando quindi una lettura nel complesso omogenea, quasi priva di variazione interna e prevalentemente “parlata” piuttosto che “respirata”, con il maggiore raggiunto divario tra CP e P. Segue a questo riferimento la prima lettura montaliana, mentre la lettura che presenta la maggiore variazione interna in assoluto nell’uso delle pause si trova in Ungaretti (1), che conferma la sua estrema sensibilità all’uso dei silenzi, tra loro mutevoli in una sola registrazione.

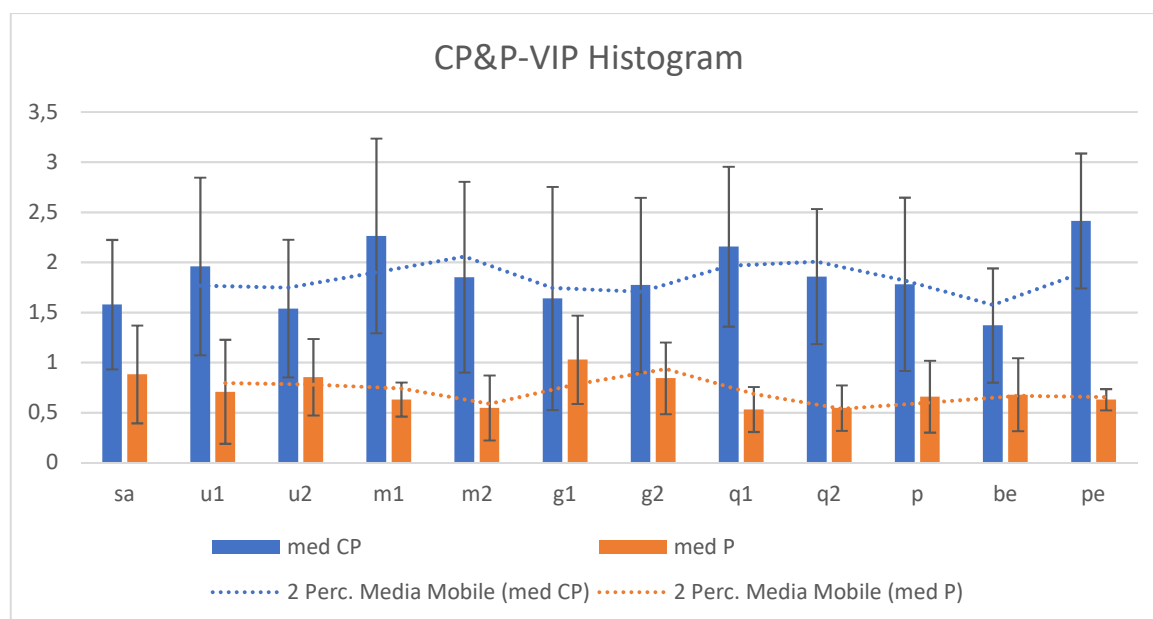


Figura 99 CP&P-VIP Histogram-1radio-tv

Passando a considerare i rapporti che legano le *parole ritmiche* alle curve prosodiche e queste agli enunciati, rispettivamente nell’*appoggiato* (nel grafico in blu) e nell’*articolato* (nel grafico in arancione), mettendolo poi a confronto anche con il numero medio di sillabe

per CP, si può vedere confermata l'ipotesi di un andamento in mutamento per tutti e tre i parametri e una ripartizione individuabile proprio a metà grafico³⁵⁰.

La media complessiva dell'*appoggiato* si presenta di poco superiore di quella dell'*articolato*, rivelando quindi una preferenza per uno stile *appoggiato* di lettura, in cui a essere marcate maggiormente sono le unità minori delle PR.

Come mostra il grafico, si può notare una tendenza al crescente uso dell'*appoggiato* da sinistra a destra (seppure con un picco massimo all'interno della linea di tendenza, in corrispondenza di Montale) e un procedere inverso della tendenza dell'*articolato* che, seppure con due picchi al suo interno e un andamento complementare a quello dell'*appoggiato*, termina decrescendo. Si noti infatti il crescere dal minimo assoluto di Ungaretti (2) e Saba (collocati all'estrema sinistra), sino al massimo raggiunto anche in questo caso da Penna, passando per i parametri medi di Gatto e Quasimodo (vicini alla media generale di 2,34 PR/CP): la scansione prosodica si marca gradualmente di più con le *parole ritmiche* piuttosto che con i respiri articolatori delle curve prosodiche interne all'enunciato e questo si mostra visibile nel grafico a partire dalle letture montaliane, che segna una prima separazione nel grafico. Anche in questo caso la barra d'errore mostra come però si attesti la possibilità di una variazione interna cospicua, non necessariamente proporzionata al maggiore o minore *appoggiato*: la maggiore variazione, in proporzione, si incontra infatti con la lettura di Gatto (1), seguito da Montale, che è come se scandisse la separazione tra una prima e una seconda parte, risultando difatti più afferente alla seconda parte del grafico, e infine Pasolini.

³⁵⁰ In particolare in questo aspetto, come in quello visto nel precedente grafico, influente nelle scelte compiute dagli autori è il testo.

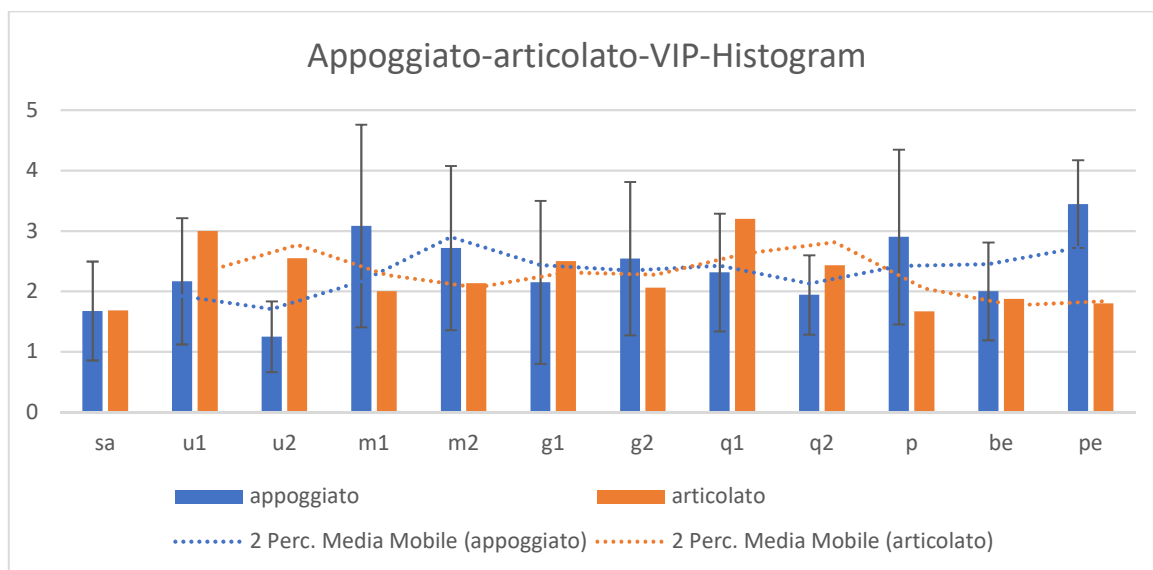


Figura 100 Appoggiato-articolato-VIP-Histogram-1radio-tv

L'andamento di misura dell'articolazione delle letture si presenta vario: la linea di tendenza si sfiora e tocca quella dell'*appoggiato* a partire dalle letture montaliane, in un comportamento che nel complesso si presenta inverso, per quanto vario al suo interno. Si può notare che globalmente le prime tre letture presentano un grado di *articolato* che supera quello dell'*appoggiato*, per poi variare con la lettura montaliana e far coesistere parametri maggiori e minori dell'*appoggiato* (per quanto globalmente si individui una tendenza prevalente al valore maggiore) sino agli ultimi tre autori, Pasolini, Betocchi e Penna, con cui si individua la concentrazione dei minimi valori di *articolato*, che sono inoltre inferiori ai corrispettivi appoggiati. Si può dire che complessivamente il grado di *articolato* ha quindi un andamento mediamente alto nei tre quarti delle letture e nelle ultime tende invece a diminuire, sembrando suggerire un passaggio da un tipo di scansione basata su strutturazioni più ampie, di livello enunciativo (cfr. metrica quantitativa), a una ripartizione invece basata sulle unità minori (PR) come sistema accentuale interno alla CP, di cui uno dei primi esponenti è stato Montale (seguito da Pasolini e Penna, ben visibili in questo grafico). Questo percorso risulterebbe in linea anche con quanto accaduto in musica nel passaggio a una notazione accentuale, con una graduale perdita di un sistema quantitativo, durante la transizione dal sistema retorico barocco a quello classico e, successivamente, romantico. Da un sistema in cui la tecnica di "articolazione" tra frasi musicali era funzionale alla marcatura dell'accento stesso si passa a una realizzazione di accento

qualitativo, con marcature intensive, dinamiche, piuttosto che “respiratorie”. Analogo parrebbe ipotizzarsi il percorso nella struttura del parlato poetico.

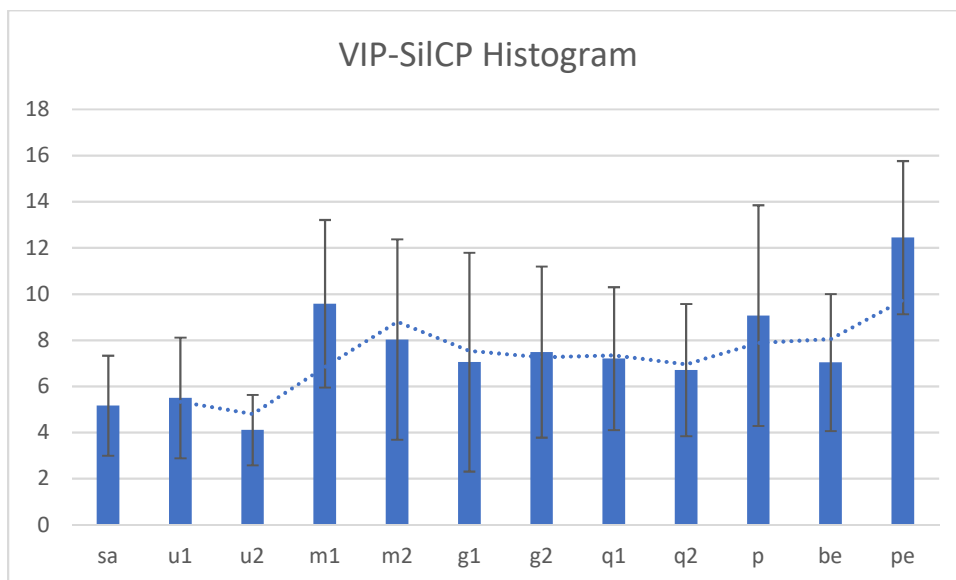


Figura 101 VIP-SilCP Histogram-1radio-tv

Considerando la media di sillabe per CP, possiamo notare che il suo andamento è corrispondente a quello dell'*appoggiato*, come mostra anche la linea di tendenza, confermando una proporzione mantenuta anche tra sillabe e *parole ritmiche*, qui particolarmente enfatizzata nei suoi estremi, a partire dal caso di Penna, che appare ancora di più un *outlier* in questa misurazione, in cui la sua media è quasi pari al doppio della media generale. Nel complesso potremmo dire quindi che la tendenza sarebbe quella a crescere, seppure vi sia un picco interno in corrispondenza di Montale: più nello specifico, possiamo dire che, ancora più che nel caso dell'*appoggiato*, assistiamo a una concentrazione, nelle prime tre colonne (quelle di Saba, Ungaretti-1 e Ungaretti-2), dei valori in assoluto più bassi e inferiori alla media delle letture: nella seconda metà del grafico invece si presentano i valori gravitanti attorno o superiori alla media, che delineano una tendenza a un maggior numero di sillabe per CP, coerente anche con la tendenza alla velocizzazione elocutiva, vista precedentemente con il Speech-FluencyRate-VIP-H. Anche in questo caso Montale segna uno stacco netto, con un valore più alto, che lo separa dalle prime letture, segnando un parametro di media più alto nel resto del grafico. Per quanto riguarda la variazione interna, si può dire che questa è corrispondente a quella individuata per l'*appoggiato* e non paragonabile invece a quella della velocità d'eloquio, nel complesso

inferiore (massima solo con Ungaretti). In questo caso invece la massima variabilità è raggiunta con Gatto (1). Dal grafico si conferma un'ipotesi di categorizzazione vista già nel precedente grafico di VIP-Sp-FIR-H (e in parte con il VIP-CP&P-H), che si basa su un divario non solo percepito ma verificato tra le prime tre e le ultime tre letture ordinate, ovvero tra Saba, Ungaretti (1 e 2) e Pasolini, Betocchi, Penna, che attesta un cambiamento graduale anche all'interno di una selezione ristretta di autori.

L'osservazione di quest'istogramma e del precedente conduce alla necessità di approfondire l'osservazione a un ulteriore livello di indagine, prendendo in esame le *parole ritmiche* e il loro rapporto con le sillabe, in quanto il loro ruolo di marcatura ritmica nella lettura appare centrale.

Mettere in relazione i valori delle PR per CP (*appoggiato*) con quelli delle sillabe per CP, vederne il graduale aumento nel tempo e constatarne una corrispondenza nell'andamento, così come avere individuato un prevalere della scansione in PR "appoggiate" piuttosto che in articolazioni enunciative, sembrerebbe avvalorare un'ipotesi, da approfondire ulteriormente in termini di misurazioni, di una crescente tendenza a un "verso prosodico accentuale" (VPA), riprendendo la definizione di "verso accentuale" di Fortini. Con VPA intendiamo infatti le curve prosodiche concretamente realizzate, corrispondenti al verso o a sue porzioni, in cui a marcare una scansione nella lettura è, sempre di più, la cellula accentuale della *parola ritmica*, non necessariamente corrispondente ai tempi forti e alle possibili scansioni metriche del testo, che implica anche una tendenza della CP all'allungamento. Il passaggio, così come in musica, a un sistema accentuale anche nel sistema di lettura poetico sarebbe qui confermato da questi primi grafici che mostrano una crescita dell'*appoggiato* sull'*articolato*, a cui si affianca un parallelo crescere del numero sillabico per curva in un modo non concretamente proporzionale, neanche tra due letture di uno stesso poeta. Il sistema a cui quindi si pensa, accentuale, che prescinde dal metro del testo (come mostra ad esempio la lettura di Gatto con la sua massima variabilità interna, che sfugge al metro fisso della pagina)³⁵¹, è supportato dal sistema sillabico che lo segue a ruota, funzionale alla scansione in unità maggiori che le inglobano (*parole ritmiche*) e marcate a livello melodico-accentuale. Difatti, per quanto al crescere dell'*appoggiato* cresca anche il numero di sillabe interno alle CP (e al diminuire dell'*appoggiato* consegue la diminuzione del numero di sillabe per

³⁵¹ Se andiamo a osservare più nel dettaglio le serie di parole ritmiche, troviamo anche che queste si presentano nel loro susseguirsi in serie alquanto uniformi (variabili da 1 a 3) e coerenti.

CP)³⁵², la quantità di sillabe interna alle PR, così come alle CP, è variabile³⁵³. Il rapporto tra totale sillabico e di PR si è presentato in questo gruppo compreso solitamente tra 2,5 e 3,6.

Provando a guardare più nel dettaglio la questione e considerando l'andamento delle PR in una selezione delle prime 8 curve prosodiche di ciascuna registrazione, è emersa la tendenza al susseguirsi di un uguale numero di *parole ritmiche* per CP, da 2 a 6 volte, con una maggiore frequenza delle serie multiple consecutive di 1 e 2 PR (che tendono a ripetersi anche diverse volte uguali), e poi 3 e 4. L'unica eccezione è quella di Montale 1, in cui non vi è nessuna giustapposizione di serie uguali di PR in CP, ma la ripetizione avviene come alternanza (ad esempio di 3-2-3-2).

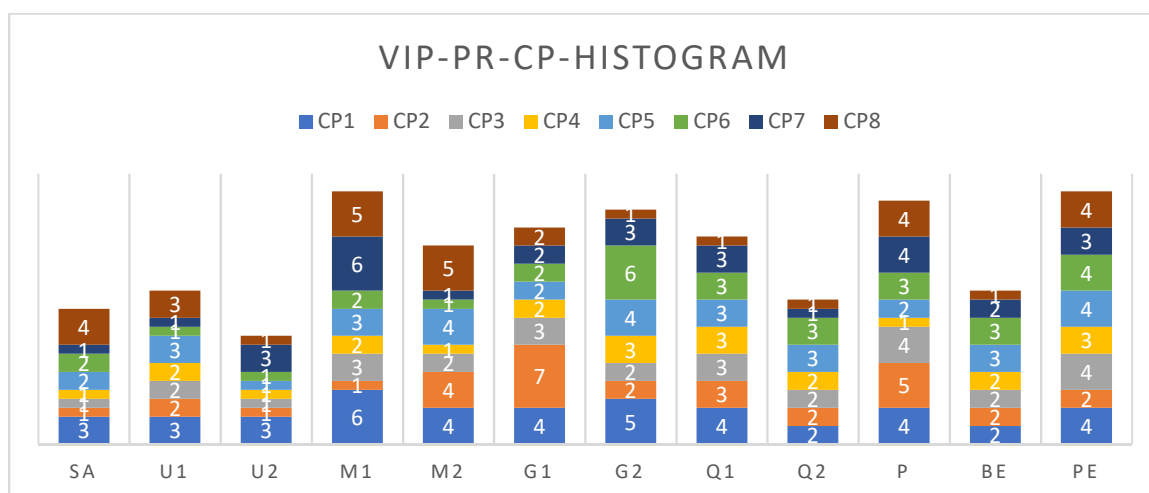


Figura 102 VIP-PR-CP-Histogram-1radio-tv

In questo grafico emerge una maggiore concentrazione di 2 PR/CP (che occorrono per un totale di 26 volte), 3 PR/CP (per 24 volte), 1 PR/CP (per 22 volte), 4 PR/CP (per 16 volte), per poi trovare concentrazioni nettamente inferiori con 5, 6 e 7 PR/CP. Questo potrebbe intendersi come dimostrazione della presenza di *pattern* ritmici interni alla lettura poetica, che tendono a ripetersi³⁵⁴, in ordini diversi, a seconda del numero di *pattern* totale: risulterebbe infatti una tendenza prevalente alla ripetizione consecutiva in caso di *pattern*

³⁵² Troviamo valori compresi tra 1,25 e 3,44 PR/CP e 4,1 e 12,44 sill./CP. I numeri riportati corrispondono al rapporto PR/CP, senza essere riportato in scala 0-5 per l'inserimento nel VIP-Radar.

³⁵³ Ulteriori approfondimenti da condurre sarebbero di misurazione delle parole ritmiche, in termini di durata e di numero di sillabe incluse al loro interno. Si veda come esempio la lettura Penna (parametri medi sono 3,44 PR/CP e 12,44 sill./CP) e quella di Montale1 (3,1 PR/CP e 9,6 sill./CP).

³⁵⁴ Ipotizziamo ancora ricorrente all'interno dell'intera lettura, che meriterebbe di essere analizzata per intero.

più semplici (di 1 o 2 PR). Tra le varie letture risulterebbe inoltre prevalente un impiego di *pattern* semplici e di prima composizione (da 1 a 3 PR).

Se da un primo sondaggio si evince quindi la tendenza alla ripetizione di un *pattern* ritmico, se ne vuole verificare il rapporto col numero di sillabe per curva, al fine di dimostrare che tipo di relazione vi sia tra le *parole ritmiche* che scandiscono le curve prosodiche della lettura poetica e il numero di sillabe totali che le compongono. Andrebbe condotto uno studio dettagliato con analisi delle sillabe interne alle PR (che ci riproponiamo di continuare in futuro): tuttavia in questa sede proponiamo, come primo sondaggio, uno *ScatterPlot*, applicato alla stessa porzione di dati sopra esaminata (8 CP iniziali di ogni registrazione), di cui si correla il numero di PR/CP e quello di sill./CP.

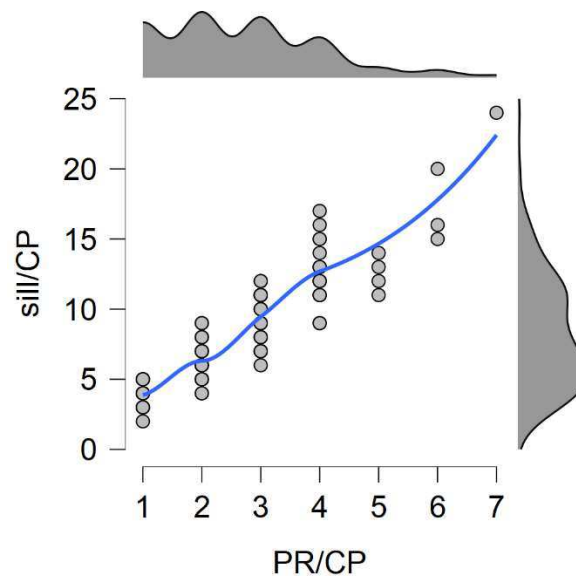


Figura 103 VIP-sill./PR-Scatterplot-1radio-tv

Date una media di 2,6 PR/CP e di 8,37 sill./CP e individuato anche un *range* sillabico maggiore in corrispondenza di 3 e 4 PR, si può vedere come, all'aumentare delle *parole ritmiche*, aumentano le sillabe, in un andamento lineare. La relazione positiva che lega le due variabili ci indica quindi che tendiamo a trovare più *parole ritmiche* in unità prosodiche di maggiore lunghezza e che inoltre, all'allungarsi delle CP, aumenta anche il *range* sillabico impiegato. Il *range* si restringe in corrispondenza di 5 PR e i dati si fanno molto dispersi sulle 6 e 7 PR, con un *range* limitato, forse per via anche della scarsità di dati: il grafico sembrerebbe infatti fare pensare a un *continuum*. Si conferma, anche in questo

grafico, una prevalente ripartizione delle unità prosodiche in 2, 3, 1 e poi 4 PR, e questo appare vincolato a un *range* sillabico, crescente al crescere delle PR (sino a 4 PR).

Alla luce di questi grafici presentati, per quanto concentrati su una selezione limitata, emerge un andamento ricorrente delle *parole ritmiche* come *pattern* ritmici, di cui i più impiegati sono legati anche a una prevalenza di *range* sillabici medi, e vanno diminuendo in corrispondenza di *range* minori o maggiori.

Se le *parole ritmiche* hanno costituito un elemento importante per iniziare ad approfondire la questione ritmica della prosodia poetica, necessario è anche un approfondimento che consideri la relazione testo-prosodia, considerando l'aspetto metrico in relazione alla struttura prosodica che lo riproduce. A tal proposito presentiamo ora la matrice di correlazione *VIP-UtterMeterMatrix* (VIP-UMM) relativa al rapporto tra testo e audio comparato tra tutti i poeti finora visti, e che mette in relazione, in questo caso, per ciascuno, i valori di media, min. e max. del metro sul TBP (*Text-Based-Pattern*) e di media, dev.st. e *range* di CP per l'ABP (*Audio-Based-Pattern*). Un tale confronto ci permetterebbe di individuare maggiori o minori correlazioni tra letture e autori, basandosi sui due assi di riferimento.

Riportiamo di seguito la matrice e la relativa mappa di calore *VIP-UMM-Heatmap* realizzata con R-Studio, che ci consente di raggruppare e mettere in evidenza i casi in cui sia emersa una correlazione forte (leggibile sul grafico in rosso), moderata (individuabile in bianco) e minima (indicata dal colore blu). I parametri dei colori della matrice (in cui sono state inserite le scale di colore dal rosso al blu, dalla maggiore alla minore correlazione) si allineano con quelli che impiegati sulla mappa di calore, e raggiungono il blu più scuro quando arrivano allo 0,4 e il rosso intenso quando arrivano all'1. Abbiamo deciso in questo caso di considerare individualmente ogni singola lettura considerata (e non una loro media), al fine di indicare anche eventuali variazioni o prevedibili somiglianze individuabili all'interno di uno stesso lettore. I dati sono presentati all'interno della matrice in ordine alfabetico.

	be	g1	g2	m1	m2	pa	q1	q2	u1	u2	pe	sa
be	1,00	0,59	0,61	0,84	0,93	0,85	0,62	0,93	0,94	0,81	0,46	1,00
g1	0,59	1,00	0,99	0,66	0,84	0,92	0,89	0,81	0,81	0,93	0,48	0,54
g2	0,61	0,99	1,00	0,75	0,85	0,94	0,95	0,84	0,84	0,95	0,61	0,57
m1	0,84	0,66	0,75	1,00	0,87	0,85	0,87	0,92	0,90	0,84	0,85	0,81
m2	0,93	0,84	0,85	0,87	1,00	0,98	0,82	0,99	1,00	0,96	0,54	0,91
pa	0,85	0,92	0,94	0,85	0,98	1,00	0,89	0,97	0,97	0,99	0,59	0,81
q1	0,62	0,89	0,95	0,87	0,82	0,89	1,00	0,84	0,82	0,89	0,83	0,57
q2	0,93	0,81	0,84	0,92	0,99	0,97	0,84	1,00	1,00	0,96	0,62	0,91
u1	0,94	0,81	0,84	0,90	1,00	0,97	0,82	1,00	1,00	0,96	0,58	0,92
u2	0,81	0,93	0,95	0,84	0,96	0,99	0,89	0,96	0,96	1,00	0,57	0,78
pe	0,46	0,48	0,61	0,85	0,54	0,59	0,83	0,62	0,58	0,57	1,00	0,42
sa	1,00	0,54	0,57	0,81	0,91	0,81	0,57	0,91	0,92	0,78	0,42	1,00

Figura 104 VIP-UtterMeter-Matrix-1radio-tv

Dalla matrice si possono notare già a un primo sguardo delle concentrazioni di correlazioni forti, non solo nel caso di due letture dello stesso autore, come nelle realizzazioni di Gatto e Ungaretti, ma anche tra autori diversi, come tra Montale (2) e Pasolini, tra Ungaretti (1 e 2) e Quasimodo (2), e così tra Quasimodo (2) e Ungaretti (1 e 2). Spicca invece la minore correlazione tra Penna e Saba (2).

Osservando ora i dati nella rappresentazione della *heatmap*, che ci consente di individuare più facilmente i raggruppamenti di dati simili emersi, si può visualizzare in modo più chiaro e completo la concentrazione maggiore di forti correlazioni tra tutti e cinque i casi appena citati, ovvero Quasimodo (2), Ungaretti (1), Montale (2), Pasolini, Ungaretti (2), tra loro raggruppabili in q2-u1, q2-u1-m2, pa-u2. I dati ci rivelano una connessione tra autori con stili di scrittura e lettura molto divergenti tra loro, forse tra i più rappresentativi della possibile divergenza di questa selezione (passiamo infatti dal metro sottile di Ungaretti a quello più lungo di Pasolini). Eppure una comune gestione a livello prosodico delle diverse misure metriche, una comune gestione anche della variazione, metrica e prosodica, accomuna autori apparentemente così lontani, più ancora di alcuni casi di due letture diverse di uno stesso poeta, a dimostrare anche il grado di variazione possibile all'interno di un solo autore.

Altro raggruppamento che si viene a formare è quello che accomuna Gatto (1 e 2) e Quasimodo (1), confermando le attese: si tratta infatti di tre casi di testi in metrica fissa, in endecasillabi: questa concentrazione autonoma spiega anche la più moderata correlazione tra questi tre casi e Montale (2), Ungaretti (1) e Quasimodo (2), con cui si presentano delle affinità ma con cui la diversa composizione metrica, seppure associata a diversi comportamenti prosodici, porta ad allontanare queste letture.

Tra i casi di testi con schema metrico tradizionale e alla luce delle precedenti analisi, spicca il caso di Penna, che risulta sostanzialmente un *outlier*: presenta infatti le minori correlazioni di tutto l'insieme e vede una correlazione maggiore solo con uno dei tre casi di metrica fissa. Non è quindi sufficiente considerare il solo parametro metrico per fornire una definizione di tipologia che tenga conto anche della prosodia: la mappa mostra come incisivo sia anche il peculiare comportamento prosodico del poeta.

Particolarmente interessante, nell'ottica della comparazione generale, è notare come, con la VIP-UMM, si veda confermata, anche nel confronto tra sillabe di CP e sillabe di verso, l'ipotesi di distanza molto forte tra i poeti collocati al principio e alla fine della nostra scala del tempo, cioè Saba e Penna: è proprio con loro che, ancora una volta, ci troviamo davanti alla più bassa correlazione e a due estremi di lettura, davanti a testi altrettanto diversi metricamente, in cui la netta divergenza di comportamento prosodico contribuisce a renderle ancora più lontane. Quelli che erano i due estremi dei grafici precedenti e che rappresentano i due estremi anche del nostro percorso storico si confermano i più lontani tra loro e, in modo graduale, anche rispetto agli altri poeti. Anche due autori però vicini nel nostro tracciato, come Penna e Betocchi, mostravano un bassissimo grado di correlazione, dettato dalla forte divergenza stilistica a livello prosodico e testuale, che invece si presentava, al contrario, come vicinanza nel caso di Betocchi e Saba (si avvicinava già nel grafico del CP&P-VIP-H): la matrice ci aiuta dunque a comprendere che laddove a una struttura metrica differente si unisca anche uno stile prosodico divergente dalla scrittura testuale in tutti gli aspetti considerati, la mappa di calore lo rileva, così come rileva la maggiore conformità tra i due assi. Il maggiore divario è infatti presente tra Penna e diverse altre letture, in quanto Penna è tra tutti gli autori quello che mostra una maggiore vicinanza tra i parametri metrici testuali e prosodici. Con Penna e Betocchi si era toccata la massima velocità media di CP, ma con una variabilità interna molto diversa (minima in Penna e media in Betocchi): la misura della CP di Penna non si allontanava da quella del verso, a differenza di Saba e Betocchi e Gatto (anche lui in metrica fissa, come Penna), da cui diverge massimamente e che prosodicamente si allontanavano molto dalle misure della pagina.

Osservando infine nel complesso i raggruppamenti più alti che ci offre la mappa di calore, possiamo concludere dicendo che si confermano le nostre ipotesi di un rintracciamento di letture di testi in metrica con comportamenti prosodici analoghi ma non è questo il solo parametro sufficiente per la ripartizione: la VIP-UMM, evidenziando anche

i casi in cui a una struttura metrica simile tra autori si associa uno stile di lettura molto differente, consente di misurare la forte variazione prosodica che può verificarsi anche davanti a tipologie testuali affini metricamente.

Da un punto di vista metrico-prosodico, le letture sarebbero anche quindi ripartibili in: un gruppo di letture di testi in metrica che presentano una gestione prosodica più omogenea; un gruppo più ampio di letture di testi in versi liberi, globalmente coerente, di cui una buona parte presenta un'alta e medio-alta correlazione, che si mantiene anche in un confronto con il precedente gruppo metrico; casi piuttosto isolati e “di confine” in cui la combinazione variegata del comportamento prosodico e di quello testuale porta a risultati più estremi ed eterogenei, se confrontati con altri estremi di carattere diverso. In quest'ultimo gruppo troviamo gli estremi del nostro tracciato, Penna, Saba e Betocchi, e sono inclusi cioè i casi in cui la relazione dell'apparato testuale con l'apparato prosodico a livello sillabico (nei parametri considerati) è più omogenea, con massima corrispondenza tra i due assi (con Penna si ha la maggiore corrispondenza tra i due assi ABP e TBP) o, al contrario, molto eterogenea, con parametri molto divergenti all'interno (con Saba e Betocchi).

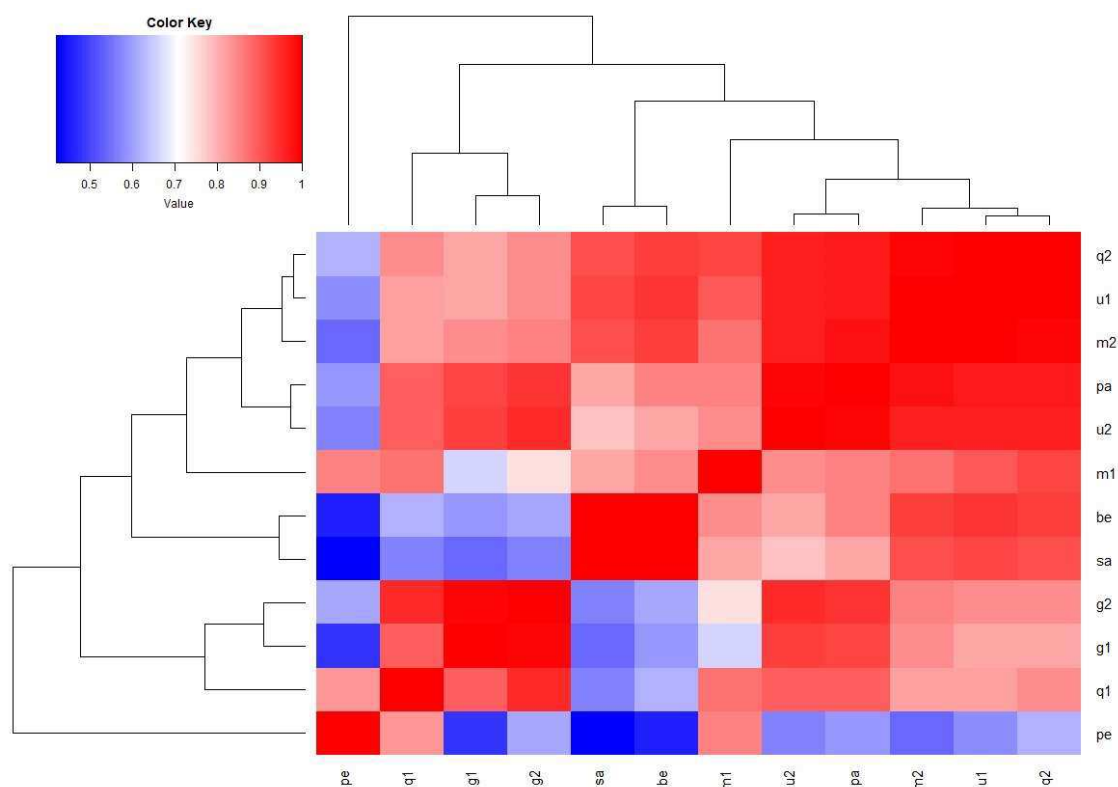


Figura 105 VIP-UtterMeter-Heatmap-1radio-tv

La matrice relativa alle sillabe del verso in confronto con quelle delle CP ha consentito di tracciare un primo disegno della dimensione testuale-prosodica a un livello più specifico di analisi. Un confronto con il sistema prosodico e testuale nel suo insieme, da un'altra prospettiva, si presenta come altro elemento necessario per una ripartizione delle letture da un punto di osservazione più ampio e completo.

La VIP-M-base, impiegata nel confronto tra la struttura prosodica e testuale nelle sue unità generali e particolari (EN, CP, PR e STR, VS, UIntP), mette in risalto delle altre ripartizioni.

	be	g1	g2	m1	m2	pa	q1	q2	u1	u2	pe	sa
be	1,00	0,97	0,98	0,98	0,99	0,96	0,98	0,99	0,99	0,91	0,98	0,97
g1	0,97	1,00	1,00	0,97	0,99	0,89	1,00	0,95	0,98	0,96	0,97	0,99
g2	0,98	1,00	1,00	0,99	1,00	0,92	1,00	0,96	0,99	0,93	0,99	0,98
m1	0,98	0,97	0,99	1,00	1,00	0,97	0,98	0,98	0,98	0,87	1,00	0,95
m2	0,99	0,99	1,00	1,00	1,00	0,94	0,99	0,97	0,99	0,91	1,00	0,97
pa	0,96	0,89	0,92	0,97	0,94	1,00	0,91	0,97	0,94	0,78	0,96	0,89
q1	0,98	1,00	1,00	0,98	0,99	0,91	1,00	0,96	0,99	0,94	0,98	0,98
q2	0,99	0,95	0,96	0,98	0,97	0,97	0,96	1,00	0,99	0,89	0,97	0,95
u1	0,99	0,98	0,99	0,98	0,99	0,94	0,99	0,99	1,00	0,92	0,98	0,97
u2	0,91	0,96	0,93	0,87	0,91	0,78	0,94	0,89	0,92	1,00	0,87	0,97
pe	0,98	0,97	0,99	1,00	1,00	0,96	0,98	0,97	0,98	0,87	1,00	0,95
sa	0,97	0,99	0,98	0,95	0,97	0,89	0,98	0,95	0,97	0,97	0,95	1,00

Figura 106 VIP-Matrix-Base- 1radio-tv

Dall'osservazione della *heatmap* e della VIP-UMM emerge una complessiva prevalente correlazione che fa notare una vicinanza tra la gran parte dei parlanti negli equilibri tra i due assi, prosodico e testuale: tuttavia, sono individuabili con la VIP-Heatmap due casi di divergenza maggiore da questo panorama più omogeneo, e sono le letture di Ungaretti (2) e Pasolini. Tra di loro le più lontane, sono anche quelle che, rispettivamente, toccano il minore *appoggiato* e il minore *articolato* di tutte queste letture: abbiamo infatti non solo unità testuali molto diverse tra loro, ma anche modalità prosodiche molto differenti. La mappa di calore evidenzia proprio questo: consente di fare emergere quello che già a un livello percettivo (nella lettura e nell'ascolto) si avverte molto diverso in termini di struttura. L'andamento più narrativo pasoliniano chiaramente risulta molto distante da quello più spoglio ungarettiano: è il loro comportamento prosodico a confermare quanto già il testo spiegherebbe. Difatti, in questo caso, le strutture si allontanano non solo tra di loro ma anche rispetto a una panoramica generale, che appare più uniforme: con Ungaretti infatti troviamo la minore densità sul piano testuale e prosodica, mentre con Pasolini

troviamo il fenomeno opposto. Le tipologie testuali incidono, come nella precedente matrice, nell'individuare delle ripartizioni interne, ma, alla luce anche delle altre correlazioni emerse dalla mappa di calore, è solo la divergenza testuale che incontra quella prosodica a far distaccare i casi con comportamenti più slegati dagli altri.

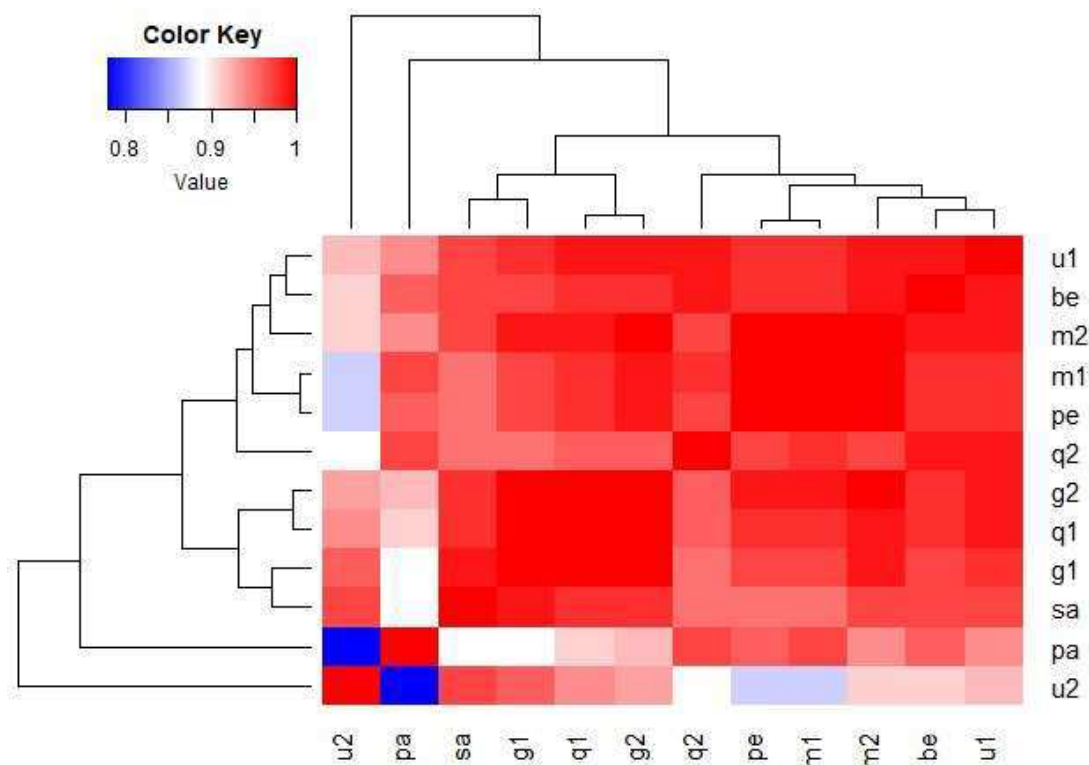


Figura 107 VIP-Heatmap-1radio-tv

Passando a considerare altri aspetti che consideriamo interessanti per una classificazione delle letture, presentiamo le comparazioni dei dati di *RelMeanPitch* e *plenus* sul *VIP-Voice description Scatterplot*. Possiamo notare che, in un piano il cui l'asse delle X arriva sino 0,40 (ricordiamo che si tratta di sole voci maschili), mentre l'asse delle Y si estende tra 0 e 1, emerge una concentrazione di dati al centro del grafico, ripartita però al suo interno principalmente in due gruppi: in un'area con un alto *plenus* e una frequenza media più bassa si collocano le letture di Quasimodo (1 e 2) e Montale (1 e 2), mentre in un'area a parte, corrispondente a un *plenus* medio-alto e medio basso, insieme a una più alta f_0 relativa, si collocano tutte le altre letture, di cui due appartengono a questa seconda sezione per la f_0 ma alla precedente per il grado di *plenus*, trattandosi di valori sopra alla media (si tratta

delle letture di Ungaretti 1 e Pasolini). Si distacca nettamente da tutte queste letture quella di Penna, anche in questo caso *outlier* per l'alta frequenza impiegata ma non per il grado di *plenus*, alto e paragonabile a quello di Quasimodo e Montale. Il grafico mostra come le letture di uno stesso autore sono mediamente accomunate da un medesimo comportamento (in f_0 e in *plenus*), anche se possiamo dire che il comportamento di Ungaretti si discosta da questa norma.

Emerge da questo grafico una corrispondenza tra f_0 e *plenus* e, ancora più evidente, un impiego di pause maggiore della media in 7 letture (5 autori su 8), di cui 5 su un livello inferiore. Anche l'impiego della frequenza registra l'impiego di una fascia complessivamente comune ma principalmente distinguibile tra due voci più basse delle altre e una particolarmente acuta. La gran parte delle letture (sette) impiega infatti una fascia melodica lievemente più alta. Da questo grafico a dispersione si può dedurre quindi che, eccetto un *outlier*, un maggior *plenus* è associato anche a un impiego di una f_0 media più bassa, mentre un *plenus* inferiore basso e medio si trova principalmente associato a una f_0 più alta.

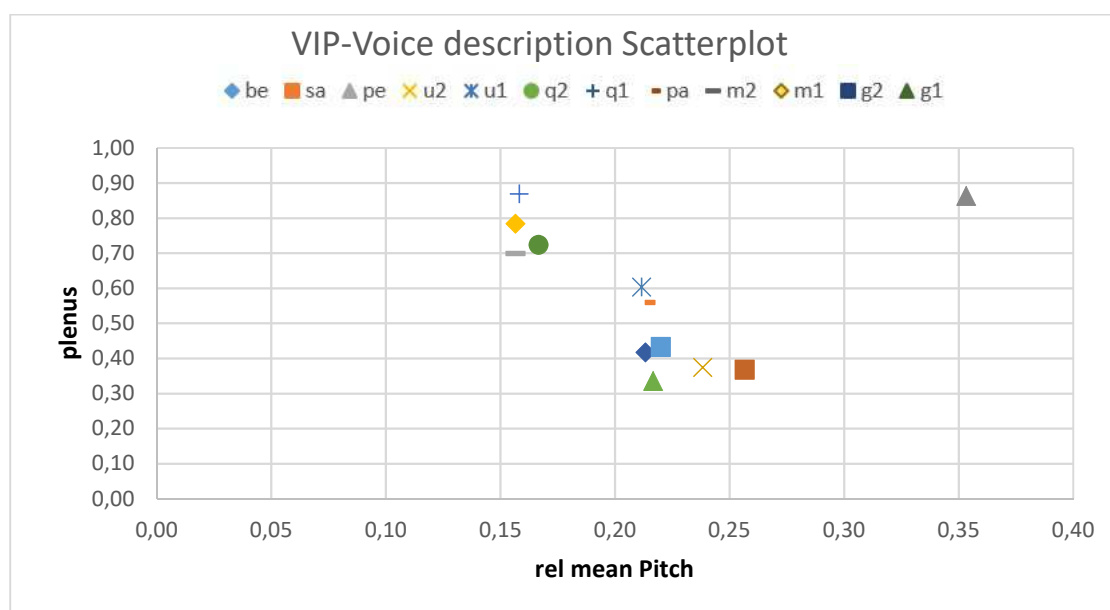


Figura 108 VIP-Voice description Scatterplot-1radio-tv

Avviandoci a concludere questa sezione comparativa, consideriamo inoltre il tipo di organizzazione prosodica dei versi e, più nel dettaglio, la forma di distribuzione, rispettivamente, di *versi-curva* vs(CP), *curve emiverso* CP(vs), *curve interverso* CP(vs)CP

e *curve bi-poliverso* vs(CP)vs. Emerge una prevalenza di *curve emiverso*, come mostra l'ampio *range* interquartile nel *boxplot* rosso in fascia alta con asimmetria negativa, la mediana di 0,67, che conferma anche la distribuzione centrale alta, e un'ampia dispersione, in particolare nel primo quartile sui valori bassi. I *versi-curva*, in quantità inferiore e con *range* ridotto su una percentuale più bassa, presentano una mediana più bassa (0.23) e più bassa è anche la dispersione: si rileva tuttavia un *outlier* superiore al terzo quartile. Infine con le *curve interverso* la concentrazione è molto bassa (si rileva anche in questo caso un *outlier* alto) e per le *curve poliverso* l'impiego è minimo, coincidente con tre *outliers*.

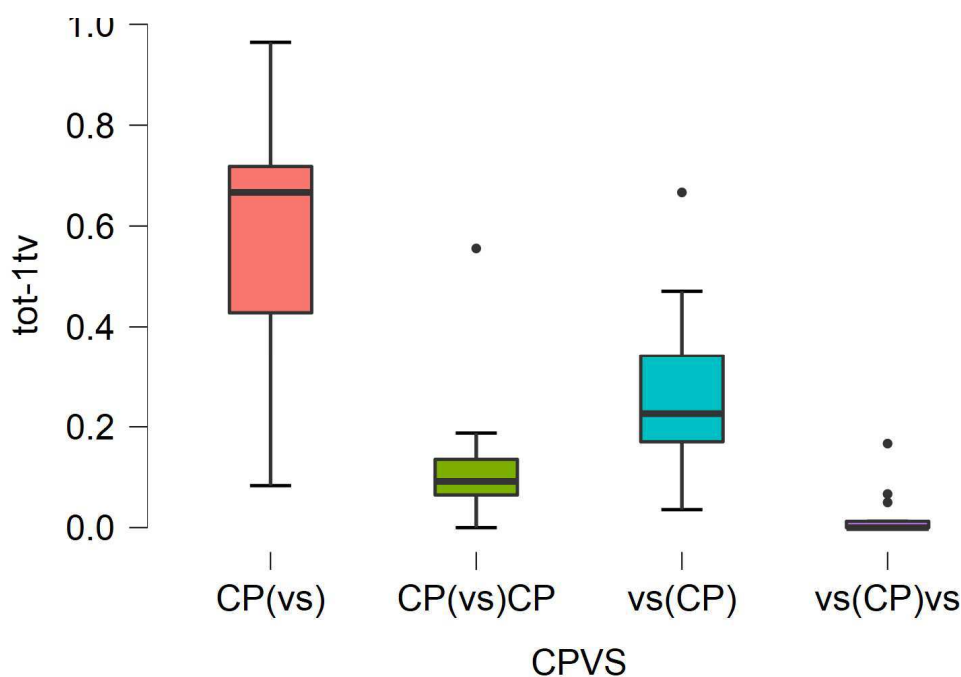


Figura 109 VIP-CPVS-Boxplot-1radio-tv

Infine, col solo fine di visualizzare insieme tutte le letture finora incontrate e analizzate con il *VIP-Radar*, proponiamo una rappresentazione grafica del *General-VIP-Radar*, che sovrappone tutti i radar visti: emerge a un colpo d'occhio una concentrazione maggiore su alcuni punti del grafico, che confermerebbe anche tutti i tratti comuni che sono emersi da queste analisi, oltre alle divergenze messe in luce. Oltre alla prevalenza già spiegata, di letture con *emiversi*, seguite da *versi-curva*, si può individuare come parametro che tocca i più picchi più alti quello del *pitchspan*, che spiegherebbe un'ampia escursione impiegata, in contrasto anche con picchi molto più limitati. A seguire, il parametro più alto raggiunto

è quello di *synonymia* e *palilogia* a livello intonativo, che presenta anche una forte concentrazione su indici alti, così come analoga è la questione per le dichiarative poetiche. Difatti la presenza di *pattern* melodici che abbiamo visto ricorrere, specialmente in strutture bipartite, all'interno delle letture descritte, che confermerebbero anche le misurazioni proporzionate di /Da//, rientrerebbe in questo parametro "retorico" e anche a questo si assocerebbe, in alcuni casi, il livello di *pitschpan*: siamo davanti a letture con una varietà ed escursione melodica impiegata con fini imitativi. Come la struttura bipartita (o tripartita) a livello intonativo e prosodico in diverse letture si faceva tratto caratteristico, considerato anche *pattern* melodico ricorrente, così un *pattern* ritmico veniva individuato poco fa nella struttura delle CP in PR e nelle loro ripetizioni. Un'ulteriore verifica si dimostrerebbe a questo punto particolarmente interessante. Confrontando i due sistemi di *pattern*, avvicinando quelli ritmici a quelli intonativi, in modo dettagliato e comparato, si potrebbe ipotizzare infatti la presenza di informazioni interessanti e potrebbe condurci a formulare un modello di *pattern* ritmico-melodici rappresentativi. Tuttavia, non approfondiremo in questa sede il tema. Connessa ancora, però, alla questione-*pattern*, è la tendenza rilevata frequentemente, a livello globale, a leggere il primo verso (a volte i primi versi) in *verso-curva*, per poi invece tendere prevalentemente a frammentare il verso in unità minori. Complesso e ancora ricco di informazioni potrebbe essere questo materiale di studio, che si connette ai discorsi precedenti e meriterebbe ulteriori approfondimenti.

Oltre alle maggiori convergenze, con le variazioni tra letture e parlanti, il General-VIP-R mostra anche i casi in cui alcuni parametri sono sostanzialmente presenti in casi unici di lettura e sostanzialmente assenti nelle altre (ad esempio l'*interrupt* o il *focus*).

Il convergere di aspetti comuni di diverse letture, così come la varietà che si rileva, consente di confermare questa ripartizione formulata di una selezione di letture, denominata come "poeti della Prima radio e televisione", e al contempo permette di individuare, in questi saggi, dei primi criteri esemplari per considerare un'ipotesi di tratti distintivi del parlato poetico e spunti per futuri approfondimenti sul tema.

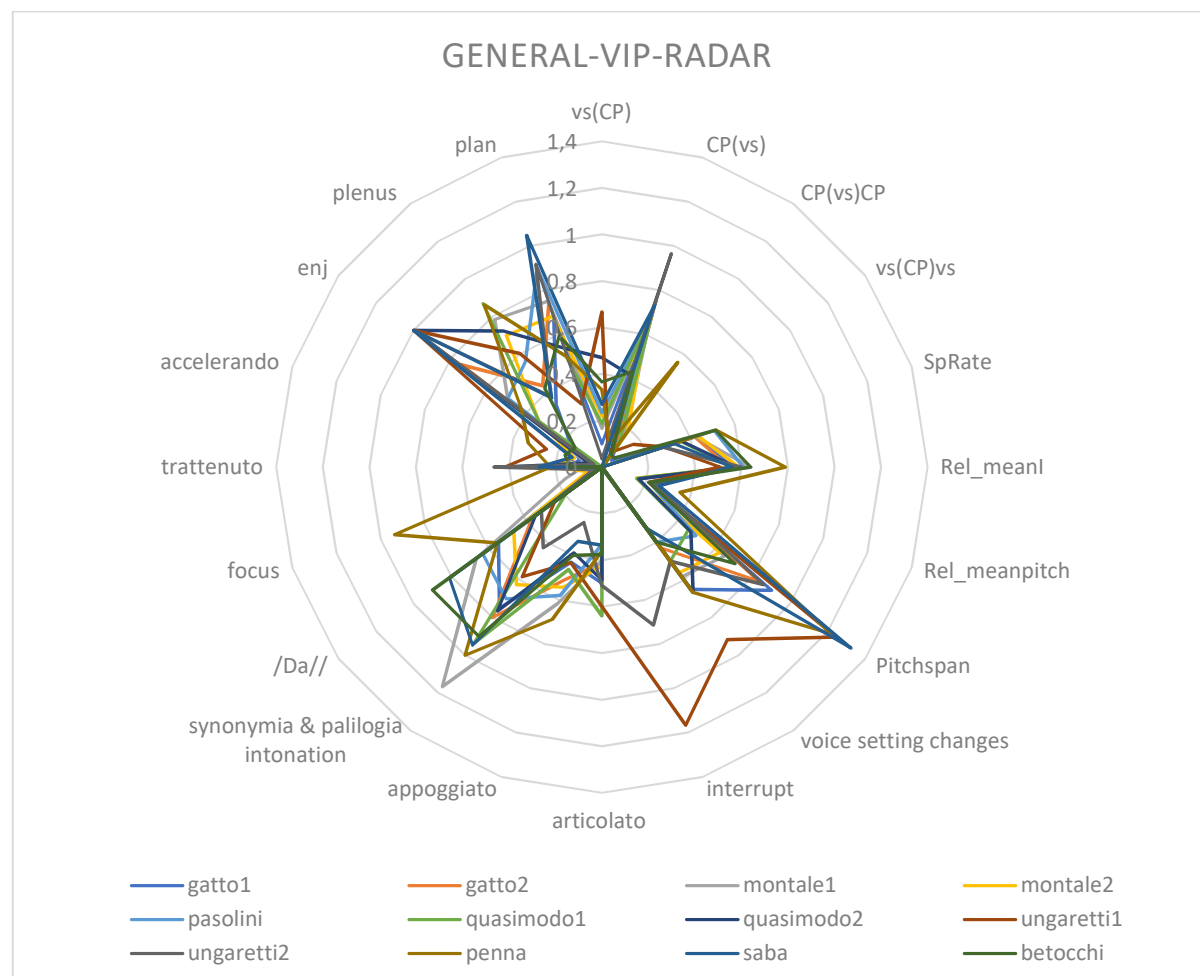


Figura 110 General-VIP-Radar-1radio-tv

3.3.2. Poeti della Seconda radio e della seconda televisione

Questa sezione è dedicata ai poeti che abbiamo incluso nel raggruppamento della “Seconda radio e televisione”: sono state individuate inoltre due ulteriori categorie vocali, che abbiamo nominato, rispettivamente, “voci melodiche” e “voci sperimentali” e rappresentano una proposta classificatoria basata su criteri stilistici. Nello specifico, presenteremo, in ordine, dapprima le voci di Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, Franco Fortini, Mario Luzi, Andrea Zanzotto, Maria Luisa Spaziani; successivamente prenderemo in esame le letture di Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli³⁵⁵.

3.3.2.1. Voci melodiche (o tonali): tra declamato e narrato

Le voci racchiuse in questo paragrafo presentano tratti comuni, rintracciabili in un'impronta melodica che distingue e accompagna un graduale percorso diacronico di mutamento dello stile poetico di lettura, che va da una tendenza alla declamazione a un approccio più naturale, sempre vicino alla narrazione. La ripartizione suggerita non vuole ritenersi assoluta e rigidamente intesa, per le motivazioni esposte precedentemente, legate alla delicatezza della questione e di ogni organizzazione classificatoria: piuttosto questa proposta mira a fornire un inquadramento utile per un più rapido e funzionale orientamento nello studio di questa materia e della sua ricca varietà interna.

3.3.2.1.1. Giorgio Caproni

Le letture di Giorgio Caproni (Livorno, 7 gennaio 1912 – Roma, 22 gennaio 1990) sono relative ai testi di *Alba* (da *Il passaggio d'Enea*, 1943-1955) e *Preghiera* (dai *Versi livornesi* de *Il seme del piangere*, 1950-1958)³⁵⁶: formano parte di una selezione più ampia di

³⁵⁵ Le registrazioni che considereremo sono conservate presso l'ICBSA, le Teche Rai, l'archivio VIP e altre fonti presenti in rete, a cui faremo riferimento nelle specifiche analisi.

³⁵⁶ I testi sono tratti da Caproni (1983).

registrazioni, conservata dall'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (Roma) e risalgono a un'incisione del 6 giugno 1983³⁵⁷.

Generalmente, le letture caproniane si caratterizzano per un tono marcatamente declamatorio, a tratti maggiore e a tratti minore, sempre accompagnato, anche in letture di datazioni diverse, dall'impiego di cadenze riconoscibili e da una portanza solitamente al confine tra la personale e la sociale, che contribuisce a realizzare delle interpretazioni che suonano al contempo come narrazioni.

La questione della lettura e della musica del testo è una tematica particolarmente cara al poeta-musicista livornese, come spiegano anche suoi diversi saggi³⁵⁸ e come mostra la sua attenzione per il rapporto tra la lettura autoriale e quella attoriale³⁵⁹.

Iniziando la nostra descrizione dalla lettura di *Alba*, sonetto caproniano in endecasillabi definito anche “monoblocco”, che apre il *Passaggio di Enea* del 1956, possiamo riconoscere dal principio il caratteristico stile di Caproni (Colonna, 2017), con le sue tendenze intonative e organizzative ripetute, in cui si intessono andamenti melodici vari e una portanza di tipo personale.

Amore mio, // nei vapori d'un bar	1
all'alba, // amore mio che inverno	
lungo (/) e che brivido attenderti! // Qua /	
dove il marmo nel sangue è gelo, / e sa	
di rinfresco anche l'occhio, // ora nell'ermo	5
rumore oltre la brina / io quale tram	
odo, (/) che apre e richiude in eterno (/)	
le deserte sue porte?... // Amore, // io ho fermo	
il polso: // e se il bicchiere / entro il fragore	
sottile / ha un tremito tra i denti, / è forse	10
di tali ruote un'eco. // Ma tu, amore,	
non dirmi, // ora che in vece tua già il sole	
sgorga, / non dirmi che da quelle porte (/)	
qui, / col tuo passo, / già attendo la morte. //	

Questa lettura, che segue nella sua organizzazione prosodica principalmente l'andamento della punteggiatura, piuttosto che l'ordine del verso con la sua struttura

³⁵⁷ Un primo studio sulla lettura del poeta è stato condotto concentrando sul Congedo del viaggiatore cerimonioso (Colonna, 2017) e, oltre che per un lavoro introduttivo a riguardo, che è una prima analisi qualitativa della lettura caproniana, si rimanda a questo precedente studio per ulteriori approfondimenti, così come per una prima comparazione con altre letture dello stesso testo.

³⁵⁸ Cfr. anche Colonna (2020).

³⁵⁹ Quest'attenzione è messa in luce anche, in particolare, dal connubio con Achille Millo. Sul tema si veda anche il n. 162 di *Mosaico italiano*, dedicato a “Giorgio Caproni ad alta voce”, XIII (2017).

retorica, è di tipo sintattico e, come conferma il VIP-R, la preferenza è per *curve emiverso* e *interverso*, che sono le uniche due tipologie di CP adottate dal poeta. Difatti non sono presenti casi di *versi-curva* e *curve interverso*, confermando una tipologia di lettura già individuata precedentemente nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Questo tipo di scansione favorisce una mancata riproduzione degli *enjambement*, a mezzo di pausa o di altri espedienti utili, come sbalzi intonativi o allungamenti vocalici.

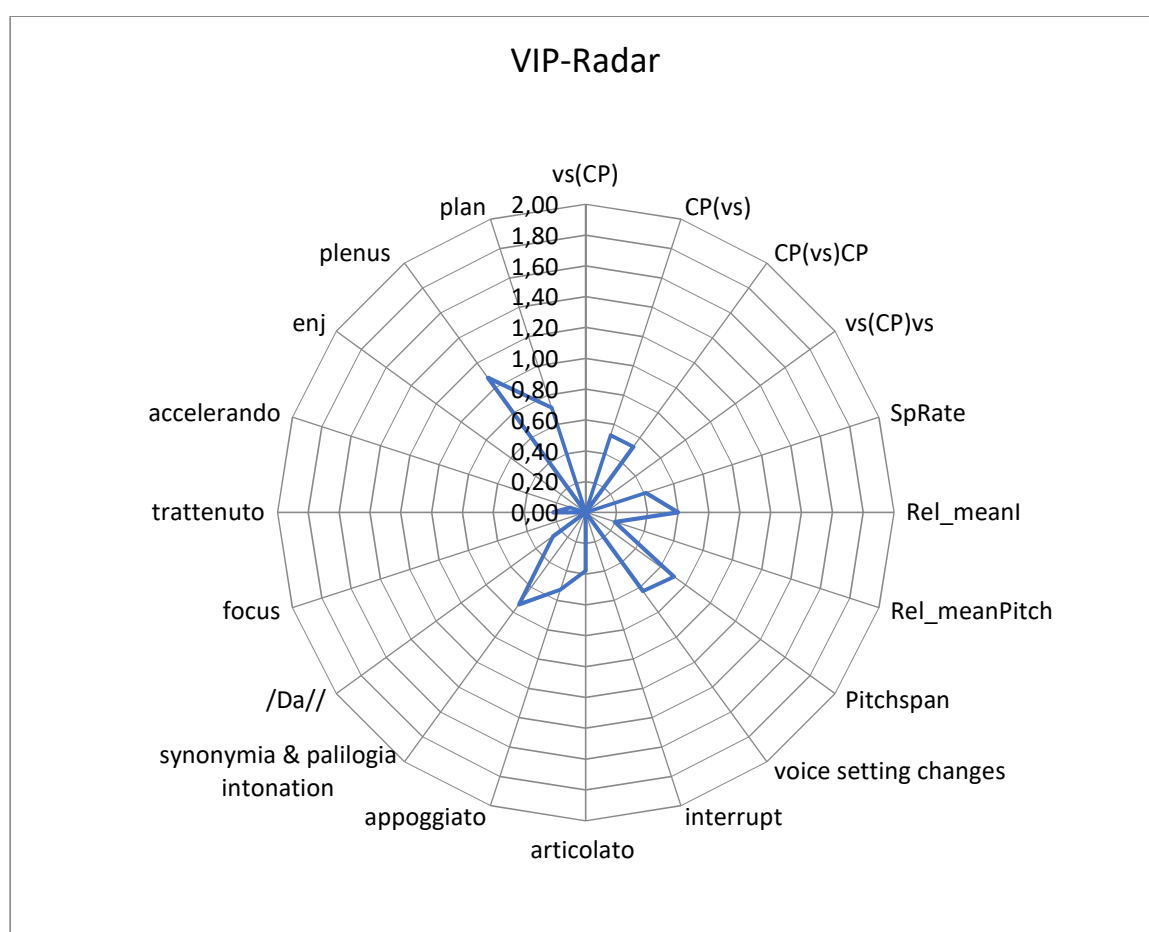


Figura 111 VIP-Radar di Giorgio Caproni

Dal VIP-R si evince anche che la velocità d'eloquio della lettura è media, pari a 4,11 sill./s e la f_0 media impiegata, di 119 Hz, si associa a un *pitchspan* corrispondente a circa un intervallo di undicesima, con un utilizzo di fasce tonali diverse, in una varietà rappresentativa. Il grado di *appoggiato* è superiore a quello dell'*articolato*, per quanto entrambi si trovino su valori non troppo distanti e medi.

Il picco di intonazione sinonimica e paliloga rivela un impiego sostanzioso di ripetizioni melodiche: due sono infatti le intonazioni caratteristiche che tendono a ripetersi, ovvero le dichiarative esplicative e le continuative maggiori marcate da forte ascesa terminale, spesso seguite da pausa (cfr. “bipartizione” nella Prima radio e televisione §3.3.1.), unitamente anche a continuative minori. Le intonazioni continuative, spesso realizzate in occorrenza di virgola, si caratterizzano nel movimento per il loro contorno terminale ascendente, che resta sospeso su un tono medio-alto: alla luce anche del lavoro condotto precedentemente (Colonna, 2017), potremmo definire come marca stilistica della lettura caproniana questo tipo di marcatura intonativa con andamento B-A-m, molto ricorrente in caso di punteggiatura non forte e senza particolari connessioni con la spezzatura del verso. Minore si fa invece il numero di intonazioni /Da//, tuttavia presenti, ma inferiori rispetto alle intonazioni globali che, come detto, seguono preferibilmente il procedere logico-sintattico del componimento.

In termini di agogica connessa alla velocità di lettura, possiamo dire che si ha una percezione di rallentamento in pochi momenti e di accelerazione in casi isolati: difatti il *trattenuto* è presente, con un valore basso ma che risulta superiore a quello dell'*accelerando*.

Particolarmente evidente è l'alto picco di *plenus*, che, superiore a 1, è il più alto finora incontrato (superiore anche a quello molto alto di Penna) e supera il valore *plan*: l'uso delle pause in Caproni è limitato nella lunghezza, nettamente contrastante con quella delle CP, come mostra il *plenus*, che indica una durata totale di P pari a circa un quinto di quella di CP. Il rapporto di pianificazione invece dimostra un numero di versi ed enunciati non esageratamente lontano, per quanto il totale degli enunciati si ripartisca in posizioni non corrispondenti coi versi, bensì segua le organizzazioni prosodiche adottate.

Il rapporto tra le durate delle curve prosodiche e delle pause è messo in mostra anche dal VIP-CP-H, che evidenzia ulteriormente il distacco tra componente melodica e pausale, non solo nella durata media (che contrappone 2,09 s della componente melodica, medio-lunga, a 0,49 s di quella pausale, media), ma anche nella misurazione della deviazione standard, che risulta alta per le CP e minore per le P (la variabilità bassa delle P è tra le più basse in assoluto di questo secondo raggruppamento, insieme a Bertolucci). Si può dire che le pause caproniane non spaziano in un ventaglio ampio di lunghezze ma tendono a presentarsi piuttosto con durate simili, senza mai toccare misure di <pll>.

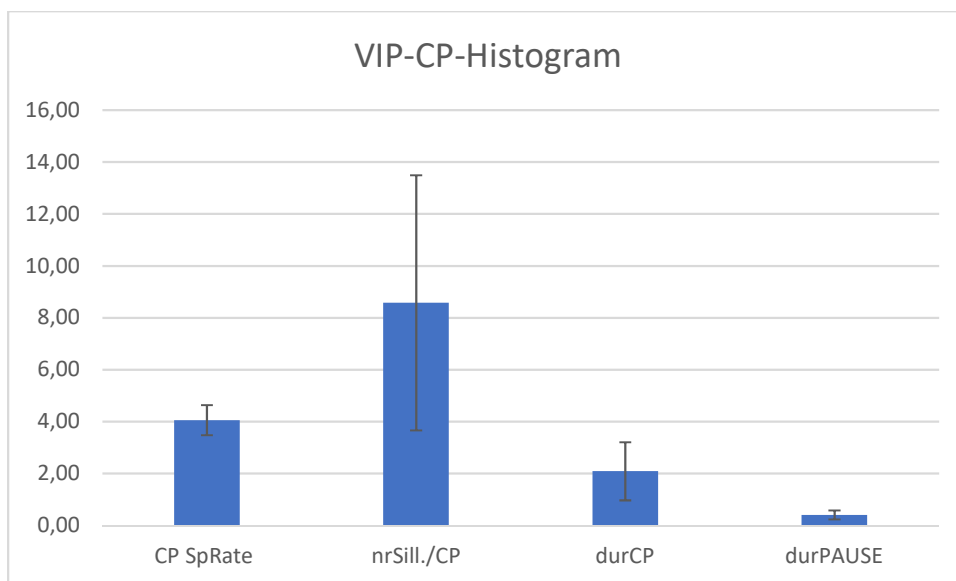


Figura 112 VIP-CP-Histogram di Giorgio Caproni

Alla durata media delle curve prosodiche si associa anche il numero medio di sillabe per curva, compreso tra 8 e 9, con una dev.st. alta (di quasi 5): la variabilità sillabica appare quindi non trascurabile e confermata ulteriormente dal *range* sillabico di 21 sillabe, associato a durate diverse (come mostra il *range* di durata di 4,61 s). Questa ricchezza di “mobilità” prosodica sposa, al contrario, una velocità media di tipo medio-basso, pari a 4,06 sill./s, con scarsa variabilità interna.

La lettura caproniana si può quindi valutare nella sua ampiezza di potenziale, come espressione di varietà intonativa e organizzativa, capace di “cappate intonative” varie nella loro durata e nel numero di sillabe al loro interno, ma in grado anche di notevole costanza, ad esempio nella scelta delle pause e nella velocità d’eloquio.

Come già anticipato e per questo non oggetto di ulteriori approfondimento, la questione inarcature si presenta in questa lettura risolta con la mancata resa di espedienti prosodici sul *rejet* per un’intenzione di spezzatura concreta: la lettura privilegia un apparato retorico intonativo piuttosto che quello testuale. Tuttavia, è necessario rilevare la presenza di stacchi tonali sul *contre-rejet* o un’insistenza marcata del *rejet* e del *contre-rejet* come PR interne a una CP più ampia (interamente marcata). All’interno del grafico è stata indicata, come da sistema, l’eventuale marcatura di inarcatura effettuata sul *rejet*, in questo caso assente, e interessante sarebbe valutare nel dettaglio le intonazioni impiegate per l’inarcatura in relazione con quelle caratterizzanti la lettura per intero.

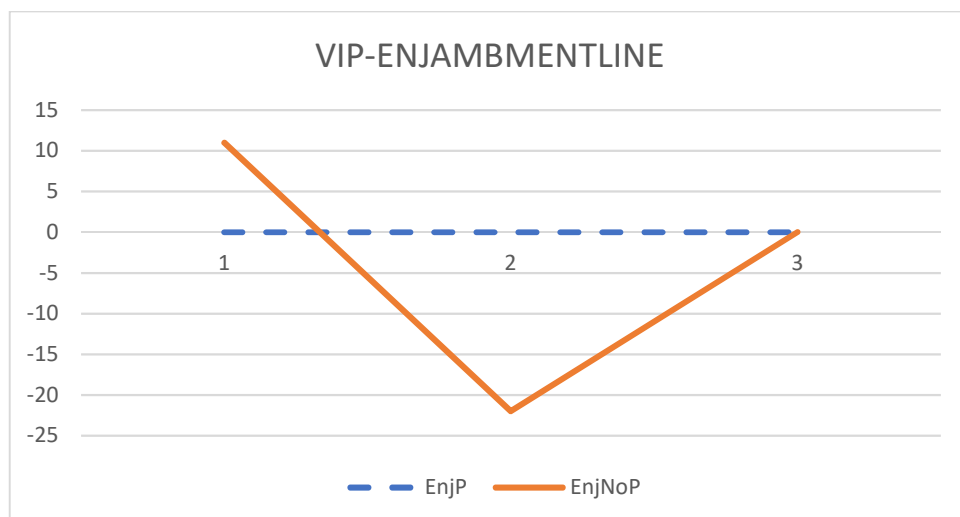


Figura 113 VIP-EnjambmentLine di Giorgio Caproni

Presenteremo alcune schermate di *Praat*, per osservare più nel dettaglio la questione, a cominciare dall'*incipit* dei vv. 1-2.

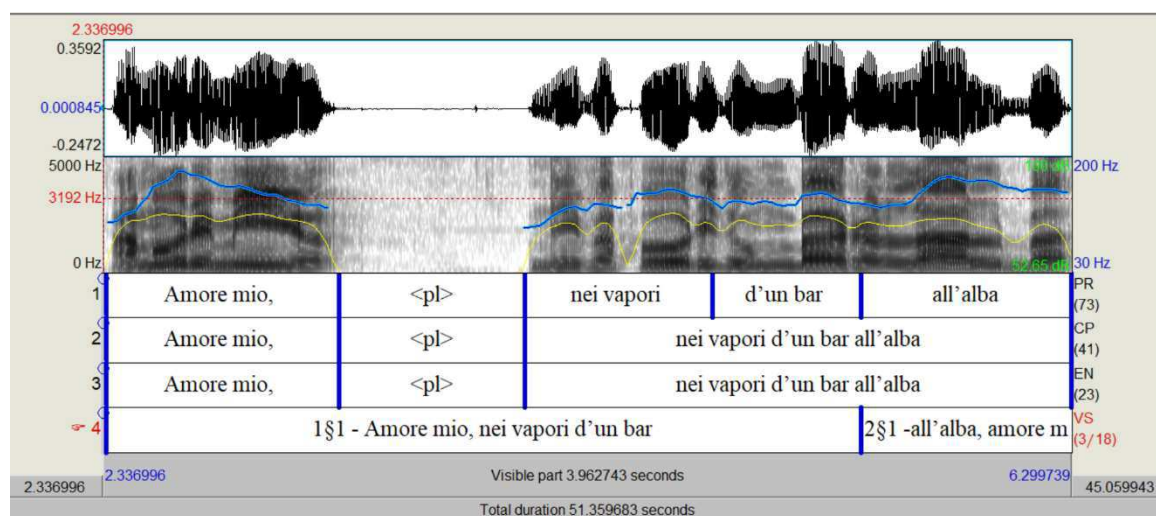


Figura 114 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

Emerge in questo caso, oltre all'organizzazione che privilegia la punteggiatura come termine di riferimento, l'impiego della caratteristica intonazione caproniana M-A-m di /CT//, in questo caso in coincidenza del *contre-rejet*, mentre l'unità tonale precedente, che ingloba il *rejet*, si presenta come continuativa minore e su un tono medio. La tendenza ascendente finale (con permanenza su un tono -m) e la scansione pausale coincidente con

la punteggiatura farebbero in questo caso pensare non a una marcatura dell'inarcatura ma piuttosto allo stile caratteristico caproniano.

L'organizzazione dei vv. 2-3 in una sola CP, che si può avvertire bipartita al suo interno in due porzioni intonative, mostra un allungamento della tenuta del respiro, abbinato anche a una maggiore uniformità melodica nella prima parte e una maggiore varietà nella seconda: si faccia caso inoltre a come la ripetizione interna in PR mostri unità tonali lievemente discendenti nel complesso e la prima PR, che ripete "amore mio" visto nell'immagine anteriore, si presenti variata su un livello tonale e con un movimento comparabili (il primo M-A-M, il secondo con andamento analogo ma decisamente ridotto a un minimo *range* e movimento, con intonazione continuativa, a differenza della prima, vocativa). In questa curva prosodica ampia le *parole ritmiche* si enfatizzano in entrambe le porzioni melodiche e l'inarcatura non viene a realizzarsi stavolta con stacco tonale, bensì si avverte un'insistenza melodica comune a tutte le PR, senza una reale "timbratura" dell'*enjambement*.

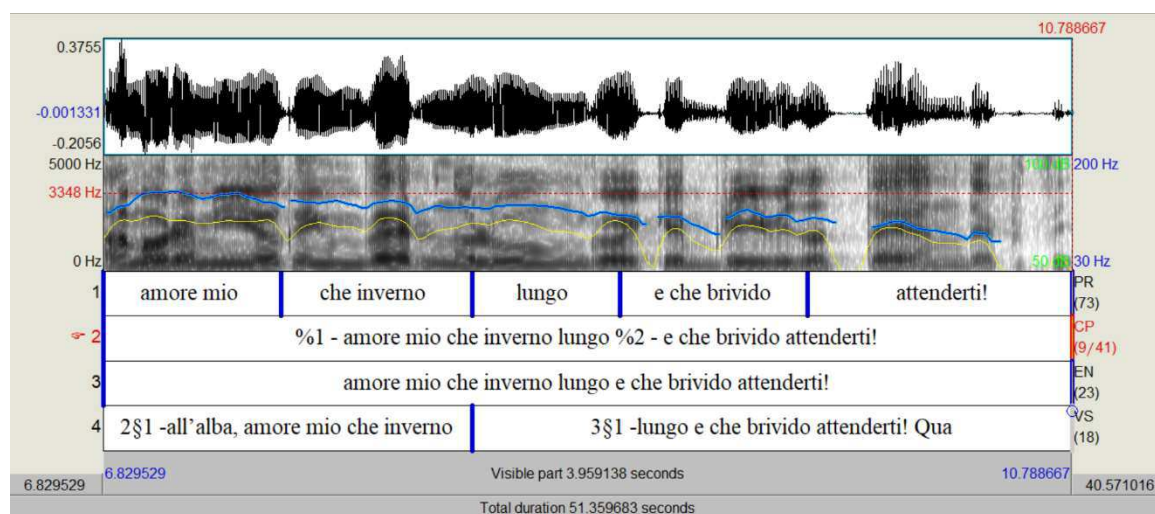


Figura 115 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

Il terzo esempio che proponiamo (legato ai vv. 5-6), infine, è quello di una serie di modalità intonative M-A-m, ovvero il *pattern* intonativo tipicamente caproniano, che incontriamo in una ripetizione prosodicamente sinonimica, con innalzamento finale A-m, più alto la seconda volta. Dall'osservazione della scansione in *parole ritmiche* si può notare anche la loro evidenza grazie ai nuclei in risalto che ne consentono l'individuazione (ben

percepibile all’ascolto): così avviene anche per l’inarcatura tra “ermo” e “rumore”, che si avvertono su una stessa fascia tonale insistente ma senza una concreta marcatura del fenomeno retorico (piuttosto a evidenziarsi è la PR successiva).

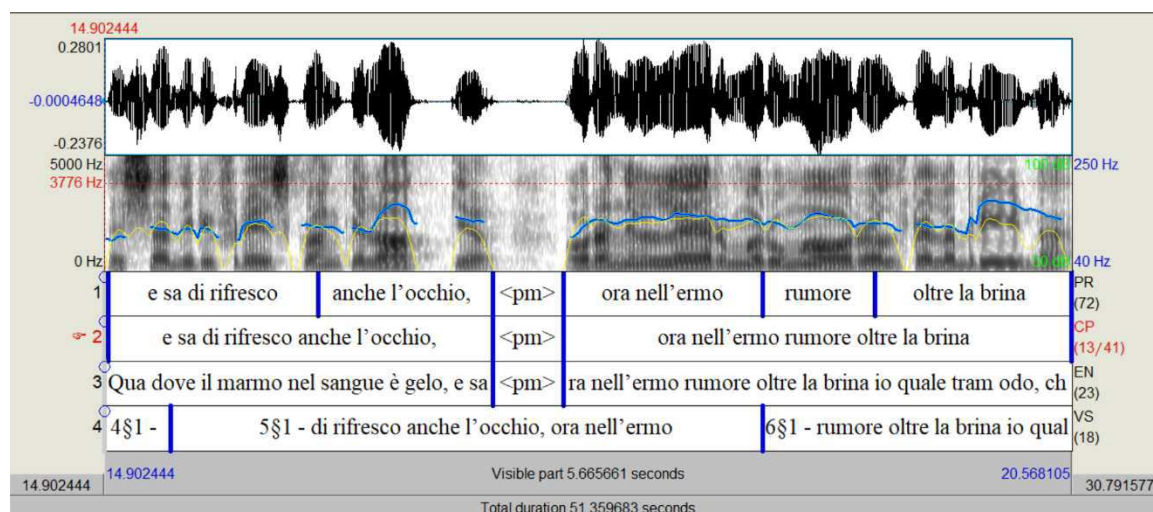


Figura 116 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

Alla luce di questi esempi considerati, ipotizziamo come più possibile una “mancata” riproduzione dell’inarcatura attraverso espedienti intonativi (vista anche l’assenza di inarcature pausate), ma le eventuali peculiarità tonali sono piuttosto assimilate allo stile di lettura complessivo dell’autore.

L’altra lettura che prenderemo in esame è quella di *Pregghiera*, testo tratto dal *Seme del piangere* del 1959, composto di tre strofe con prevalenza di settenari e con un forte impianto rimico e di assonanze.

Anima mia leggera, //	1
va’ a Livorno, / ti prego. //	
E con la tua candela (/)	
timida, di nottetempo	
fa’ un giro; // e, (/) se n’hai il tempo, /	5
perlustra e scruta, // e scrivi /	
se per caso Anna Picchi /	
è ancora viva tra i vivi. //	
Proprio quest’oggi torno, /	
deluso, / da Livorno. //	10
Ma tu, / tanto più netta	
di me, / la camicetta	

ricorderai, // e il rubino
 di sangue, / sul serpentino
 d'oro (/) che lei portava
 sul petto, / dove s'appannava. //

15

Anima mia, // sii brava /
 e va' in cerca di lei. //
 Tu sai cosa darei /
 se la incontrassi per strada. //

In questa lettura, come nella precedente, emerge uno stile di frammentazione che segue principalmente i respiri della punteggiatura piuttosto che del verso, al punto da privilegiare l'andamento logico-sintattico rispetto all'eventuale retorica delle inarcature testuali.

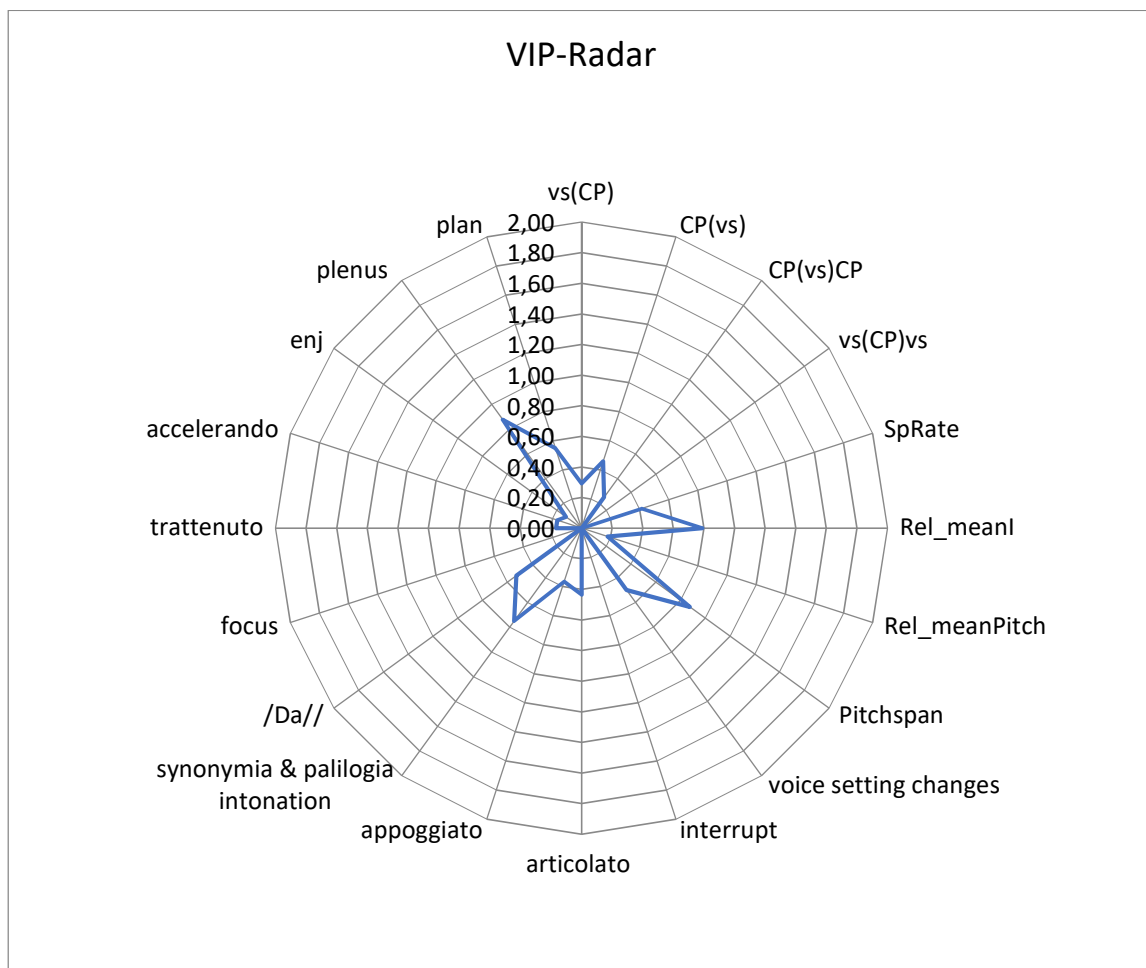


Figura 117 VIP-Radar di Giorgio Caproni

Tuttavia, laddove la punteggiatura sposa anche l'andamento del verso si presenta più facilmente la coincidenza tra curva prosodica e verso: è anche per questo che si contano diversi *versi-curva* (7 su un totale di 20 versi), oltre alla fitta presenza di *curve emiverso*, come mostra anche il grafico del *VIP-Radar*, che li vede prevalenti e registra anche la presenza di *curve interso*, mentre totalmente assenti sono le *curve bi-* e *poliverso*. In questo stile frammentato, in cui esiste anche una suddivisione dettata a livello intonativo dall'alternanza di andamenti (ascendenti e discendenti, tra loro in risposta), la collocazione dei 3 *versi-curva* finali scandisce 3 proposizioni, di cui le prime 2 tra loro in rima ("lei-dare"), che si riproducono in tre curve di 7, 7 e 8 sillabe l'una.

La velocità d'eloquio si presenta uguale a quella della lettura di *Alba* (media); alto è il valore dell'intensità media relativa (nettamente più alta rispetto alla precedente lettura e dovuta anche alle modalità di registrazione, in cui maggiore è il rumore di fondo, come evidenzia anche il colore scuro dello spettrogramma) e la portanza adottata da Caproni si potrebbe intendere come personale/sociale, in linea con uno stile declamatorio globale. Limitati, nell'insieme, sono l'uso del *trattenuto* e dell'*accelerando*, così come la realizzazione dell'inarcatura con pausa è praticamente assente, tranne in un solo caso, in cui si concretizza. Alto è anche il livello di *plenus*, per quanto lievemente inferiore a quello della precedente lettura (0,86, e quindi ancora su un livello alto), confermando una tendenza dell'autore a prediligere la quantità melodica su quella pausale, in termini di durate totali, il cui rapporto è di 4,38.

La frequenza media f_0 relativa, pari a 107 Hz, si abbina anche a un *pitchspan* più alto del precedente, pari a una tredicesima, che spicca nel grafico, e a cambi di registro presenti nel corso delle diverse modalità intonative. Anche in questo caso ritorna la modalità intonativa caratteristica caproniana, unita anche alle altre, più di tipo conclusivo: in particolare, la scansione intonativa tende a una struttura binaria, in cui a un primo blocco ne risponde un secondo, sia laddove questo avvenga all'interno del verso, sia quando capitano invece tra versi.

Dal VIP-R emerge un valore di *articolato* maggiore a quello dell'*appoggiato*, rivelando un'organizzazione globale di enunciati (pari quasi alla metà del numero di versi totali, come conferma anche il grado di *plan*, di 0,55) marcati dalle CP. Le *parole ritmiche* invece, in relazione con le CP, sono in un rapporto minore rispetto alla precedente lettura, così da fare

di questa lettura un'interpretazione meno *appoggiata*, scandita dalle CP e in cui le PR hanno durata e numero di sillabe minori.

Come già visto, anche in questo caso, intonazioni ricorrenti compongono una lettura che tende a caratterizzarsi per una *syonymia/palilogia intonation*, con stilemi caratteristici (come quelli M/B-A-m) che si riprendono retoricamente, variando di poco i livelli di frequenza f_0 , corrispondenti a continuative maggiori, che si alternano a dichiarative esplicative terminali, individuate non solo in corrispondenza di punti indicati nel testo, ma anche di segni interpuntivi minori, come la virgola e il punto e virgola.

Per approfondire ancora la questione intonativa in Caproni, riportiamo alcuni esempi, relativi anche a parti testuali di rima perfetta e imperfetta (sui vv. 9-10 “torno-Livorno”, e vv. 19-20 “lei-darei”): elemento prezioso da considerare in una lettura di un testo retoricamente ricco è anche, infatti, la sua resa prosodica, in relazione anche con gli elementi caratteristici dell'intera lettura. Iniziamo dunque a considerare il primo esempio.

Emerge, nel primo caso, ancora l'organizzazione logico-sintattica basata sulla punteggiatura (che divide il v. 10 in 2 CP), determinando anche una diversa organizzazione dell'EN e un rallentamento del verso causato da pausa nella seconda parte (le pause che delimitano l'elemento rimato non fanno che enfatizzarlo): le intonazioni del primo e del secondo elemento rimati sono differenti, legate alla punteggiatura (continuativa, con virgola; dichiarativa, con punto)

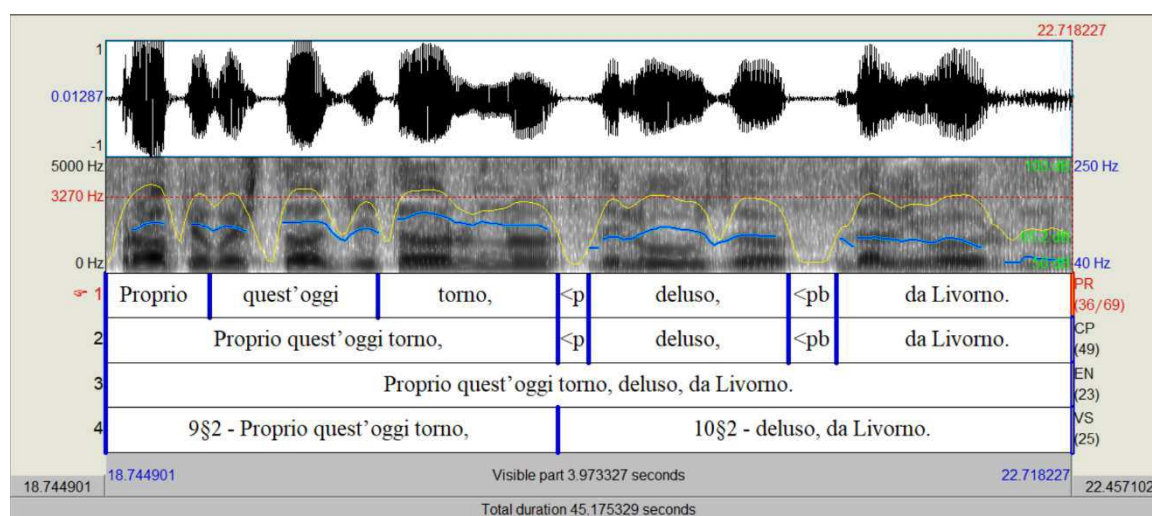


Figura 118 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

Nel secondo esempio assistiamo a 3 casi di *versi-curva*, oltre che a 4 casi di assonanze a fine verso (ABBA) evidenziate dalle pause che le delimitano e riprodotte con intonazioni diverse, incrociate (rispettivamente, /CT/, /Da//, /ct/, Da//), in una ricomposizione retorico-prosodica. Si noti inoltre che le ultime 3 CP si strutturano a livello accentuale in 2 PR.

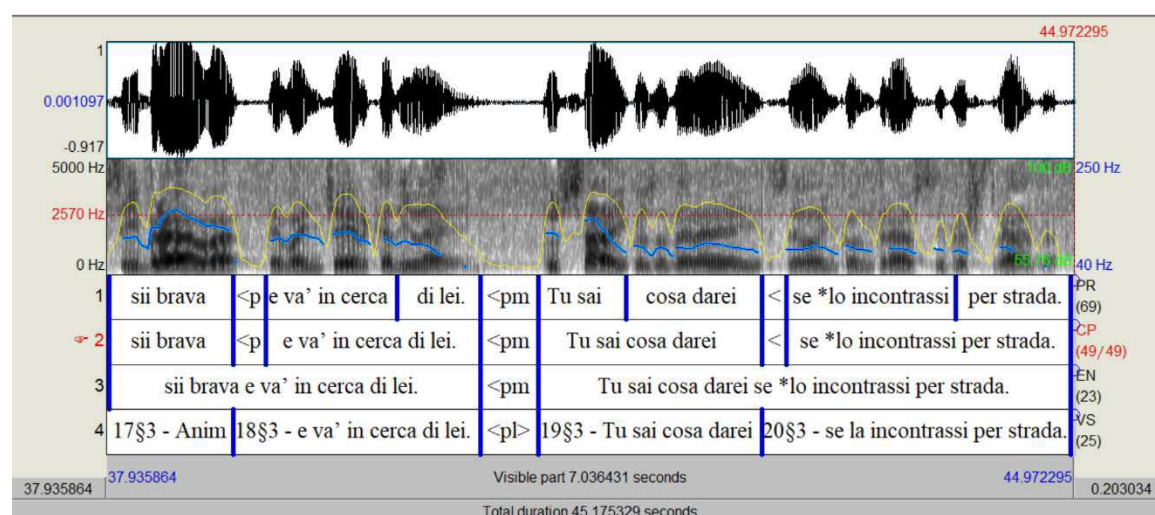


Figura 119 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

Osservando il VIP-CP-H emerge come la durata media delle CP, per quanto bassa rispetto alle durate generali di altre letture, si presenti nettamente superiore a quella pausale, pari a una <pb> (la durata media melodica è infatti 1,51 s rispetto agli 0,36 pausali), entrambe con una dev.st. media e analoga.

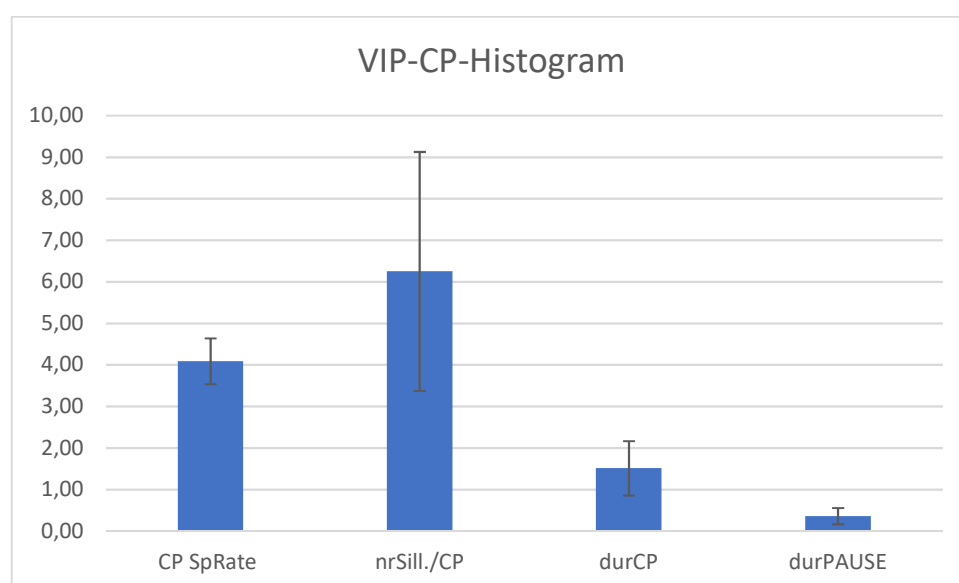


Figura 120 VIP-CP-Histogram di Giorgio Caproni

All'interno delle CP il numero medio di sillabe è basso (pari a 6,25 sill., la dev.st. è superiore a quelle precedenti, quasi pari a 3 e si nota alta) e la *CP-Speech Rate* è invece considerevole media (pari a 4,09), con una dev.st. minima, che rappresenta uno scostamento minimo dall'intorno e la scarsa variabilità nella velocità d'eloquio nella lettura.

Riguardo, infine, al rapporto con le inarcature, si può dire che la lettura caproniana non si incentra, anche in questo caso, sulla loro riproduzione con pausa, bensì predilige la valorizzazione del contenuto rispetto alla sua forma musicale: di 8 inarcature 7 non vengono rese, né a mezzo di pausa né con modalità intonative e allungamenti sillabici, come nella precedente lettura. L'unica inarcatura pausata presenta anche un'intonazione del *rejet* di tipo continuativo, in una suddivisione in 2 *versi-curve* equisillabici e bipartiti entrambi al loro interno in 2 PR composte di un ugual numero di sillabe.

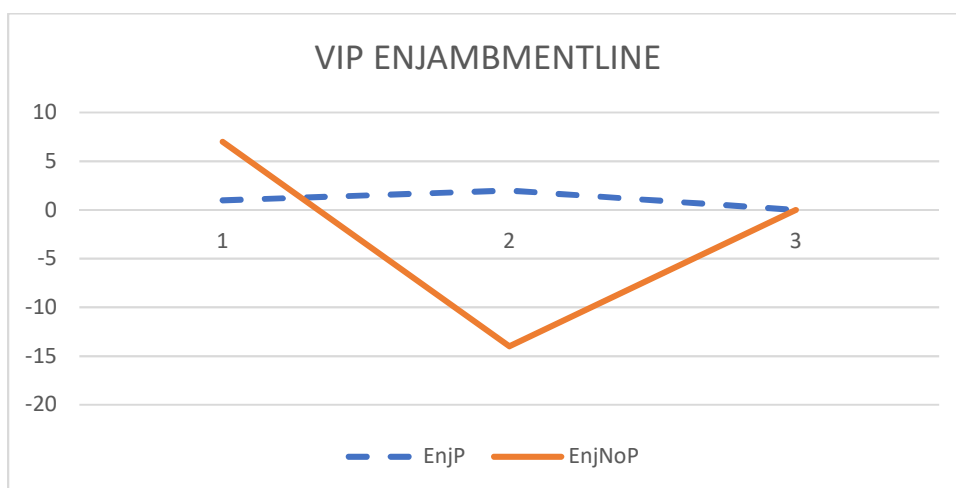


Figura 121 VIP-EnjambmentLine di Giorgio Caproni

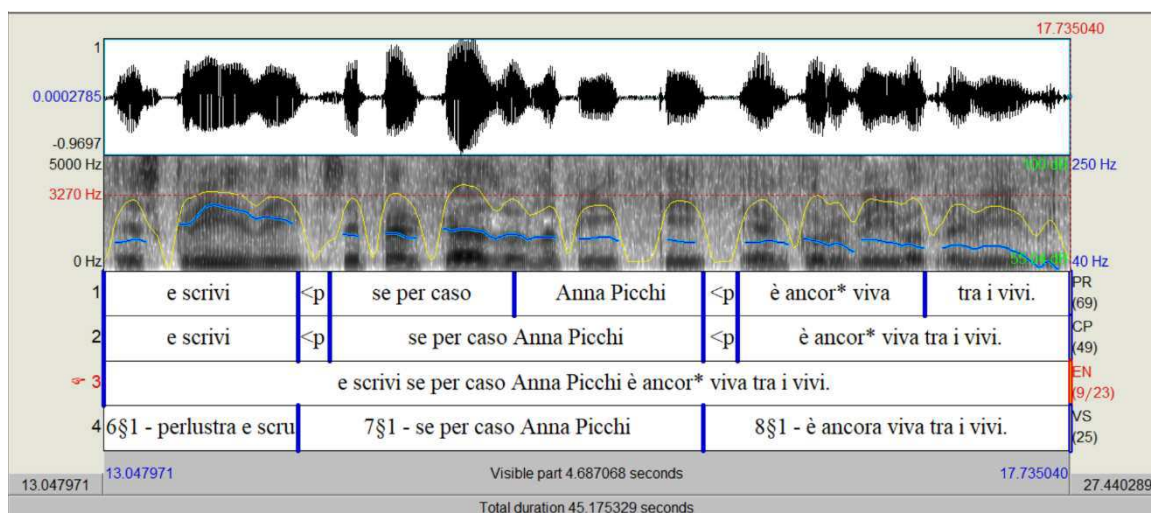


Figura 122 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

La schermata di *Praat* riportata è relativa al caso di riproduzione con pausa e intonazione continuativa del *rejet* (senza allungamento) di inarcatura forte tra vv.7-8.

Confrontando a livello globale alcune altre letture di Caproni e, in particolare, quelle di *Per lei* e *L'ascensore*, si può dire che, anche in questi casi, continua lo stile riconoscibile del poeta, di cui giungiamo a dire che si sente una scansione tonale su più livelli tra loro orchestrati.

Nel caso del primo dei due testi, l'organizzazione interna è principalmente in *curve emiverso*, con dimensioni brevi, e in 4 *versi-curva*: a livello melodico esiste un fitto e organizzato richiamo sinonimico e palilogoico, scandito da una ricca articolazione, che vede un rapporto tra CP ed EN alto, in quanto fitta è la scansione in unità prosodiche. Il respiro si assottiglia in unità minori tra loro collegate: si prenda, ad esempio, la tripartita *synonymia* prosodica delle 3 curve comprendenti “chiare”, “usuali”, “in -are”, in forte richiamo fonico testuale (di assonanze e consonanze) e realizzato con uguale scelta organizzativa e intonativa, rimarcando con le pause, fedeli alla punteggiatura, l'effetto sonoro.

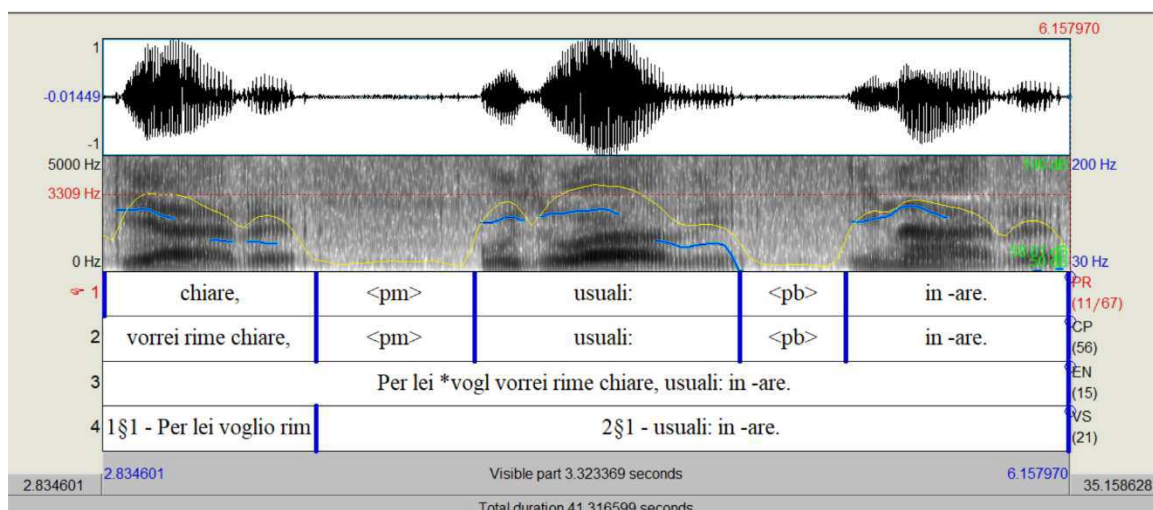


Figura 123 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

Lo stesso andamento (vocale tonica alta e postonica bassa) sulle stesse fasce tonali (con lievissimo abbassamento sull'ultima curva) è la modalità che si contrappone invece ai casi in cui le rime presentano intonazioni diverse, con movimenti e spazi melodici divergenti, come in questo altro esempio che proponiamo, relativo ai vv. 3-4 (analogo alle due precedenti letture).

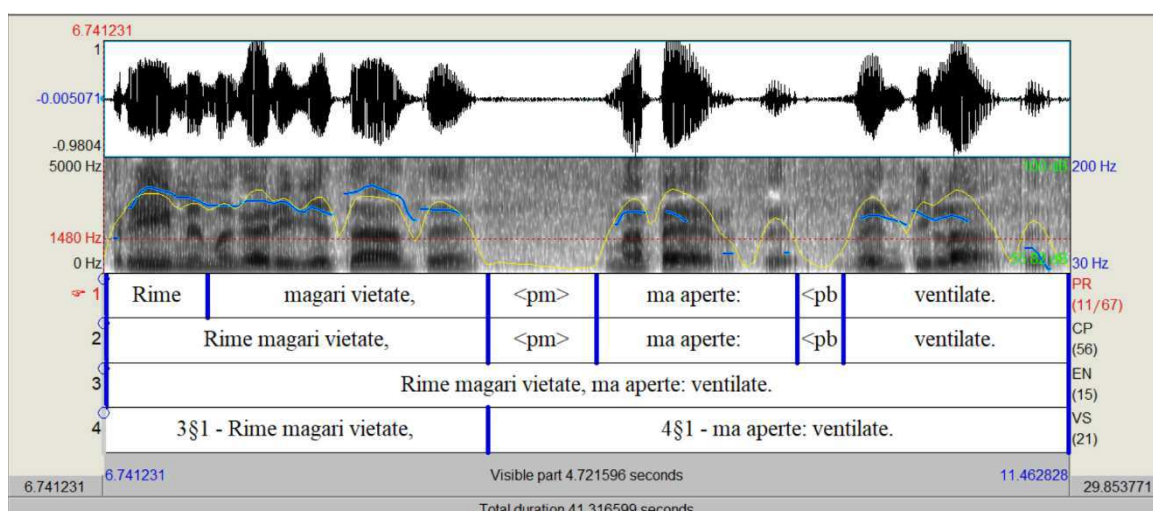


Figura 124 Finestra di Praat relativa a Giorgio Caproni

Anche con la lettura de *L'ascensore*, paragonabile nel suo stile prettamente prosastico e declamatorio al *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, di cui si riprendono anche le stesse cadenze B-A-m, siamo davanti a una scansione sintattica, in cui sono presenti anche diverse

curve interverso. Sicuramente la tipologia testuale influisce sul tipo di lettura che, seppure con tratti differenti, risulta in questo caso accomunata da alcuni stilemi che si fanno caratteristici del poeta: convivono in questo modo in uno stesso autore declinazioni diverse del fiato, così come del verso, in un andamento riconoscibile, che si adatta a modalità globali diverse. La lunghezza della curva si espande, sino a includere due versi e mezzo in una sola linea melodica e caratterizzandosi per un dettato intonativo vario al suo interno: anche laddove la segmentazione segua la punteggiatura piuttosto che il verso, tuttavia una segmentazione intonativa contribuisce a marcare la fine del verso e l'eventuale inarcatura, quando riprodotto all'interno di curva (si pensi ad esempio alla ripartizione intonativa in "sulla mia stanca" e "spalla si posi", che porta a una percezione di rottura, anche se in assenza di pause, tra *rejet* e *contre-rejet*). Talvolta la lettura si presenta con le caratteristiche ascese terminali o piana e su un livello basso: i casi di palilogia (come quelli in cui la seconda occorrenza, che affianca la prima, è tra parentesi) sono esempi di un uso della *variatio* intonativa, con cambio netto dei livelli melodici adottati. L'inarcatura però, in diversi casi, viene a non essere riprodotta con alcun mezzo, in quanto a prevalere è la struttura logico-sintattica e non quella retorica del testo. La caratteristica bipartizione a livello intonativo e organizzativo, in cui a una prima parte continuativa tende a seguire una parte invece dichiarativa, si può ben notare anche in questa lettura.

Infine, anche un confronto con una lettura antecedente come *Ultima preghiera*, interpretata da un Caproni più giovane, offre la possibilità di incontrare le cadenze caratteristiche del suo stile (come l'ascesa melodica caratteristica in presenza di virgola o a fine parentesi) e una scansione che segue prevalentemente la punteggiatura e anche il verso (talvolta unendo anche due versi interi in una sola curva), facendosi anche fusione di entrambi nella modalità intonativa (come il caso dei vv. 76-77, "messole un braccio in giro alla vita"), in un'unica curva segmentata al suo interno in due parti divise in coincidenza dell'inarcatura tra "giro" e "vita"). Nei casi in cui la curva si allunga l'intonazione si avvicina a quella di elenco in alcuni casi (presente è infatti un'intonazione piana in cui l'insistenza è su una stessa fascia melodica) e in altri invece si evincono maggiormente i singoli nuclei delle *parole ritmiche* che, in entrambe le circostanze, ne marcano la loro composizione interna. In questa lettura in cui si presenta una scansione intonativa, è ancora maggiore, in curve dalla lunghezza maggiore, la suddivisione in *parole ritmiche*. Anche la scansione in enunciati segue principalmente una macrosintassi, in un tono che si fa più

narrativo e allarga notevolmente il respiro globale, in una narrazione che si ricompone quasi “stroficamente” in ampie porzioni di testo.

Nel complesso, le letture caproniane, anche quando divergenti tra loro a partire dal testo (più o meno breve, in metrica fissa o libera, con maggiore o minore “narrazione” interna), che condiziona una maggiore variabilità interna tra le interpretazioni, si caratterizzano per tratti comuni ricorrenti, principalmente a livello intonativo e organizzativo, in uno stile che risulta ben riconoscibile.

3.3.2.1.2. Attilio Bertolucci

Le letture di Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 18 novembre 1911 – Roma, 14 giugno 2000) che analizzeremo sono *Vento* (da *Sirio*, edita nel 1929) e l’inizio del romanzo in versi *La camera da letto*, pubblicato nel 1978 (in questo lavoro ripreso con il primo verso [*Dalle maremme con cavalli*](#))³⁶⁰. Entrambe le registrazioni sono tratte dagli archivi audiovisivi delle Teche Rai e risalgono al 1985, anno in cui il poeta legge da casa sua i testi, tra loro molto diversi a livello formale.

La lettura di Bertolucci si caratterizza per una natura pacata, dal tono intimo, così come lo è la sua portanza, personale. Lo spettrogramma della prima registrazione vocale è in parte disturbato dalla presenza della musica in sottofondo ma non al punto da impedirne l’osservazione, seppur alterando la visualizzazione della curva di f_0 in evidenza, in quanto il *software* commette degli errori di misurazione. *Vento* è una poesia in 3 strofe, composto da due quartine in rima ABBA e un distico finale in rima baciata.

Come un lupo è il vento (/) 1
che cala dai monti al piano, /
corica nei campi il grano /
ovunque passa è sgomento. //

Fischia nei mattini chiari (/) 5
illuminando case e orizzonti, //
sconvolge l’acqua nelle fonti (/)
caccia gli uomini ai ripari. //

³⁶⁰ Il testo è tratto da Bertolucci (1990).

La lettura di Bertolucci presenta, oltre a un tono riconoscibile nella sua intimità, una scansione che segue il verso come unità di misura: uguale è infatti il numero di *versi-curva* a quello delle *curve biverso*, facendo così del verso e dei suoi multipli, che compongono e dividono a livello intonativo le curve più ampie in parti corrispondenti al verso, l'unità di misura del suo respiro. Per quanto siano presenti anche *curve emiverso*, e totalmente assenti invece siano quelle *interverso*, queste si limitano agli ultimi due versi del testo e il metro del poeta resta principalmente il parametro della lettura bertolucciana, che potremmo considerare complessivamente metrica e macrometrica.

La varietà intonativa impiegata dal poeta avviene sempre in coincidenza della fine del verso, lasciando percepire una cesura, anche laddove la curva si presenti non interrotta: nello specifico la serie di *curva biverso*, *verso-curva*, *verso-curva* nella prima strofa, così come di *curva biverso* e *curva biverso* nella seconda strofa, scandisce il respiro dominante del testo, che segue anche nella riproduzione sillabica il metro della pagina. Gli ultimi due versi, i più lunghi del testo (rispettivamente un endecasillabo e un dodecasillabo) e con una punteggiatura presente al loro interno, vengono a spezzarsi in unità minori, che seguono la sintassi piuttosto che il metro del verso. Chiaramente bipartita dunque è questa lettura, tra una natura più musicale-metrica, fedele a un metro lievemente più contenuto, e una più legata all'andamento del discorso.

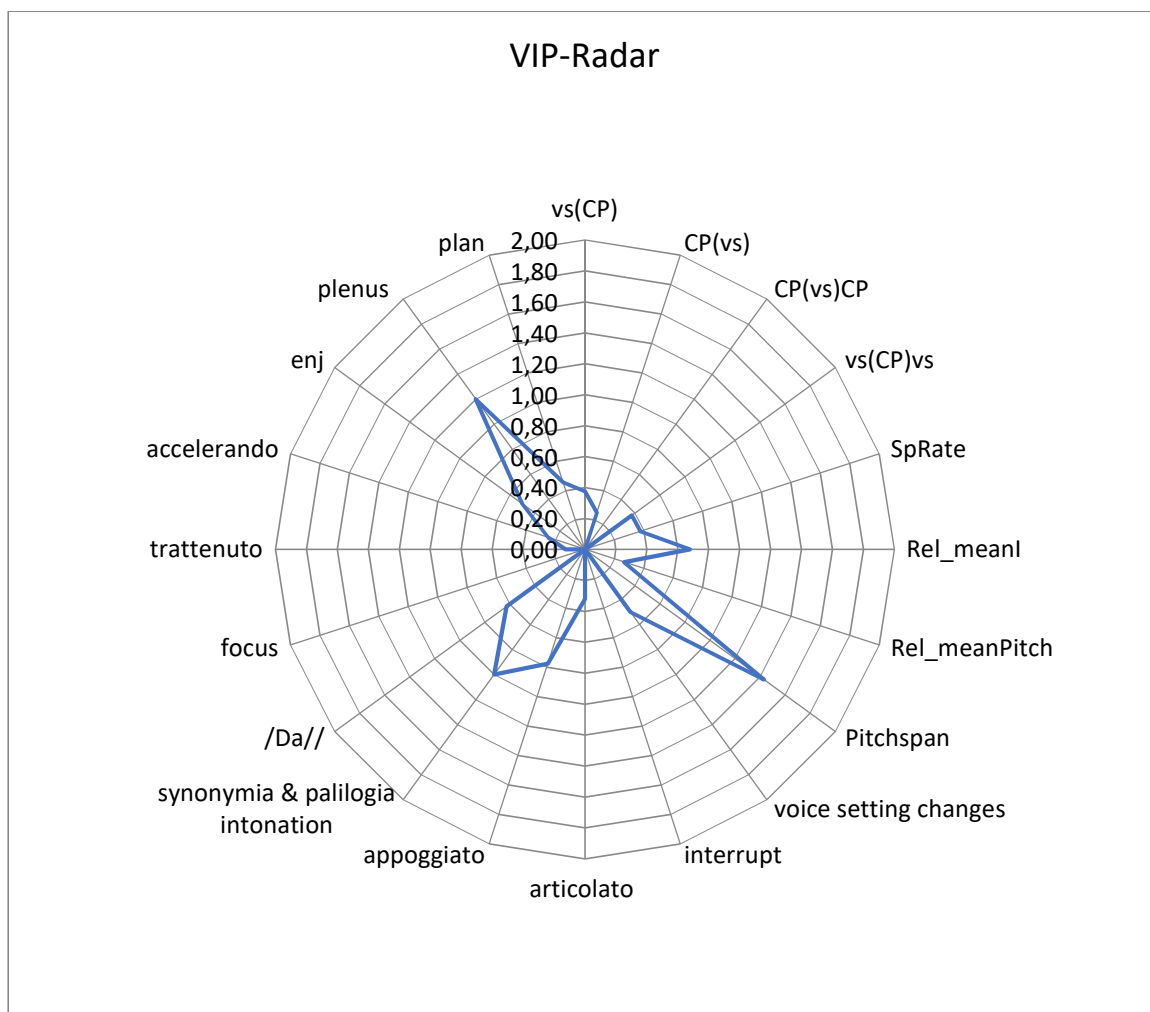


Figura 125 VIP-Radar di Attilio Bertolucci

Questa lettura, come mostra il grafico, presenta un tasso di *pitschspan* nettamente alto, in linea con altre viste nel precedente §3.3.1 ma superandole ulteriormente per il suo picco pari a 34 semitoni, corrispondenti a un intervallo di ventunesima: il livello è paragonabile solo a quello di Saba, a cui si avvicina anche per velocità d'eloquio bassa, pari a 3,77 sill./s, e di Penna. In un andamento abbastanza costante, limitati sono anche i valori di *accelerando* e *trattenuto*.

In quest'interpretazione così strutturata, decisamente alto è il livello di *appoggiato*, costituendosi come tratto stilistico caratteristico: il numero di *parole ritmiche* per CP è infatti particolarmente alto e contribuisce a una scansione accentuale forte, in quanto scandite nitidamente nella lettura con i loro nuclei, particolarmente evidenti a livello melodico sullo spettrogramma. Gli EN, che non si distaccano troppo dalla misura delle CP, rappresentano anche un grado di pianificazione del verso medio (*plan*).

Alto è anche il tasso di *synonymia & palilogia intonation*, che rivela questa lettura come particolarmente interessante a livello retorico. Difatti, come in casi visti nella sezione dei poeti della Prima radio e televisione, ritorna l'utilizzo di una bipartizione intonativa, in un'unità continuativa a cui risponde un'unità invece conclusiva: questo emerge non solo nelle singole curve prosodiche, ma anche all'interno delle curve prosodiche più lunghe, che vanno così ripartendosi all'interno solitamente in due parti che seguono questi comportamenti. Si fa tratto principale di questa lettura la ripetizione di un *pattern* intonativo composto, che implica la presenza di dichiarative terminali (in questo caso non prettamente esplicative), in buona parte fedeli alla punteggiatura della pagina e alla struttura del periodo.

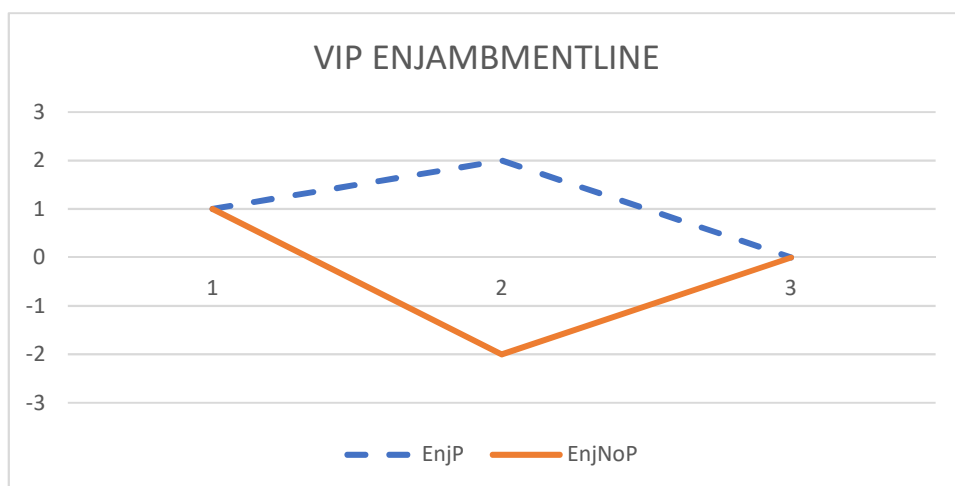


Figura 126 VIP-EnjambmentLine di Attilio Bertolucci

Il VIP-EL mostra che di due inarcature considerate nel testo³⁶¹ la prima (caso di relativa, in coincidenza di vv.1-2) viene riprodotta senza frattura pausale, all'interno di una CP divisa in due unità intonative, di cui la prima continuativa: in questo caso la divisione intonativa sarebbe caratteristica non dell'inarcatura in sé ma piuttosto dello stile intonativo generale del testo e contribuirebbe a una resa percepita come relativa restrittiva³⁶². Il *pattern* melodico verrebbe infatti impiegato dall'inizio della lettura, anche in coincidenza della frattura retorica testuale, e si ripeterebbe nelle CP successive³⁶³. L'altra inarcatura si

³⁶¹ Come già detto, all'interno di questo *corpus* sono stati considerati *enjambement* i casi di proposizione relativa (senza virgola) in posizione di confine di verso.

³⁶² In particolar modo in questa lettura si può notare come la realizzazione di una relativa restrittiva in posizione di inarcatura porta al privilegio dell'andamento logico-sintattico e, quindi, a una "perdita" della frattura dettata dall'inarcatura.

³⁶³ Non riportiamo immagini relative allo spettrogramma a causa della registrazione con sottofondo.

realizza invece con l'interruzione provocata da una pausa media e l'intonazione che la precede è di tipo continuativo.

Il rapporto tra la durata totale di CP e P evidenzia un forte uso melodico in curve prosodiche, contrastante nettamente con la minima componente pausale: è difatti di sei volte maggiore la durata del parlato effettivo rispetto alle pause che lo intermezzano, con un valore di *plenus* pari a 1,2, molto alto, che supera anche quello caproniano. Si tratta di un valore decisamente elevato, che attesta un uso parsimonioso delle pause in termini di durata: dal VIP-CP-H emerge che difatti la loro durata media di P è media (<pm>) e minima è la loro variabilità, come mostra il parametro di dev.st. che è la più bassa tra tutte le letture di questo secondo raggruppamento. Considerando la durata media delle CP, essa risulta medio-alta (pari a quasi 3 s), con una deviazione standard di 1,25 che testimonia la media variabilità interna e una struttura che unisce CP capaci di inglobare due versi per intero a curve brevi, di sole porzioni di verso. Il numero medio di sillabe per curva è l'endecasillabo, cioè un parametro di fascia alta rispetto alla media generale, che si associa a una media variabilità del parametro tra CP (confermato anche da un *range* di 15 sillabe), mentre la CP-*Speech Rate* media si presenta bassa (3,54 sill./s) con una dev.st. bassa.

Il VIP-CP-H supporta quanto emerso già dal VIP-R, riguardo a una lettura nel complesso *appoggiata*, marcata ritmicamente dalle PR che scandiscono le CP, unitamente ai *pattern* intonativi.

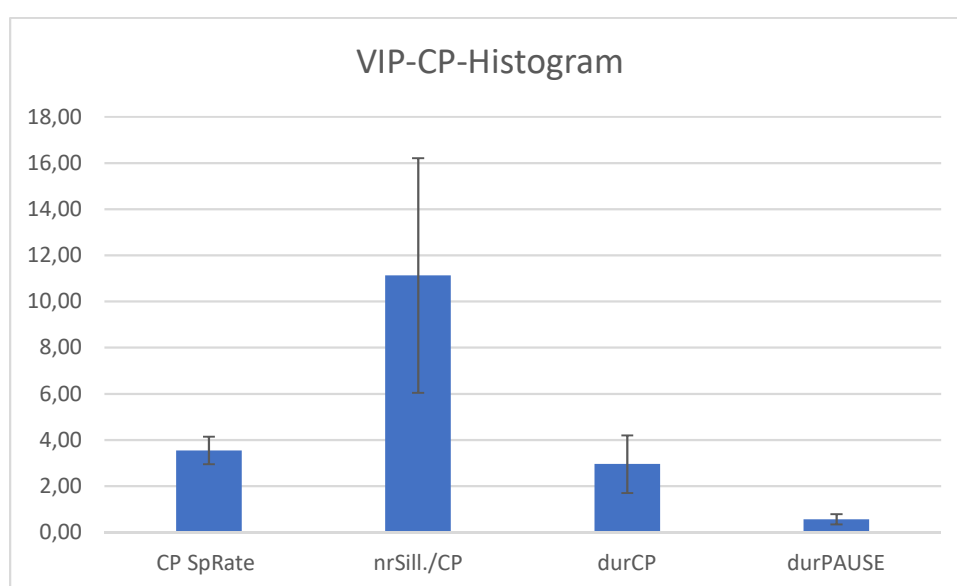


Figura 127 VIP-CP-Histogram di Attilio Bertolucci

Passando ora in rassegna la seconda registrazione, in qualità migliore della precedente, tratta dall'inizio del noto romanzo in versi del poeta, *La camera da letto*, si può notare che il respiro si allunga notevolmente. Si tratta di un'ampiezza della curva prosodica mai incontrata in altri poeti sino a questo punto: le curve finiscono per inglobare al loro interno più versi per intero e superarne anche la misura, finendo inoltre per comporre enunciati molto ampi, anch'essi di dimensioni non ancora incontrate, comprendenti più curve prosodiche già in partenza lunghe. Nell'interpretazione si mantiene complessivamente una portanza intima/personale, che accompagna una lettura che ha il tono del racconto.

Dalle marenne con cavalli, giorno	1
e notte, (/) li accompagnavano nuvole	
da quando partirono / lasciandosi	
dietro una pianura (/)	
e dietro la pianura il mare (/) e l'orizzonte /	5
in un fermo pallore d'alba estiva. //	
I cavalli erano svelti come nuvole	
a rompere le gole, (/) ad affacciarsi	
alle valli. // Ma ogni volta	
che l'umido dei prati, (/) il fragore	10
lontano d'un torrente, / il soleggiato	
ondulare d'una proda (/) o altro segno	
favorevole / li tenne alti su un passo, /	
non tardò molto che l'occhio scoprì, /	
prima confuso all'azzurro dell'aria, /	15
un fumo uscito lento dal mistero	
d'un bosco di castagni / e presto perso	
alla vista già stanca, /	
già volta altrove, / in cerca	
d'un cammino più dolce per le bestie, /	20
sospinte in là, / dopo la sosta inutile, /	
e una così breve pastura. //	

A partire dalla prima CP, che ingloba i primi due versi e mezzo, così come quella che ingloba i vv. 3-5 o i vv. 6-8, si delinea una prima parte dal respiro lungo, animato al suo interno da unità intonative diverse, che compongono un andamento maggiore, scandito nel complesso dalla punteggiatura e dall'andamento sintattico del testo. Il resto delle curve si presenta poi in lunghezze più varie, dal *verso-curva* a *curve interverso* minori a *emiverso*, per poi concludersi con l'unità del verso.

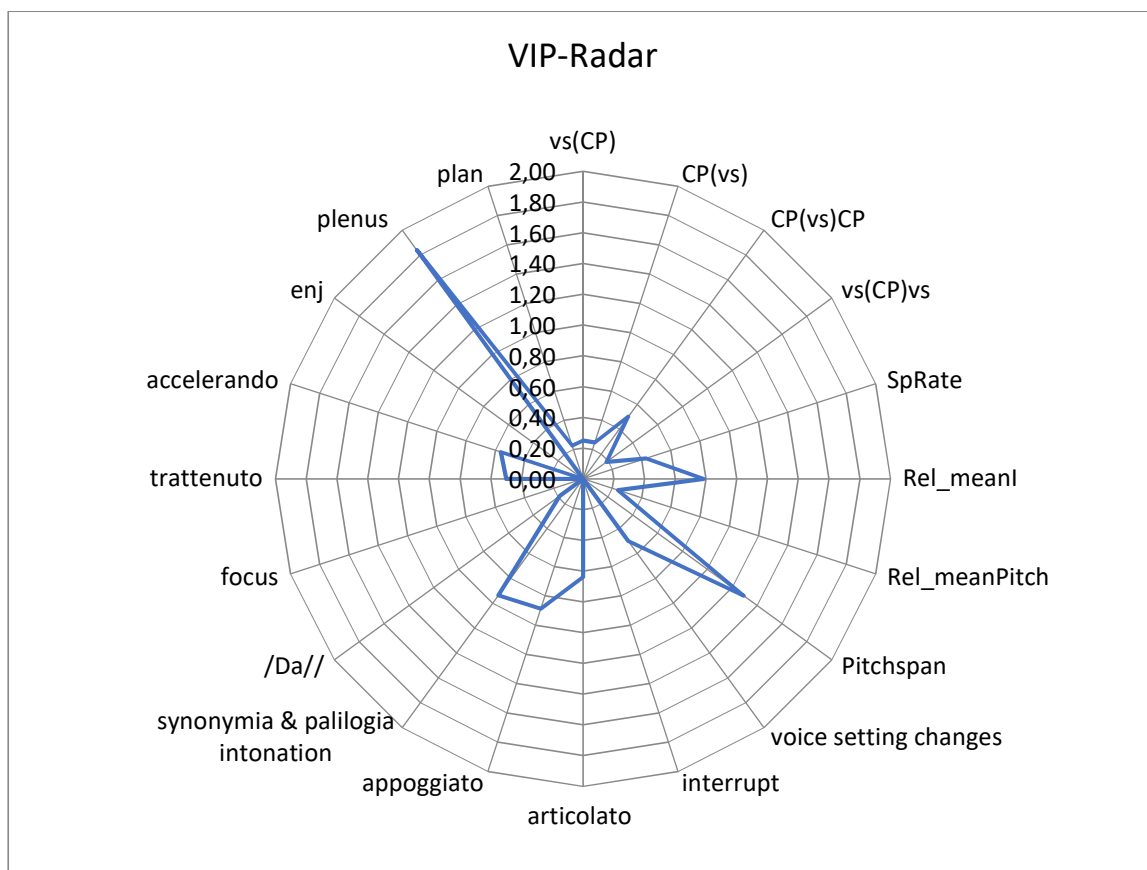


Figura 128 VIP-Radar di Attilio Bertolucci

Come mostra anche il *VIP-Radar*, prevalenti risultano le *curve intersverso*, che però in 3 casi si sommano a casi di *curve biverso*: si tratta di una lettura che segue la sintassi in un respiro narrativo, che ha il fiato del romanzo e non del verso, tradizionalmente inteso, inseguendo principalmente la punteggiatura e di questa marca maggiormente i segni più forti.

La struttura delle curve più ampie, che adotta spesso il *pattern* intonativo binario, consente al respiro di allungarsi, mantenendo una variazione melodica all'interno, secondo le indicazioni della punteggiatura, in modo tale da andare a comporre una rete strutturata di un discorso prosodico e retorico, basato sulla ripetizione. Come si può notare dall'immagine dello spettrogramma, l'uso melodico all'interno delle curve prosodiche risulta nel complesso omogeneo, centrato su una fascia melodica principale, mantenuta nel corso dell'intera lettura e nella quale si sviluppa l'andamento di f_0 . Nonostante un'uniformità complessiva, sono ben visibili le PR, scandite, come mostrano i loro nuclei sulla curva di f_0 , e i cambi di tono sono limitati, spesso più evidenti a fine CP, così come

eventuali cambi di registro. Fitta è la presenza di intonazioni sinonimiche, in una lettura nel complesso omogenea, in cui le chiusure intonative di tipo dichiarativo sono limitate a pochi casi. Il *pitchspan* è invece particolarmente alto anche in questo caso, anche se lievemente inferiore al precedente (di 3 semitoni).

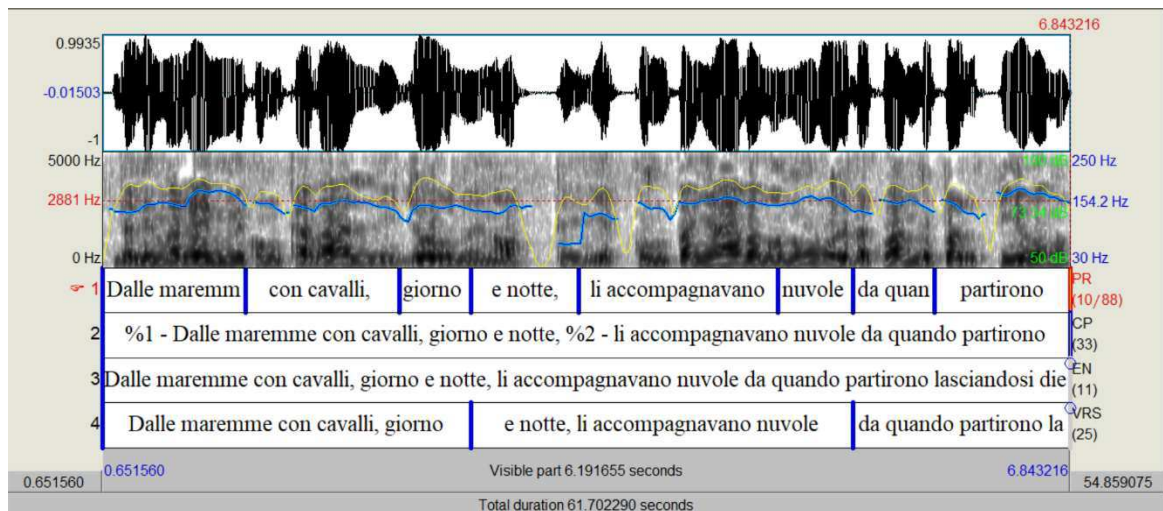


Figura 129 Finestra di Praat relativa ad Attilio Bertolucci



Figura 130 Finestra di Praat relativa ad Attilio Bertolucci

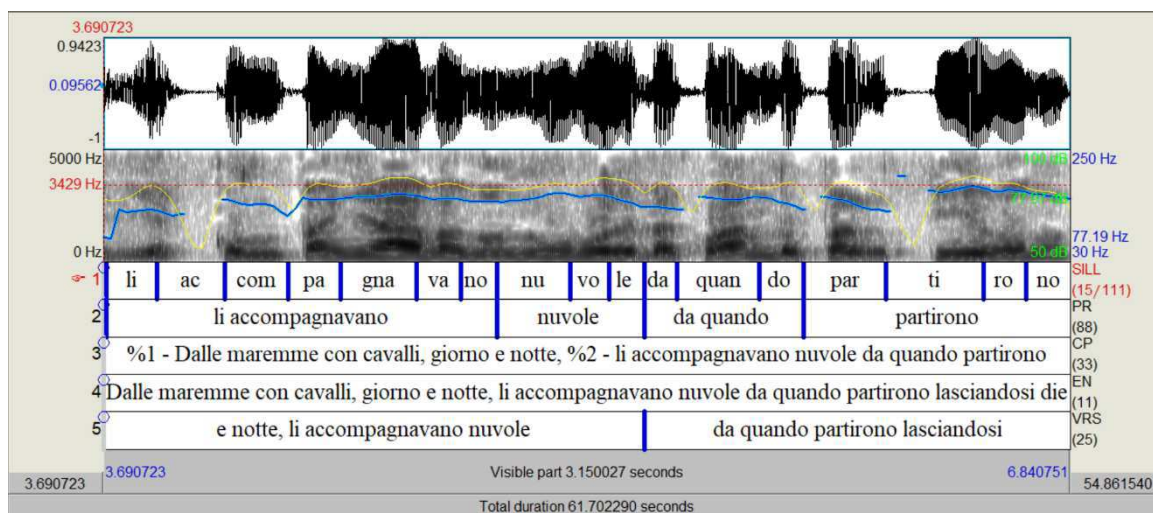


Figura 131 Finestra di Praat relativa ad Attilio Bertolucci

Le schermate di *Praat* riportate mostrano l'allungamento notevole delle CP e la loro frammentazione a livello intonativo e sul secondo livello di strutturazione prosodica, in PR marcate in coincidenza di termini semanticamente più e meno pregnanti. Molto elevato è nella lettura anche il valore del *plenus* (qui pari a 1,8 e quindi ancora superiore al precedente e alla lettura caproniana di *Alba*), che indica la minima presenza di pause rispetto alla durata della parte melodica (il rapporto è pari a poco più di 9 CP/P).

Dal VIP-R emerge anche che la velocità d'eloquio si mostra di valore medio, più rapida della precedente (4,32 sill./s contro le 3,77 sill./s della lettura di *Vento*). È una lettura che, seppur presentando una velocità e un respiro maggiori di altre, ha al suo interno anche delle accelerazioni e dei rallentamenti, che creano una variabilità interna alle curve: questa è messa in luce dai picchi di *accelerando* e *trattenuto* del grafico ed è visibile anche dalle durate sillabiche, che farebbero notare accenti secondari, che contribuirebbero alla percezione di questi cambi di velocità interna³⁶⁴.

I tassi di *articolato* e *appoggiato* sono maggiori rispetto ad altre letture e tra i due, anche in questo caso, maggiore è quello dell'*appoggiato*, in quanto, in curve che allungano la loro dimensione, maggiore è il numero delle *parole ritmiche* che contengono. Anche il fatto che gli enunciati si riducano a un numero esiguo determina una pianificazione basata su misure ampie, in cui il termine di riferimento non è il verso ma piuttosto una struttura superiore, che ha come termine di confronto i periodi.

³⁶⁴ In questo caso isolato è stato introdotto un quinto livello di annotazione, sillabico.

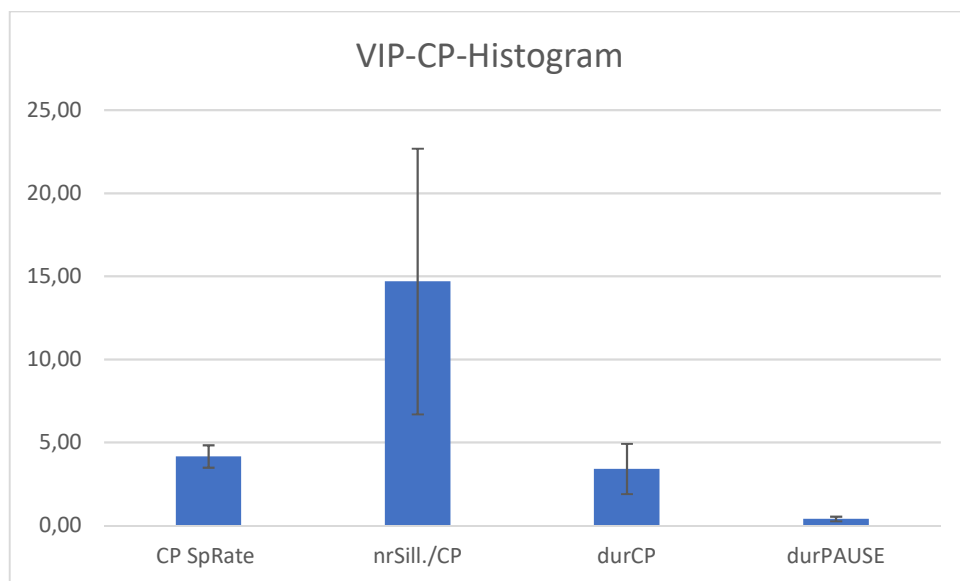


Figura 132 VIP-CP-Histogram di Attilio Bertolucci

Il VIP-CP-H conferma il valore di *plenus*: si veda l'alto parametro di durata media delle CP (pari a 3,40 s), con una dev.st. media (di 1,51), in contrasto con quello delle pause, la cui media è di 0,39 s (pari a una $\langle pm \rangle$) e la dev.st. (di 0,14) è, ancora una volta, la minore di questo gruppo di poeti, confermando anche in questo caso la minima variabilità interna. La durata maggiore di CP è confermata anche da un netto aumento della lunghezza media del numero di sillabe per curva prosodica, come mostra il valore particolarmente elevato, di quasi 15 sillabe per CP, associato anche a una deviazione standard abbastanza alta (pari a 8). Infine, la CP-Speech Rate è media (pari a 4,15 sill./s), dimostrandosi quindi superiore alla precedente, con una dev.st. media.

Riguardo alle inarcature, come mostra il VIP-EL e alla luce delle caratteristiche intonative finora esposte, si nota che la lettura, di natura macrosintattica o macrometrica, solitamente opta per la mancata realizzazione con pausa e per una lettura che, seppure a livello intonativo presenti la fusione di più piani in un sistema di ripetizioni con comportamenti sistematici, predilige la lettura logico-sintattica, senza alcuna intenzione di realizzazione di *enjambement*.

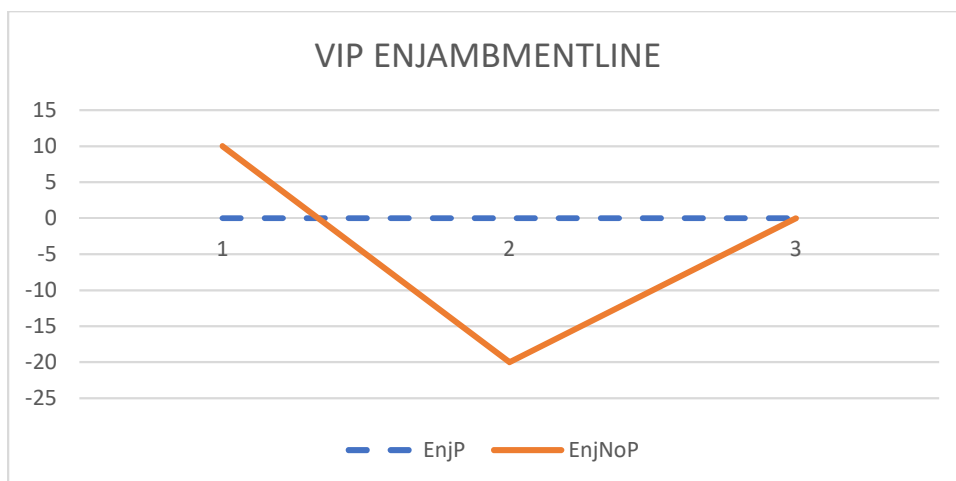


Figura 133 VIP-EnjambmentLine di Attilio Bertolucci

Le letture di Bertolucci, come mostrano i dati, segnano un cambio rispetto a quelle analizzate, soprattutto per quanto riguarda l'uso delle CP sulle P e la loro organizzazione: in un comportamento globalmente nuovo, che si avvicina maggiormente, per certi versi, ai valori di un parlato spontaneo, i comportamenti intonativi, seppure riorganizzati, mantengono la tendenza alla ripetizione di *pattern*, di preferenza binari.

La voce di Bertolucci lascia la declamazione per farsi narrazione, una narrazione cadenzata che ha anche la forma ripetitiva di qualcosa che racconta e, come in un canto popolare, deve essere ricordato.

3.3.2.1.3. Vittorio Sereni

Le interpretazioni di Vittorio Sereni (Luino, 27 luglio 1913 – Milano, 10 febbraio 1983) qui analizzate sono quelle di [Città di notte](#) (da *Diario d'Algeria* del 1947) e [La spiaggia](#) (da *Gli strumenti umani* del 1965)³⁶⁵: le registrazioni appartengono entrambe alla collezione dei *30 dlli* del 1965. Le letture del poeta appaiono sobrie, rigorose, molto scandite da silenzi di misura ampia e con una percepibile cadenza lombarda: l'andamento, che potremmo definire *marziale*, ha in genere un'attenzione per la fine del verso e per il suo respiro, insieme a una portanza di tipo personale.

³⁶⁵ I testi sono riportati da Sereni (1994).

Sereni in una variante al componimento *I versi*, del 1960, di cui si documenta anche una registrazione, dichiara la sua distanza dal mondo dei parolieri, dei populistici e dei poundiani, facendo riferimento, oltre che ai diversi stili, anche ai diversi mezzi delle citate categorie: bisogna tuttavia notare che non solo il poeta aveva una sensibilità per il mondo della canzone ma anche un certo interesse per i nuovi *media*, specialmente per la televisione, anche se le registrazioni che ripercorreremo appartengono a una collezione sonora e non abbiamo recuperato *performance* televisive.

La sua lettura di *Città di notte* si basa su enunciati che, il più delle volte, combaciano col verso, incastonati da pause lunghe, in una direzione nettamente opposta a quella della lettura caproniana e con un carattere melodico che potremmo percepire come moderatamente vario, incentrato su una frequenza media costante e ben percepibile, in un'omogeneità di colore complessiva. Il fitto uso di pause lunghe contribuisce a marcare gli enunciati come tali e a fare così emergere la loro definitezza: questa particolare gestione del rapporto melodia-pausa e prosodia-verso offre anche la possibilità di ricondurre quest'organizzazione a un solo grande enunciato maggiore, che si coordina in forti unità minori. Il testo è strutturato in due strofe con versi di misure diverse, prevalentemente settenari e decasillabi.

Inquieto nella tradotta /	1
che ti sfiora così lentamente /	
mi tendo / alle tue luci sinistre /	
nel sospiro degli alberi. //	
 Mentre tu dormi / e forse /	5
qualcuno muore nelle alte stanze //	
e tu giri via con un volto /	
dietro ogni finestra /— tu stessa	
un volto, / un volto solo /	
che per sempre / si chiude. //	10

Come mostra il *VIP-Radar*, il numero di *versi-curva* e *curve emiverso* è uguale e rivela un prevalente impiego di *versi-curva* nel totale dei versi (6 su 10 versi): uno solo è il caso di *curva interverso* e nessuna *curva biverso* è presente.

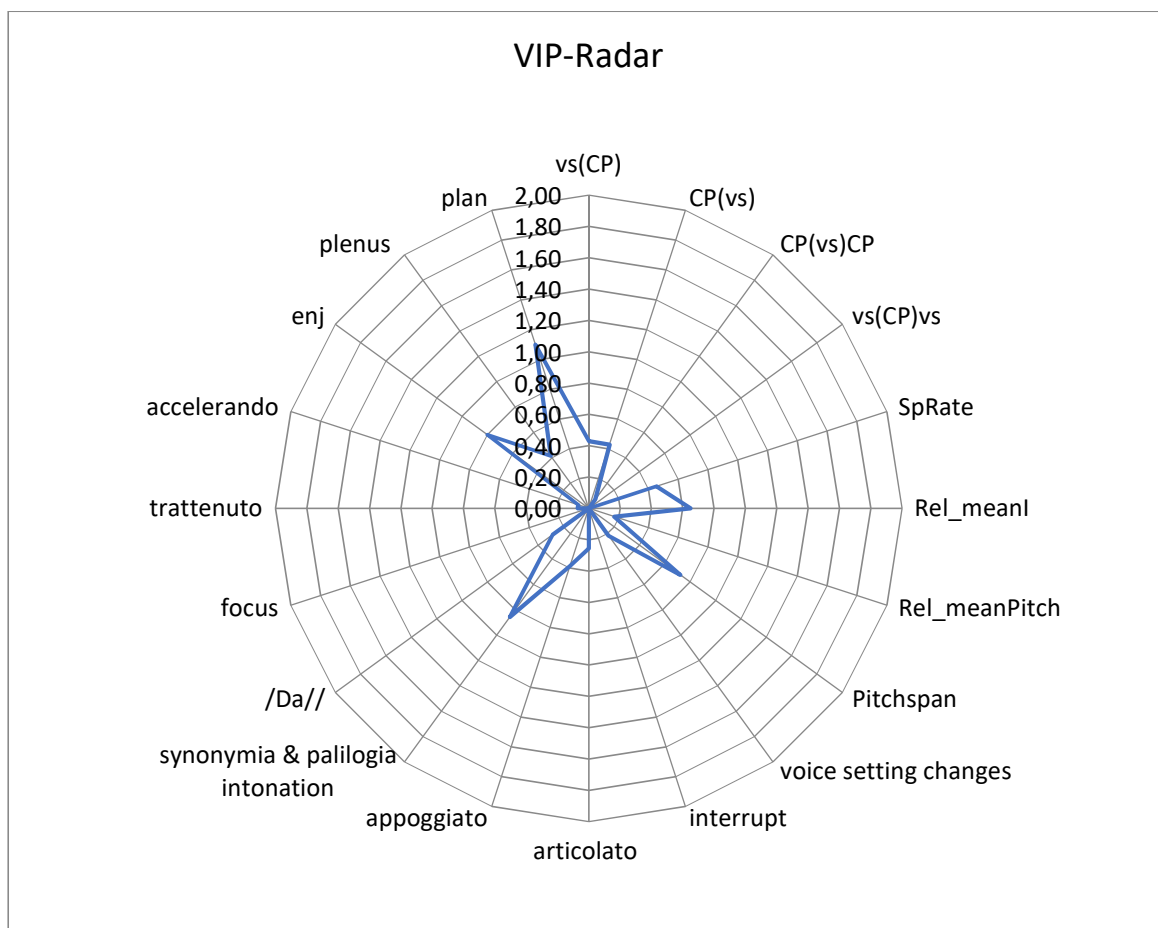


Figura 134 VIP-Radar di Vittorio Sereni

L'interpretazione ha una velocità di 4,54 sill./s, ovvero media, e il grado di *trattenuto* e *accelerando* sono quasi impercettibili. La frequenza media relativa f_0 è di 102 Hz, il *pitchspan* è pari a un intervallo di undicesima, dunque meno vario rispetto ad altri incontrati, e si associa a una varietà tonale non particolarmente alta: a prevalere è infatti un equilibrio costante anche dal punto di vista espressivo. Il grado di *plenus* è medio (infatti la quantità totale della durata melodica è pari a più del doppio di quella pausale) e il livello di *plan* è invece il valore più alto del radar (e tra quelli visti finora), mostrando che il numero di enunciati, in questo caso, addirittura eccede quello dei versi, che si fanno il termine di confronto, con le loro misure (gli EN infatti in questa lettura coincidono spesso con le CP, che spezzano anche il verso e assumono così un ruolo anche sul piano enunciativo).

La lettura si presenta *appoggiata*, piuttosto che *articolata*, per quanto entrambi i valori restino bassi. Per mostrare la marcatura delle *parole ritmiche*, che avviene anche in curve di lunghezza breve e in un contesto melodico con comportamenti intonativi ricorrenti (come l'innalzamento sulle toniche delle PR o alla fine dell'unità intonativa), presentiamo

alcune porzioni di lettura in cui è visibile la marcatura delle PR anche a livello tonale, con nuclei evidenti. Si può notare anche come la fine delle CP e l'inizio delle successive, separate da pause, si presentino talvolta su uno stesso uguale livello melodico (come in una sola CP in cui la melodia, anche se interrotta da P, non viene mai a interrompersi), oppure, laddove vi sia uno stacco melodico, vengono a ripetersi nell'andamento melodico, palillogicamente o sinonimicamente, uguali *pattern* ritmico-melodici. Fitta è infatti la concentrazione di imitazione retorica a livello intonativo e, tra le formule intonative ricorrenti, vi è la dichiarativa poetica, che troviamo in coincidenza di punto fermo ma anche all'interno o a conclusione di verso.

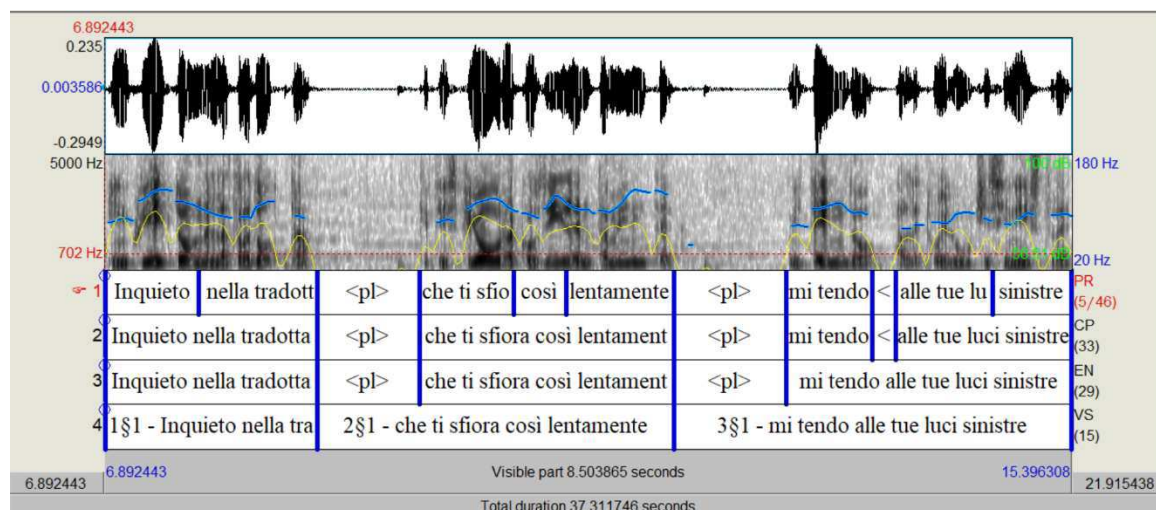


Figura 135 Finestra di Praat relativa a Vittorio Sereni

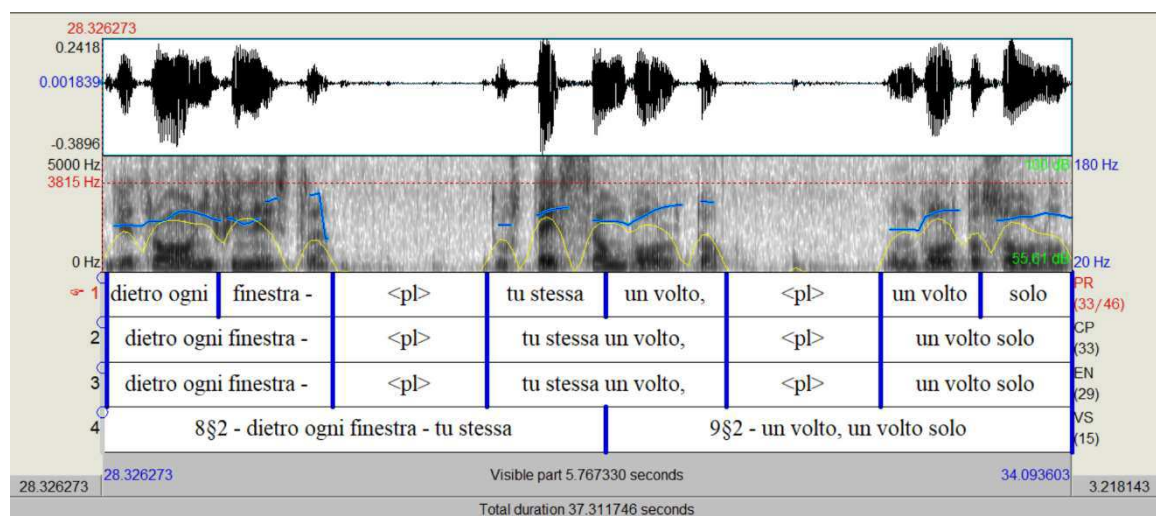


Figura 136 Finestra di Praat relativa a Vittorio Sereni

Le inarcature del testo vengono prevalentemente a riprodursi con interruzione pausale, come mostrano il VIP-R e il VIP-EL, lasciando nella melodia che la precede un'intonazione continuativa, mentre dove le CP si presentano intere e non spezzate in coincidenza del *rejet* non si presenta alcuna marcatura tonale dell'*enjambement*.

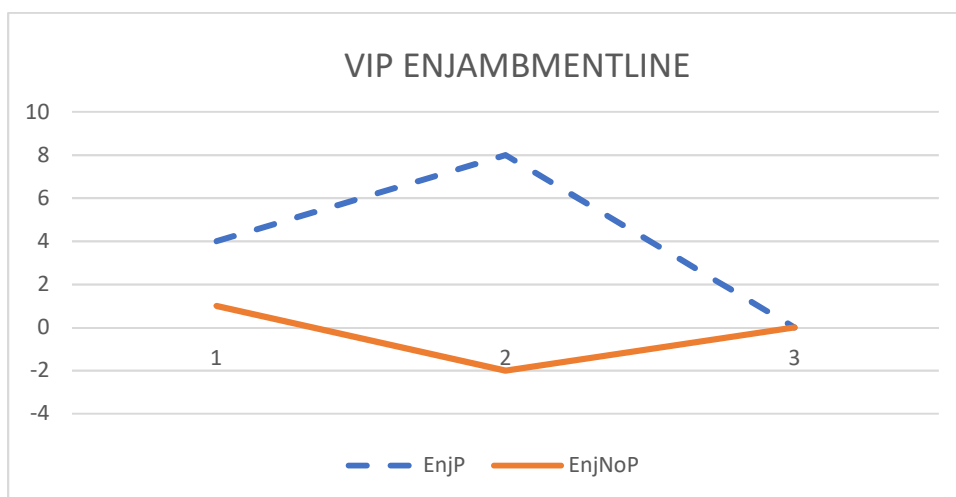


Figura 137 VIP-EnjambmentLine di Vittorio Sereni

Guardando al comportamento delle CP tramite il VIP-CP-H, notiamo una velocità elocutiva media, con una medio-bassa deviazione standard. Il numero medio di sillabe per curva è di 6,5 sill./s, ovvero un parametro basso, con una deviazione standard media (infatti l'escursione del numero sillabico per curva va dalle 3 alle 11 sillabe, mai eccedendo e neanche raggiungendo il massimo metrico del testo): in linea con questi dati, anche la durata media delle CP si presenta di valore basso, con una variazione interna non particolarmente notevole. Infine le pause, che hanno una durata media pari a <pl>, hanno anche in questo caso, in modo equilibrato con tutti gli altri parametri, una variazione tra loro nella media. Come detto da principio, le pause sono un elemento che spicca immediatamente in questa lettura per l'ampiezza e per la specifica collocazione. Sono infatti quasi tutte pause lunghe quelle impiegate e i casi isolati di pause brevi si incontrano, in due casi, tra sintagmi del verso e, in un caso di inarcatura, tra un verso e l'altro. La pausa più lunga si incontra laddove, anche senza presenza di punto nel testo, si realizza una /Da//, che separa due proposizioni coordinative.

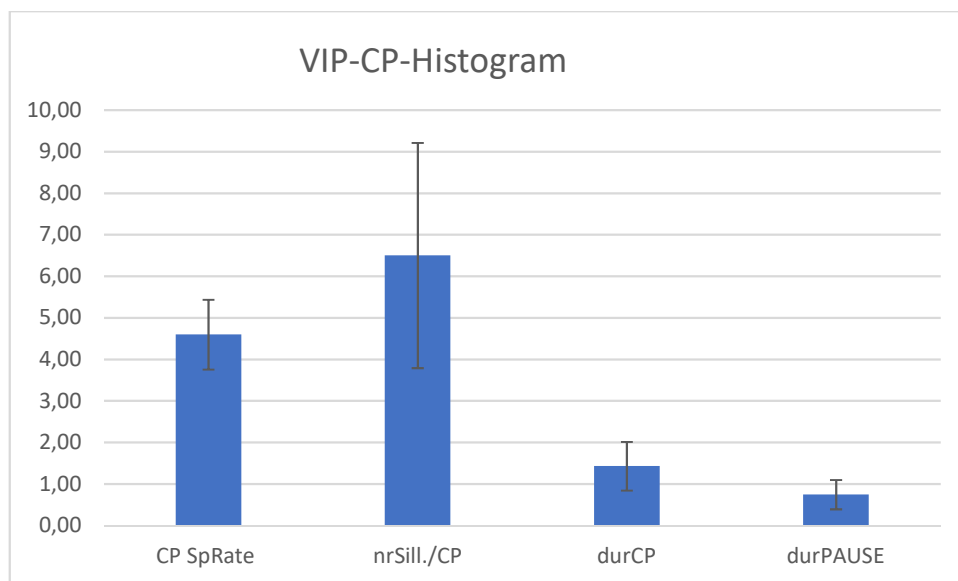


Figura 138 VIP-CP-Histogram di Vittorio Sereni

Passando in analisi la seconda lettura del poeta, ovvero *La spiaggia*, incontriamo un'interpretazione che mantiene alcuni tratti caratteristici della precedente e ne acquisisce dei nuovi. Il testo si presenta in 3 strofe con versi di misura variabile e un verso a gradino.

Sono andati via tutti – /	1
blaterava la voce dentro il ricevitore. //	
E poi, / saputa: / – Non torneranno più –. //	
Ma oggi /	
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato /	5
quelle toppe solari... // Segnali	
di loro / che partiti non erano affatto? //	
E zitti quelli / al tuo voltarti, // come niente fosse. //	
I morti non è quel che di giorno	
in giorno va sprecato, // ma quelle	10
toppe d'inesistenza, / calce o cenere /	
pronte / a farsi (/) movimento e luce. /	
Non	
dubitare / – m'investe della sua forza il mare – //	
parleranno. //	15

In questa interpretazione del poeta prevalgono le *curve emiverso* (coincidenti con sintagmi o porzioni di testo delimitate da punteggiatura). Tornano anche, nuovamente, alcuni *versi-curva* (5 di 15 versi totali): 2 coincidenti con i primi 2 versi del testo (in linea con una pratica già incontrata in precedenza), entrambi delimitati da punteggiatura

(rispettivamente lineetta e punto); 2 coincidenti con i vv. 4-5 e il v. 15 (il terzo si presenta invece con punteggiatura al suo interno), di cui il primo e l'ultimo brevi, in linea anche con le composizioni sintagmatiche delle *curve emiverso*. Limitati sono invece i casi di *curve interso*. La lettura si presenta quindi prevalentemente sintagmatico-sintattica e in piccola parte metrica.

Si tratta di un'interpretazione che offre anche in questo caso una velocità media di tipo medio (4,7 sill./s), in cui la percezione di *accelerando* e *trattenuto* sono minime, con intensità e frequenza media relative corrispondenti a quelle della lettura precedente e un *pitchspan* superiore, che copre un intervallo di dodicesima. I *voice setting changes* si presentano in numero superiore e la è durata maggiore rispetto alla precedente lettura, in linea anche con una varietà della pagina, con la sua punteggiatura e la forma di partitura che si articola su più piani e registri visibilmente diversi.

Risulta maggiore il grado di *appoggiato* e *articolato*, con una prevalenza del primo sul secondo, come nella lettura precedente (ancora una volta a scandire le curve sono le *parole ritmiche*), e la variazione intonativa presente all'interno della lettura determina un grado di *synonymia & palilogia intonation* minore del precedente e una presenza maggiore di /Da/. Minima è la presenza di *focus* e la realizzazione di inarcatura con pausa (un solo caso su 5).

Anche il grado di *plenus* è medio, con una quantità di durata melodica totale pari al doppio di quella pausale, mentre il livello di *plan* è, anche in questo caso, molto alto (per quanto non ai livelli precedenti), che conferma una pianificazione che segue maggiormente il verso.

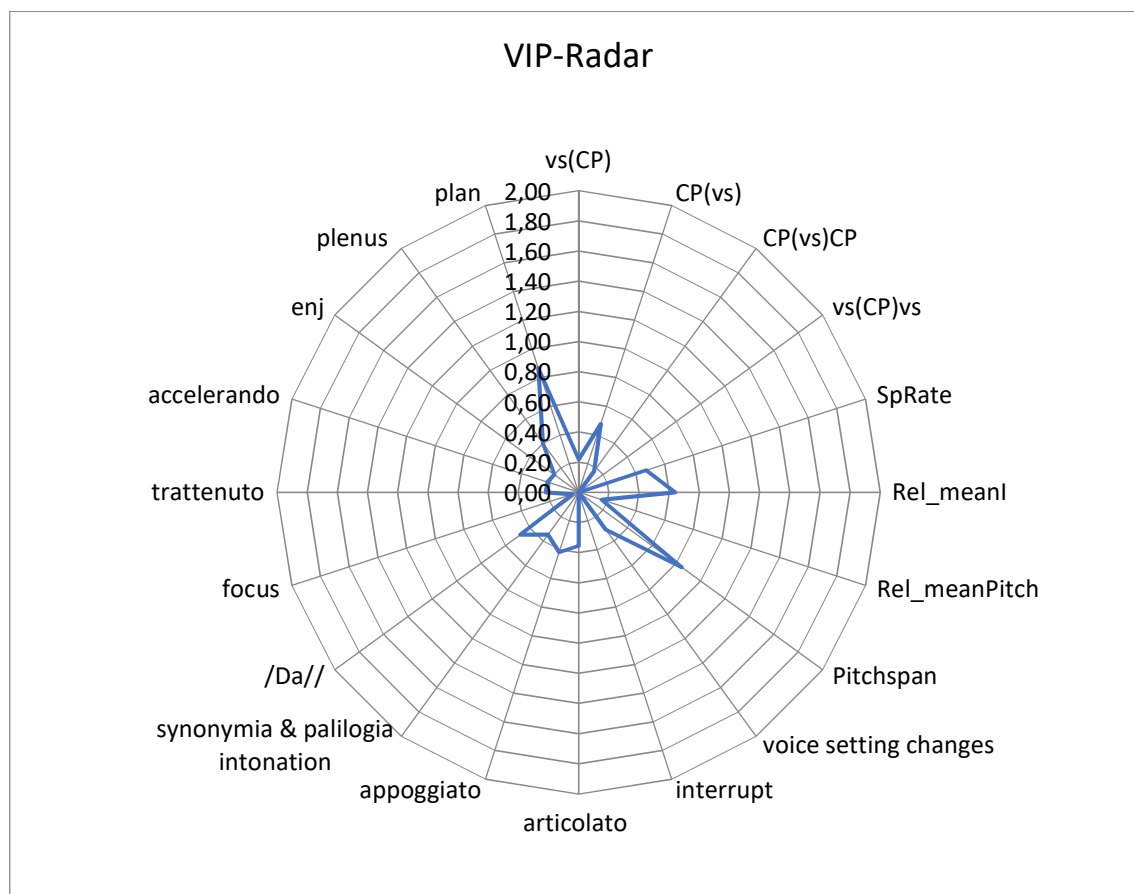


Figura 139 VIP-Radar di Vittorio Sereni

A tal proposito, è necessario soffermarsi sulla questione formale dei segni interpuntivi vari e fitti nel testo (che vanno dalla lineetta con funzione di inciso, dal discorso diretto, ai puntini di sospensione e al punto interrogativo) e sulla loro realizzazione orale: si mantiene spesso uno stacco intonativo tra le curve, che accentua una differenza di intenzione intonativa tra sezioni che però, nonostante tra loro possano presentarsi in contrasto, non riproducono fedelmente le indicazioni testuali. Rendono però una varietà significativa a livello prosodico, in cui spesso si trovano a confronto intonazioni più alte, ravvicinate con intonazioni medie e basse. È ad esempio il caso della realizzazione dei puntini di sospensione, non realizzati con un'intonazione sospensiva, bensì assertiva e il cui finale intonativo si presenta a distanza di oltre 60 Hz dal picco massimo del principio della curva successiva. Si può notare, in coincidenza con il verso successivo, anche il tipo di intonazione usato per l'interrogativa, che si presenta di tipo continuativo (maggiore), usato anche in altri punti della lettura.

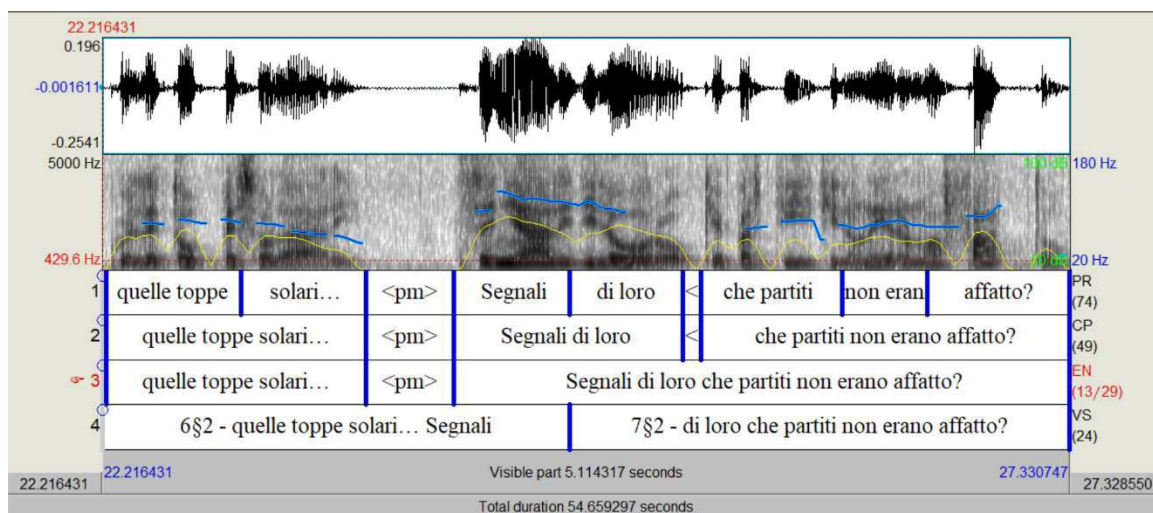


Figura 140 Finestra di Praat relativa a Vittorio Sereni

Altro stacco netto intonativo si può notare nella suddivisione sintagmatica del v. 9, in cui viene isolato in una *curva emiverso*, non solo a mezzo di pausa ma anche con stacco tonale, il primo sintagma nominale dal resto della frase.

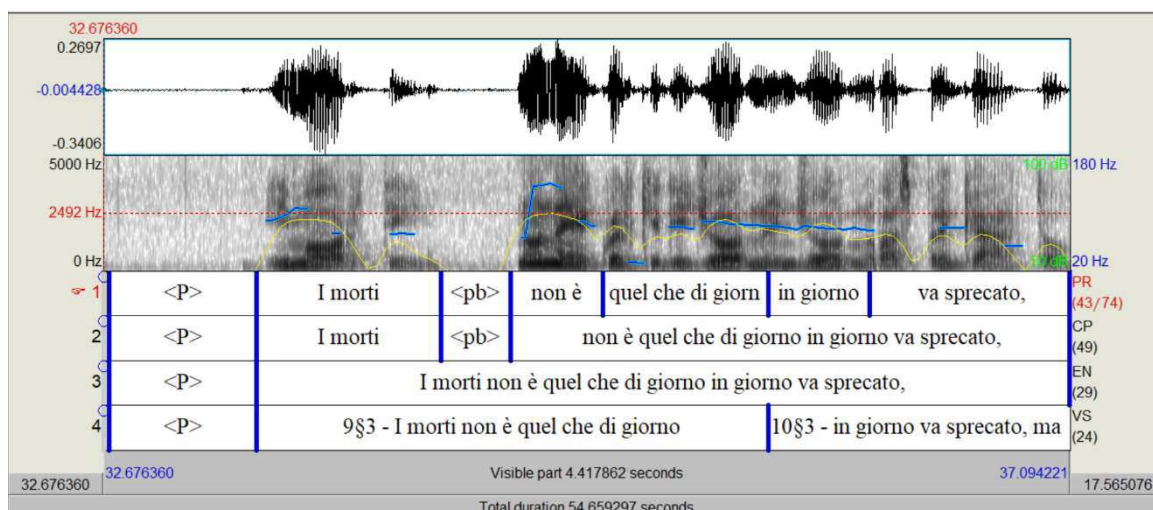


Figura 141 Finestra di Praat relativa a Vittorio Sereni

Tendenzialmente, laddove si presentino gli incisi indicati a mezzo di lineette, la riproduzione prosodica si effettua con un andamento melodico più piano e contrastante col precedente, per quanto non esattamente classificabile come intonazione parentetica.



Figura 142 Finestra di Praat relativa a Vittorio Sereni

Mostriamo un altro esempio di una curva prosodica più omogenea a livello intonativo, coincidente col v. 2 (parentetico), seguita da 3 CP che tripartiscono il v. 3, in cui si avvertono due livelli tonali principali, quello medio-alto, impiegato per introdurre l'inciso e il discorso diretto riportato, e uno più basso che rende l'inciso.

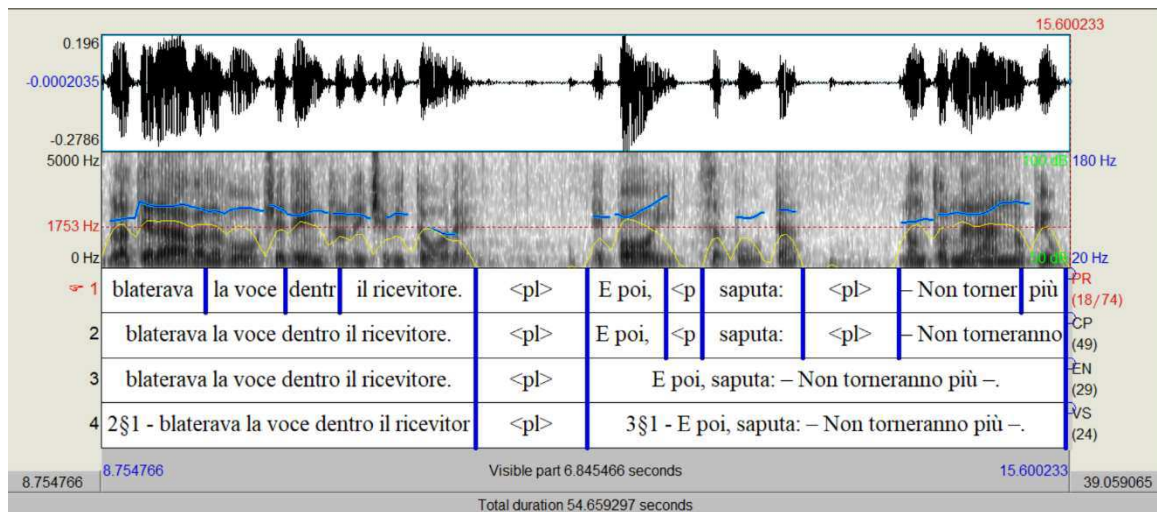


Figura 143 Finestra di Praat relativa a Vittorio Sereni

Nel complesso, le scelte intonative si presentano particolarmente interessanti e critiche a livello analitico, applicate a un testo dal tessuto interpuntivo e sintattico complesso.

Prendendo in considerazione più nello specifico le curve prosodiche e osservandone la descrizione fornita dal VIP-CP-H, emerge una *CP-Speech Rate* analoga a quella della

lettura precedente (quindi media), con una variabilità nettamente più bassa, come mostra il valore della deviazione standard inferiore, tra le più basse di questo secondo raggruppamento di poeti. Anche il numero di sillabe per CP si mantiene simile, mentre la variazione appare superiore: questo si può dedurre anche dal *range*, superiore al precedente, in quanto pari a 12 (contro le 8 sill./CP della lettura precedente), per quanto più fitta sia la presenza di curve di 3 e 6 sillabe, poi di 4. Le maggiori estensioni sillabiche delle CP (14, 15 sillabe) coincidono con quelle del testo, così come nella lettura precedente prevaleva come misura maggiore, presente nella lettura e nel testo, il decasillabo. Anche per la durata media delle CP si parla di un valore equivalente al precedente, breve, ma di una variabilità interna maggiore, in quanto la lunghezza può arrivare a un estremo ulteriore, allungandosi sino a inglobare 15 sillabe e toccare così anche un minutaggio superiore, pur mantenendo una velocità d'eloquio media alquanto costante. La durata totale delle pause si equivale invece a quella della lettura precedente, con una dev.st. simile, lievemente più alta: prevalenti sono infatti le <pl>, in corrispondenza di virgola o di separazione di sintagmi.

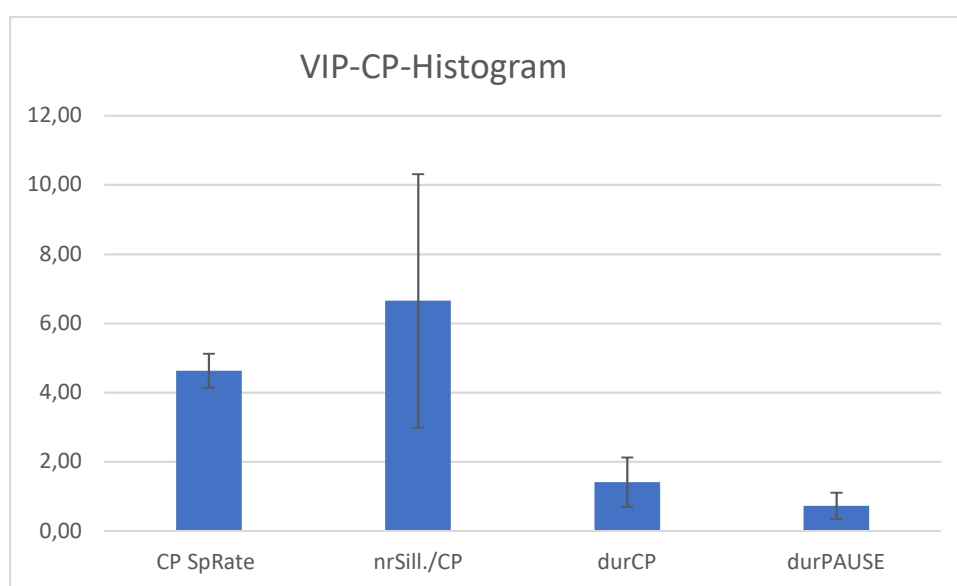


Figura 144 VIP-CP-Histogram di Vittorio Sereni

Riguardo alle inarcature il VIP-EL ci mostra che in un solo caso troviamo una realizzazione pausale (preceduta da intonazione continuativa), mentre negli altri 4 casi si presenta un'alternanza nelle scelte intonative interne alla CP (prevalentemente non si adotta una marcatura a livello tonale, scegliendo piuttosto un'intonazione continuativa, e in un caso si marca con uno stacco tonale il *rejet* dal *contrerejet*, pronunciati in sequenza).

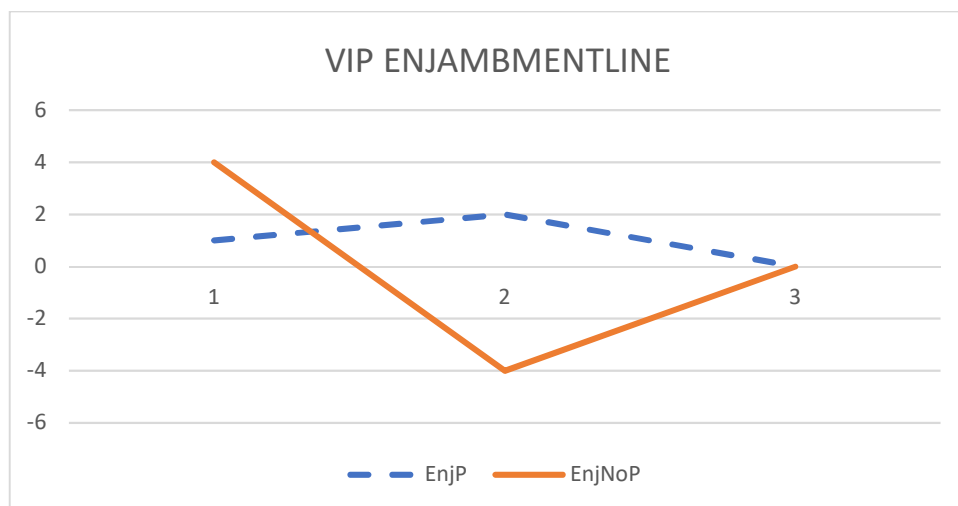


Figura 145 VIP-EnjambmentLine di Vittorio Sereni

In conclusione, si può dire che le letture di Sereni mantengono un carattere costante, una cadenza simile, sobria, che però è capace di distinguersi al suo interno ulteriormente in sfumature diverse, rivolte a riprodurre la ricchezza compositiva testuale: da un lato un uso insistito di *pattern* intonativi ripresi in *synonymia* e dall'altro lato la variazione melodica interna meno sistematica compongono due approcci diversi alla lettura.

Con Sereni troviamo una misura enunciativa che tende ad avvicinarsi al verso e, al contempo, è capace di avvicinarsi alla misura prosodica: la narrazione del suo stile posato, privo di enfasi, si realizza in uno stile *appoggiato*, capace di spaziare anche a livello melodico.

3.3.2.1.4. Franco Fortini

Franco Fortini (Firenze, 10 settembre 1917 – Milano, 28 novembre 1994) legge nel 1985 le poesie *Molto chiare si vedono le cose* e *Weekend a Porta Tenaglia*, tratte dalla raccolta *Paesaggio con serpente* del 1984, lette per il programma di Radio1 [Poeti al microfono](#), condotto da Fabio Doplicher, e conservate negli archivi di Rai Radio 6 Teca³⁶⁶. Questa

³⁶⁶ I testi riportati sono da Fortini (2014).

lettura, rispetto alle precedenti viste, prevalentemente televisive, risulta condizionata dal mezzo radiofonico impiegato³⁶⁷.

Fortini è stato un poeta in contatto con il panorama culturale internazionale, particolarmente vicino al mondo della traduzione e del teatro, abituato al “parlato in pubblico” in ambiti svariati e sensibile all’aspetto vocale, in particolare a quello della lettura ad alta voce della poesia, come mostrano le sue riflessioni saggistiche³⁶⁸ che si estendono anche alla metrica, a cui è attentissimo. Le sue letture si presentano arricchite dall’influsso di questi contatti di ampio respiro e si percepiscono come “lavorate”, “meditate”, filtrate da percepibili riflessioni a riguardo. Il suo stile, visibilmente curato nelle scelte interpretative, fa sì che le sue interpretazioni si distacchino maggiormente dalle altre dei suoi contemporanei.

Si avverte a un primo ascolto una voce abituata a stare davanti al microfono, quasi attoriale, attenta a un parlato ben scandito, che usa una portanza personale e fa un mirato uso del silenzio che, insieme alle scelte intonative, è uno dei primi aspetti che emergono dalla sua lettura. Il primo testo di riferimento è ripartito in 2 strofe (in cui ricorrono diversi endecasillabi).

Molto chiare // si vedono le cose. //	1
Puoi contare ogni foglia dei platani. //	
Lungo il parco di settembre /	
l'autobus già (/) ne porta via qualcuna. //	
Ad uno ad uno tornano gli ultimi mesi, /	5
il lavoro imperfetto e l'ansia, /	
le mattine, / le attese / e le piogge. //	
Lo sguardo è là / ma non vede / una storia /	
di sé / o di altri. // Non sa più chi sia /	

³⁶⁷ Ricordiamo che la classificazione in *Prima radio e prima televisione* e *Seconda radio e seconda televisione* indica un sistema di convenzione, finalizzato a presentare due diverse fasi storiche nell’evoluzione della voce poetica nei *media*.

³⁶⁸ Nel saggio *La poesia ad alta voce* – incluso in *Saggi ed epigrammi* – Franco Fortini aveva affrontato il tema del metodo critico sulle analisi relative ai vari modi di leggere ad alta voce la poesia, in un panorama italiano che, come denunciava, aveva spesso tralasciato la questione. Fortini aveva considerato le letture dei poeti internazionali e aveva anche preso posizione nel dibattito tra lettura “espressiva” e “inespressiva”, criticandone anche la terminologia e un approccio normativo. Inoltre il poeta-critico conveniva sul fatto che scrittura metrica e ritmica non fossero automaticamente riconducibili all’esecuzione orale e che un’ulteriore distinzione poi andasse fatta tra la dizione poetica e quella teatrale. Fortini inoltre negava l’esistenza di una lettura silenziosa, in quanto il silenzio racchiuderebbe una traccia sonora, e sosteneva che il pubblico della poesia, in un auditorio si trovasse davanti a una torsione paragonabile alla trascrizione violinistica di uno spartito orchestrale e questo sarebbe sufficiente quindi ad arrivare alla conclusione che il conflitto tra i poli di dizione, mentale e orale, rimarrebbe incompiuto (Fortini, 2003: 1578).

l'ostinato che a notte (/) annera carte /	10
coi segni di una lingua non più sua /	
e replica il suo errore. //	
È niente? // È / qualche cosa? //	
Una risposta a queste domande è dovuta. //	
La forza di luglio / era grande. //	15
Quando è passata, / è passata l'estate. //	
Però / l'estate / non è tutto. //	

A partire dalla segmentazione utilizzata dal poeta, si può evincere da subito un'attenzione rivolta al verso nella sua intera lunghezza, che il poeta sceglie di spezzare al suo interno, tendenzialmente in modo molteplice laddove vi sia una cesura suggerita da punteggiatura interna oppure in modo strategico, indipendentemente dalla punteggiatura, per mettere in risalto unità sintagmatiche minori e la loro struttura interna.

Come anche si evince anche dal *VIP-Radar*, si può notare una buona presenza di *versi-curva* (più della metà del numero di versi del testo) e un ancora più fitto uso di *curve emiverso*: completamente assenti sono invece *curve interverso* o che includano più versi per intero. Si aggiunga a questo anche il fatto che le curve più lunghe della lettura talvolta si percepiscono nella loro ripartizione intonativa interna.

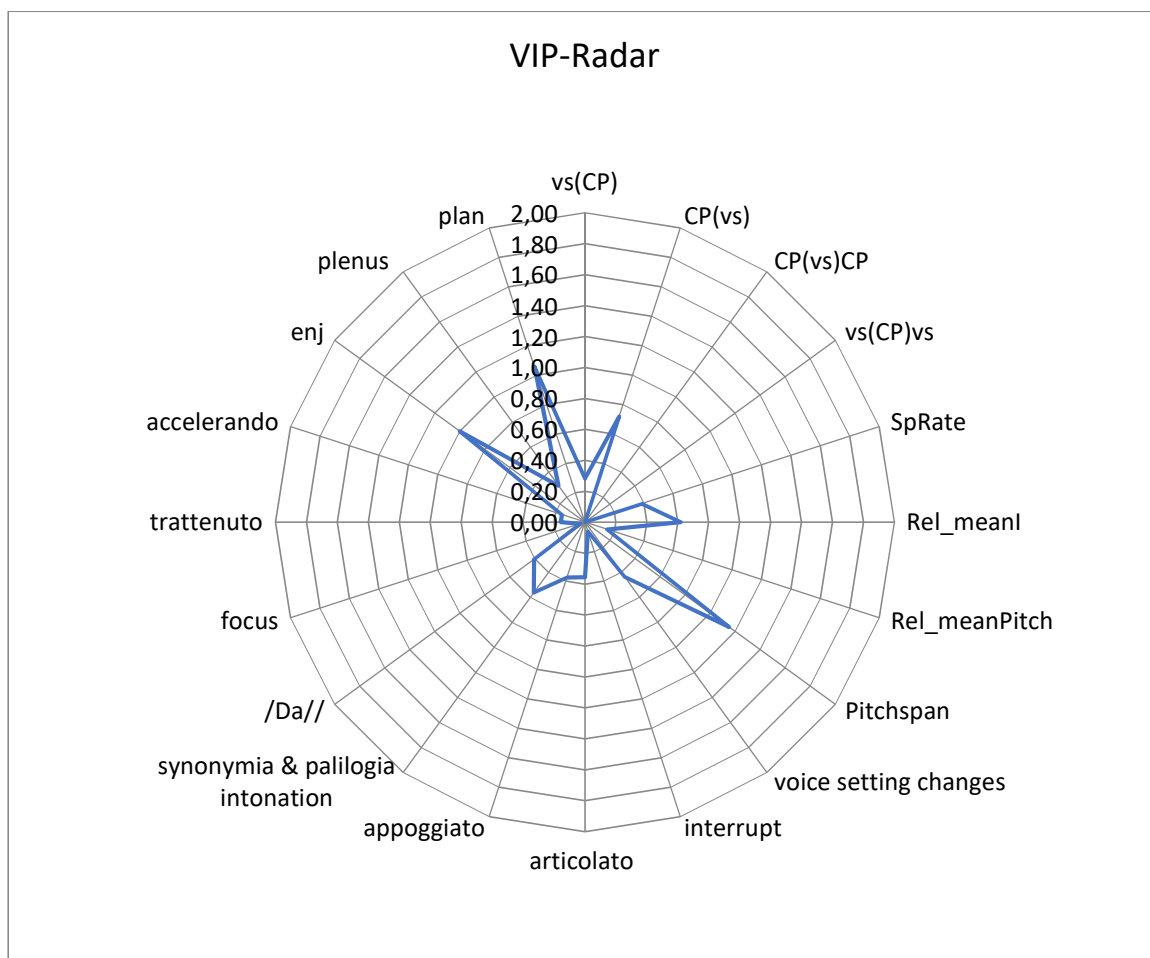


Figura 146 VIP-Radar di Franco Fortini

La combinazione delle tipologie di curva, insieme a specifiche intonazioni che si fanno caratteristiche dell'intera lettura fortiniana, appare particolarmente interessante da osservare. A tal proposito, proponiamo come esempio rappresentativo il caso di 2 *versi-curva* (rispettivamente anche 2 EN, in corrispondenza dei vv. 5-6) a cui segue una serie di 3 *curve emiverso*, che dividono il v. 7 e formano il terzo EN: la serie costituisce anche una serie enumerativa, di cui le prime 2 CP si presentano in una palilogia intonativa, con un andamento B-A-m (cfr. intonazioni caproniane), una maggiore tensione ascendente e una maggiore intensità. Il terzo enunciato, tripartito, si presenta invece come un'appendice enumerativa, su un tono minore e con una declinazione intensiva.

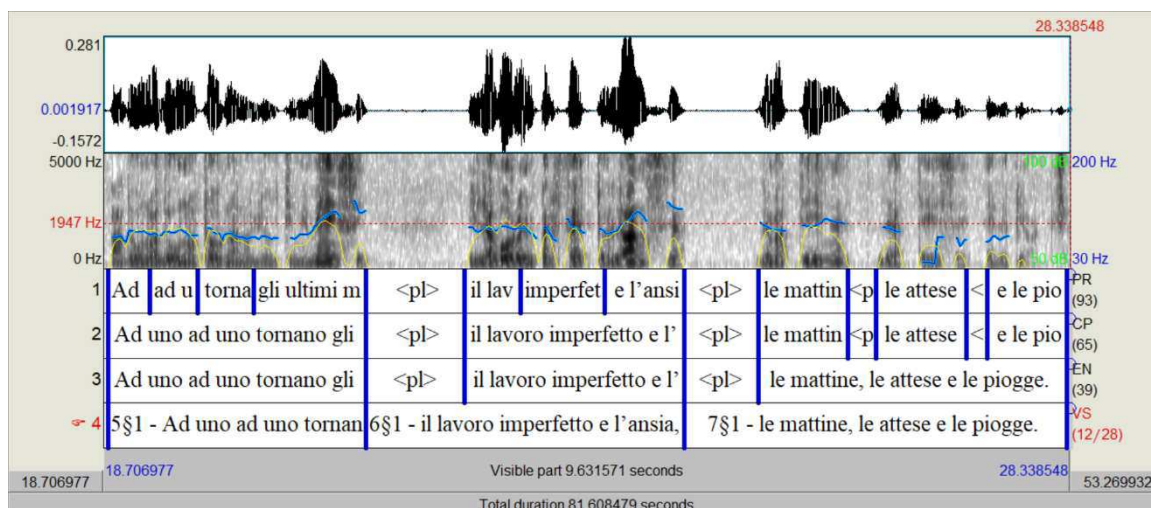


Figura 147 Finestra di Praat relativa a Franco Fortini

Già a partire da questa prima descrizione, si può evincere un uso funzionale del silenzio, maggiore nella separazione tra enunciati (seppure tra loro connessi), in particolare tra i primi due in ripetizione intonativa, minore invece quando divide al suo interno un enunciato e le CP si accorciano, limitandosi sostanzialmente a includere un sintagma nominale ciascuna. Mentre le <pl> che intervallano le due interrogative palilogiche consentono un “riposo” preparatorio per l’ascoltatore, le <pb> che dividono le 3 CP interne all’EN-v. 7 sono funzionali alla percezione e all’articolazione della tripartizione tonale delle singole unità lessicali. Fitta è la presenza di ripetizioni e imitazioni intonative, così come anche di /Da// terminali, e le segmentazioni possono avvenire per stacco intonativo o pausale.

Se l’intensità media è di 62 dB, la frequenza media f_0 è bassa (pari a 91 Hz) e il *pitchspan* è, come in diverse letture, particolarmente elevato, corrispondente a poco più di una diciottesima, confermando anche le variabili intonative rilevate in precedenza: anche il parametro di *voice setting changes* è parte della ricchezza melodica di questa voce.

In alcuni casi agli allungamenti sillabici si aggiungono quelli consonantici, che contribuiscono in minima parte a una percezione di *interrupt* in casi isolati. La lettura presenta inoltre un grado di *articolato* e *appoggiato* equivalente, in quanto la ripartizione nei tre livelli di EN, CP e PR è proporzionata. Limitato ma presente è anche l’uso di *focus* e i pochi *enjambement* del testo sono invece riprodotti con pausa entrambi, seppure con intonazioni lievemente divergenti.

Tra loro molto diversi, infine, sono i gradi di *plenus* e di *plan*, in quanto, se la presenza melodica non è sbilanciata rispetto a quella pausale, determinando così un'armonizzazione di "pieni" di "vuoti", dove il rapporto tra componente melodica alternata a quella pausale è molto basso (al punto che il *plenus* è di 0,29), il rapporto tra enunciati e versi si mostra invece pari a 1, cioè il numero di enunciati è sostanzialmente uguale a quello di versi. Come in Sereni (1), il grado di *plan* si discosta da diverse altre letture, che tendono ad avere un *plan* minore, in quanto non si tratta di una "pianificazione versale" ma piuttosto "periodica", "sintattica" e strofica, che riorganizza a livello enunciativo il parlato poetico: in questo caso gli enunciati rispettano l'andamento del verso, che si fa atto linguistico compiuto prosodicamente.

Come mostra il VIP-R, la velocità d'eloquio è considerabile bassa (pari a 3,87 sill./s) e sono percepibili anche degli *accelerando* e *trattenuto*, come rivelano i relativi valori. All'interno di una lettura "calma" ma camminante, si avvertono in alcuni frammenti dei cambi di velocità, enfatizzati ulteriormente dal fitto uso di silenzio, quantificabile anche grazie al *plenus* (pari a 1,46), che ci dice che nella lettura la quantità, in termini di durata, di pause e componente melodica, è quasi equivalente. A esemplificazione della possibilità di rallentamento e accelerazione, che possono anche tra loro giustapporsi, in un effetto di contrasto che ne aumenta la percezione rispetto al complesso totale, proponiamo il caso dei vv. 10-11: possiamo notare 2 *versi-curva* a velocità molto diverse (il primo sembrerebbe ricomposto all'interno dalla separazione intonativa indicata tra "l'ostinato che a notte" e "annerà carte"). Il primo *verso-curva* appare notevolmente più lento, viste anche le lunghezze sillabiche, rilevabili già dall'annotazione delle *parole ritmiche*; il secondo *verso-curva* appare invece accelerato, così come il v. 11. Ci troviamo davanti a 2 endecasillabi, riprodotti come tali in tempi diversi (4,4 s Vs 2,5 s), che hanno una velocità di 2,5 sill./s (che accelera alle 3 sill./s nella seconda metà della curva) e di 4,3 sill./s. La diversa velocità di CP successive è valorizzata da una pausa lunga che le separa e unisce al contempo.

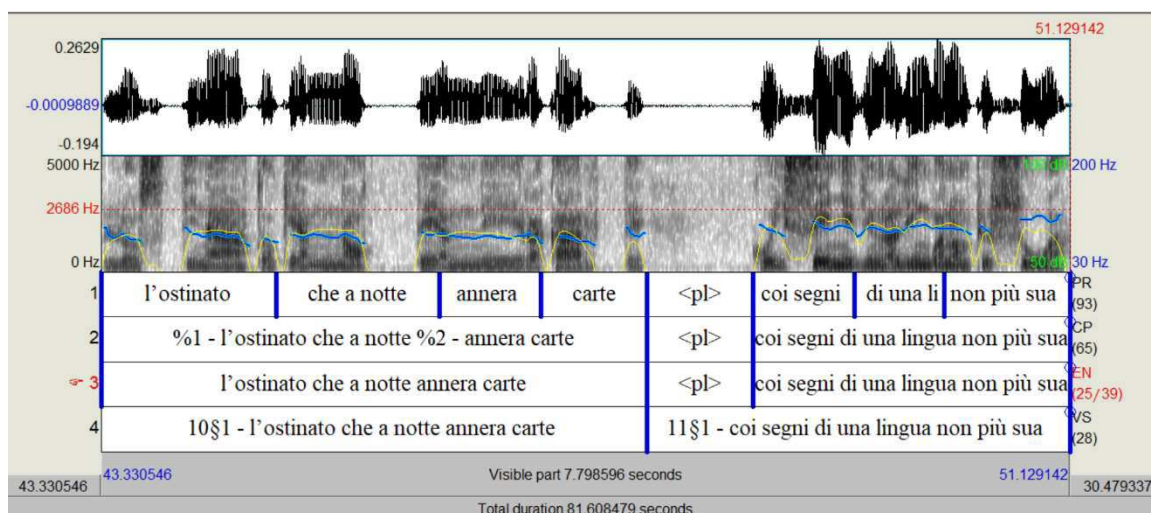


Figura 148 Finestra di Praat relativa a Franco Fortini

Non secondario è nella gestione della velocità anche l'andamento melodico che contribuisce alla scansione delle *parole ritmiche*, che a volte, come nell'esempio visto, si presentano su uno stesso livello tonale e talvolta invece si associano a un movimento melodico maggiore e strutturato, come nell'esempio seguente, corrispondente al v. 14. La velocità d'eloquio aumenta notevolmente, arrivando a 5,2 sill./s, e le pennellate tonali marcano l'accelerazione ulteriormente (le prime 2 PR partono da uno stesso livello melodico, si innalzano nella parte terminale a partire dalla tonica, ulteriormente nel secondo caso, in una sorta di *synonymia* interna e ritornando sul livello tonale iniziale nella tonica finale della terza PR).

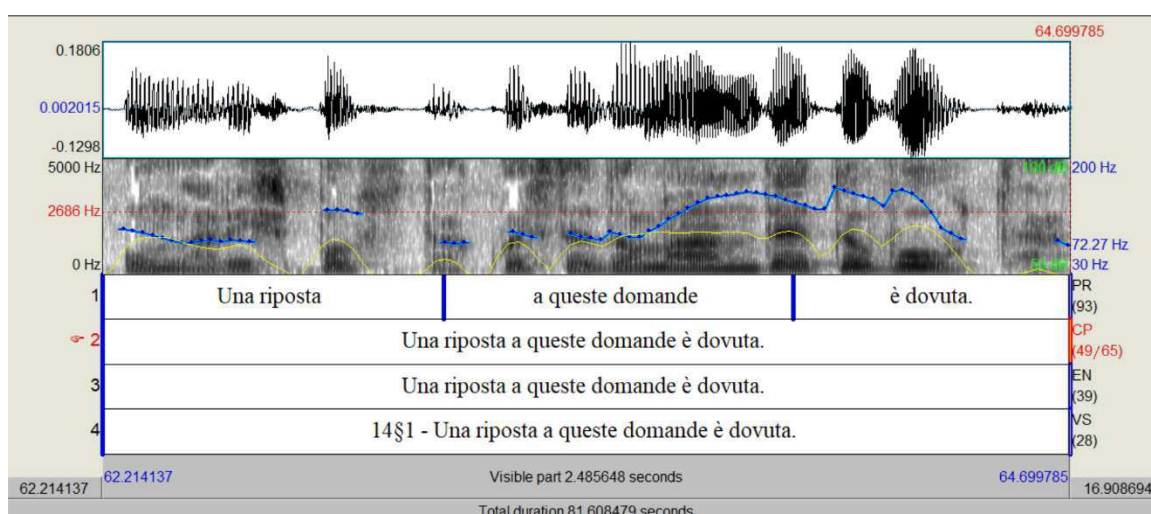


Figura 149 Finestra di Praat relativa a Franco Fortini

Più che in altre letture, in questa è interessante considerare la variabilità di *Speech Rate* tra CP, che mette in luce il contrasto di una media lentezza complessiva con delle accelerazioni e dei rallentamenti momentanei.

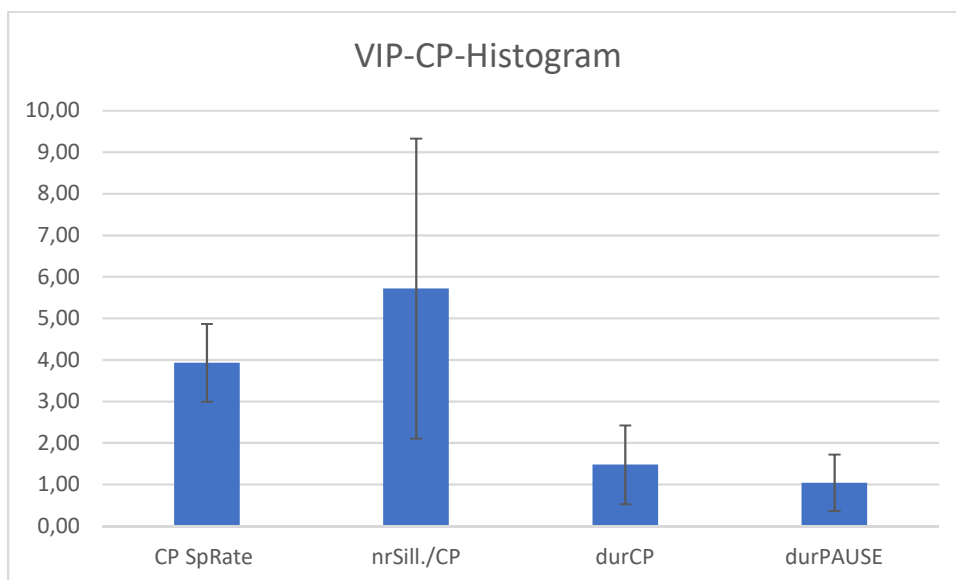


Figura 150 VIP-CP-Histogram di Franco Fortini

Descrivendo il VIP-CP-H, si può dire che la CP-*Speech Rate* media di 3,93 sill./s ha una dev.st. di 0,94 e il numero di sillabe medio per CP si può classificare come basso (5,72 sill./CP), con una dev.st. particolarmente alta (3,61). La durata delle CP e delle pause non diverge nettamente: le CP hanno una durata bassa (1,48 s) e un'alta variabilità interna (tra le più alte di questa sezione), mentre la pausa media è quella lunga (1,04 s). L'escursione va dalla <pb> di 0,14 s alla <pll> che supera i 2 s, collocata in posizione interstrofica, come mostra l'alta variabilità. È infatti caratteristica di questa lettura la fitta presenza di pause brevi ma anche di pause molto lunghe, che si compensano tra di loro, svolgendo ruoli diversi e funzionali all'intonazione.

Si nota dall'inizio l'uso di <pl>, ad esempio all'interno del primo verso, nella divisione tra "Molto chiare" e "si vedono le cose", e di <pll>, come tra il primo e secondo verso.

Se andiamo a vedere le uniche due occorrenze, consecutive, di *enjambement* (tra vv. 8-9 e tra vv. 9-10), queste sono scandite da pausa e il tipo di pausa impiegato nella loro realizzazione è, rispettivamente, <pl> e <pll>; l'intonazione precedente invece si sospende

nella sua continuazione (maggiore e minore). Come mostra anche il grafico, assenti sono invece le inarcature sintattiche.

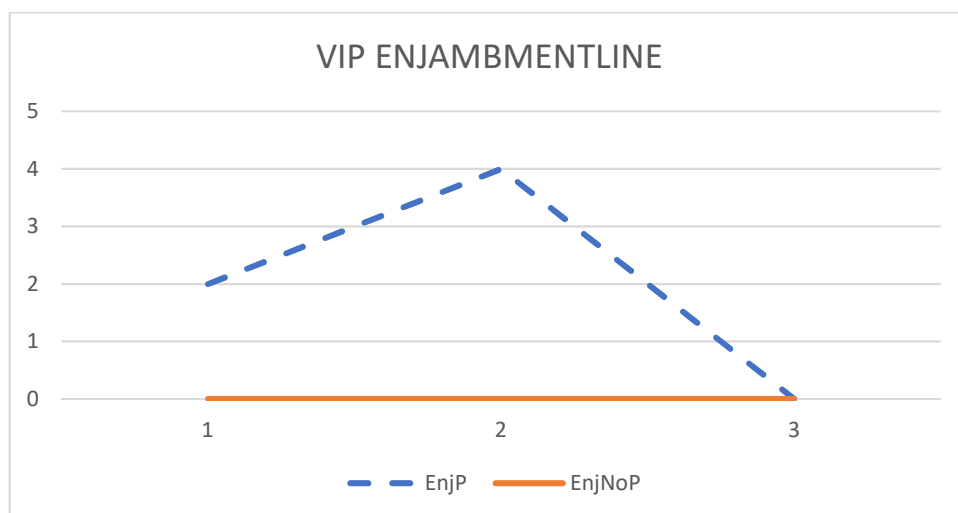


Figura 151 VIP-EnjambmentLine di Franco Fortini

Con la seconda interpretazione che consideriamo, *Weekend a Porta Tenaglia*, il tono si fa più sostenuto e “impostato”, dal carattere che suona ironico e uno stile di lettura che si fa recitato: anche il livello di intensità si innalza rispetto al precedente, così come la scansione intonativa si presenta nel complesso più marcata.

Come nel puro momento, nel marzo, nel chiaro //	1
la storia cerca, (/) per il suo nido, (/) erbe! //	
Come le giovani carni / di sé impietose /	
la stagione in delicati venti strazia! //	
Nell'officina (/) luccicano / le Kawasaki e le Zündapp //	5
d'olii e di cuoi, // o infanti opliti del sabato! //	
Che maschio sapore di acciai, adesivi e solventi //	
ragazzina che slacci / il tuo casco di plastica! //	

Come nel precedente caso, si alternano *versi-curva* a *curve emiverso*: il totale di 5 *versi-curva* su un totale di 8 versi implica una prevalenza organizzativa in questa direzione, mentre gli altri versi si frammentano in curve minori, che spezzano il verso in due porzioni. Tuttavia, non vi sono CP che leghino i versi tra loro, né CP che includano più versi per intero. Laddove la frammentazione interna non è a mezzo di pause, questa si realizza su un

piano intonativo e la globale tendenza all'esclamazione in questa lettura si fa marca stilistica caratteristica.

La velocità d'eloquio è medio-bassa e, ancora una volta, è mutevole nelle curve prosodiche, con rallentamenti e, ancora di più, accelerazioni percepibili, tra loro in alternanza: a contribuire alla loro percezione e a quella di *interrupt* sono anche i saltuari allungamenti consonantici che Fortini produce. La frequenza media relativa f_0 è di poco più alta della lettura precedente (di 14 Hz) e prende forma in un *pitchspan* inferiore al precedente, pari a un intervallo di quindicesima. Ancora presenti sono i *voice setting changes* che anche una lettura come questa, non distante dalla recitazione, offre. Il *plenus* risulta molto alto, rivelando un uso del silenzio nettamente minore (0,91). Questa registrazione, più breve della precedente, vede dunque una concentrazione melodica prevalente sul silenzio.

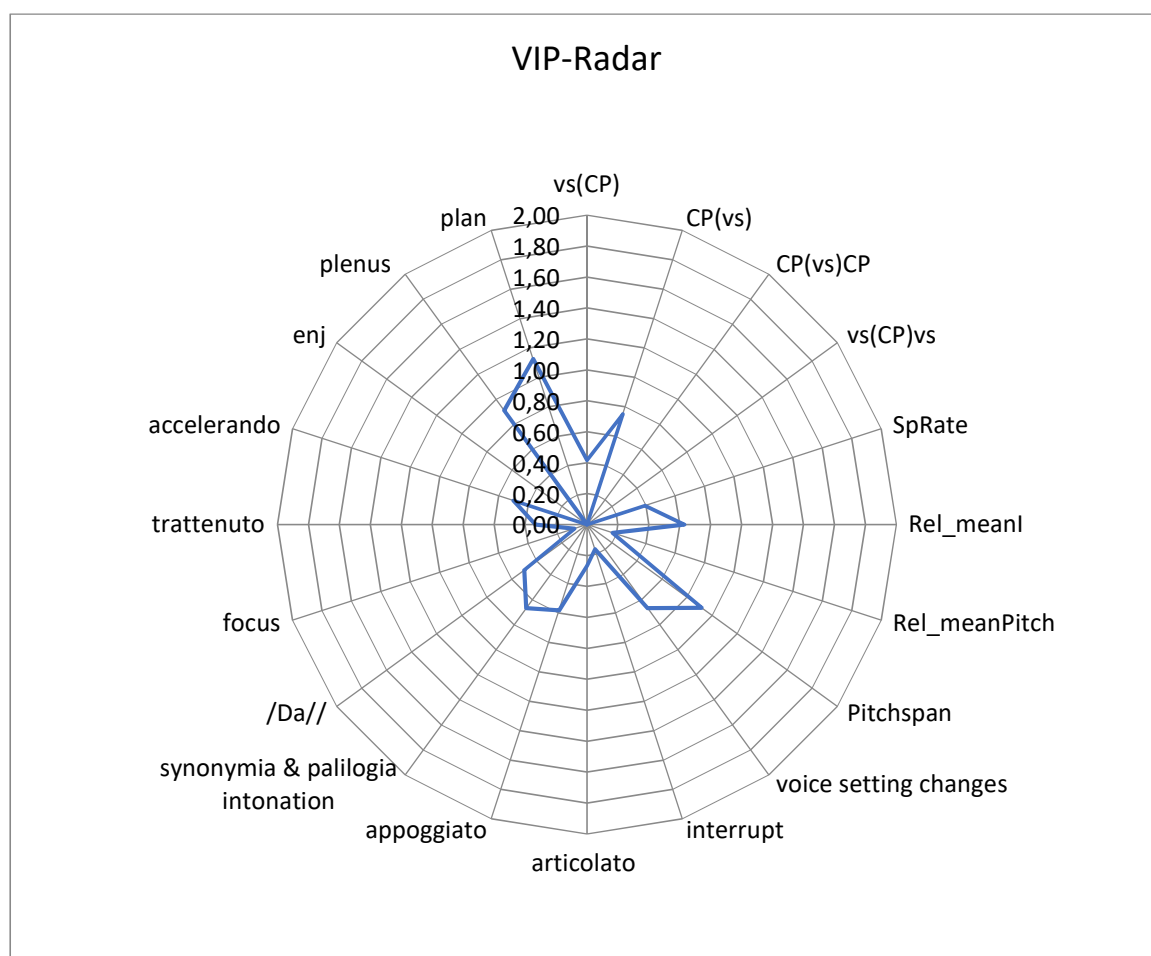


Figura 152 VIP-Radar di Franco Fortini

La lettura è *appoggiata*, con rilievo delle PR, e le CP sono organizzate in un numero di enunciati corrispondente al numero totale di versi, come mostra il *plan*.

Sin dall'inizio si può intendere la tendenza alla valorizzazione delle *parole ritmiche* dell'intera lettura: nell'esempio che riportiamo si può vedere il caso di una curva composta da un doppio settenario, in cui le scansioni interne sono 5 e si possono vedere nel movimento dei nuclei melodici (per quanto nella seconda parte della curva Fortini si soffermi maggiormente sulla durata delle toniche di "marzo" e "chiaro"). Questo esempio rende bene il lavoro compiuto dal poeta di netta scansione interna alla melodia, percepibile e visibile dal principio e caratteristico di questa lettura più "movimentata" della precedente. Le PR possono essere marcate a livello intonativo, sia nella modalità di insistenza melodica più piana sia, ancora di più, nell'insistenza di movimenti melodici maggiori, tra loro ricorrenti.

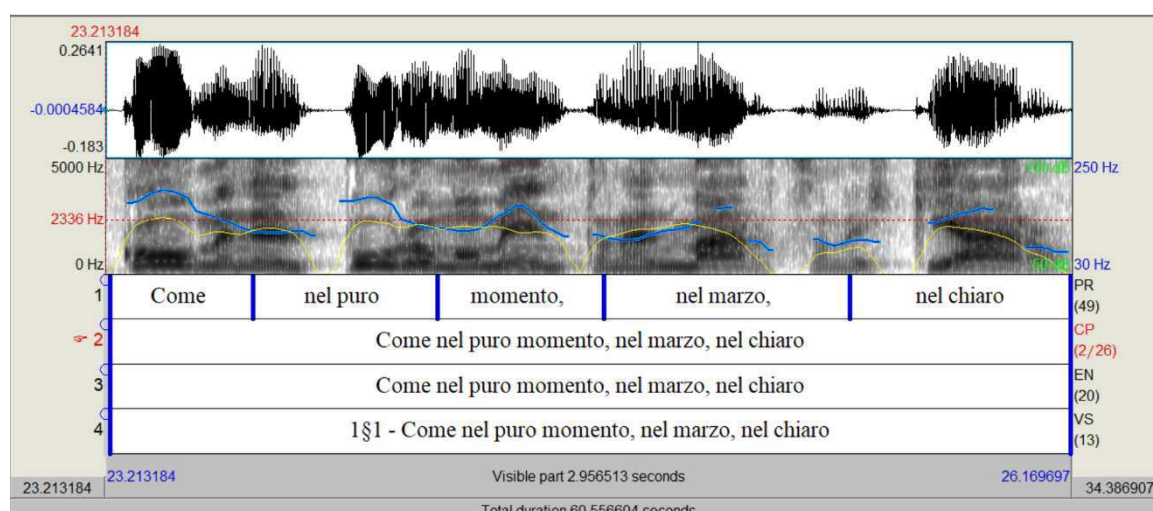


Figura 153 Finestra di Praat relativa a Franco Fortini

La tendenza all'inseguirsi di *pattern* melodici uguali si presenta nel valore di *synonymia* & *palilogia intonation*; l'uso di /Da/ si associa a un'intenzione e un'intonazione rivolte all'esortazione, nei confini terminali. A tal proposito proponiamo una serie di 3 enunciati con quest'intonazione.

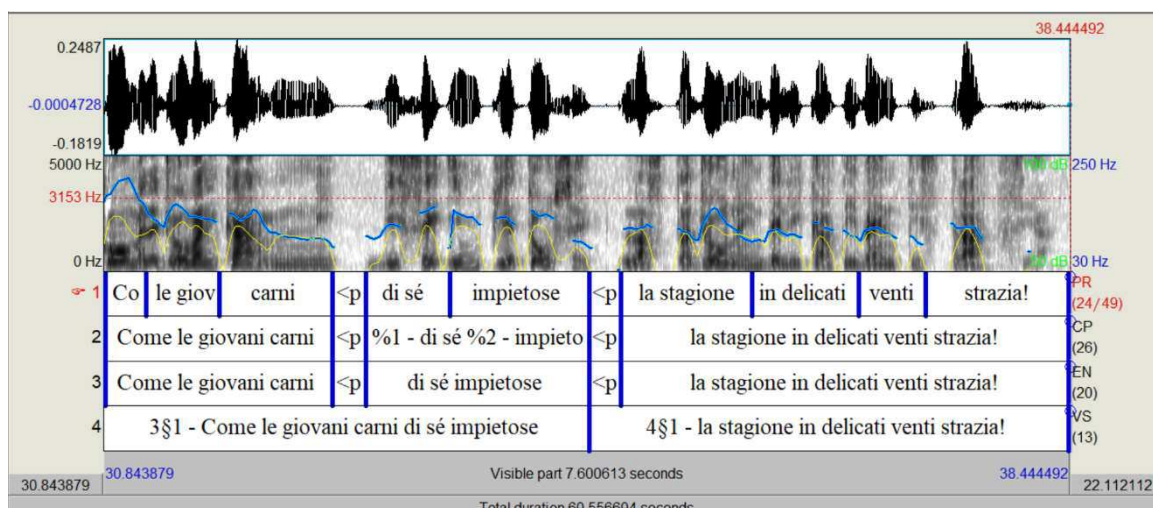


Figura 154 Finestra di Praat relativa a Franco Fortini

Il VIP-CP-H fa notare inoltre come, nonostante la più facile percezione di accelerazioni e *rallentando*, il CP-Speech Rate è basso (pari a 3,56 sill./CP con una dev.st. bassa di 0,58), mentre medio è il numero di sillabe per CP (il max. raggiunto è di 15 e il min. di 6, con una dev.st. di 3,72). La durata media delle CP si può considerare media e la dev.st. è tra le minori dei Poeti della Seconda radio-televisione. La durata media pausale, che potremmo indicare come medio-lunga, è accompagnata anche da una dev.st. media. Per quanto non si tocchino lunghezze pausali come quelle precedentemente viste, esiste un *range* che va dalla <pb> (min. 0,13 s) alla <pll> (max. 1,06 s). Prevalentemente si alternano <pb> e <pl> (inferiori a 1 s) in un parlato poetico che, in linea con la precedente lettura in termini di velocità e strutturazione generale, diverge in un elemento non trascurabile ma particolarmente importante, come l'uso del silenzio, in equilibrio con la parte melodica.

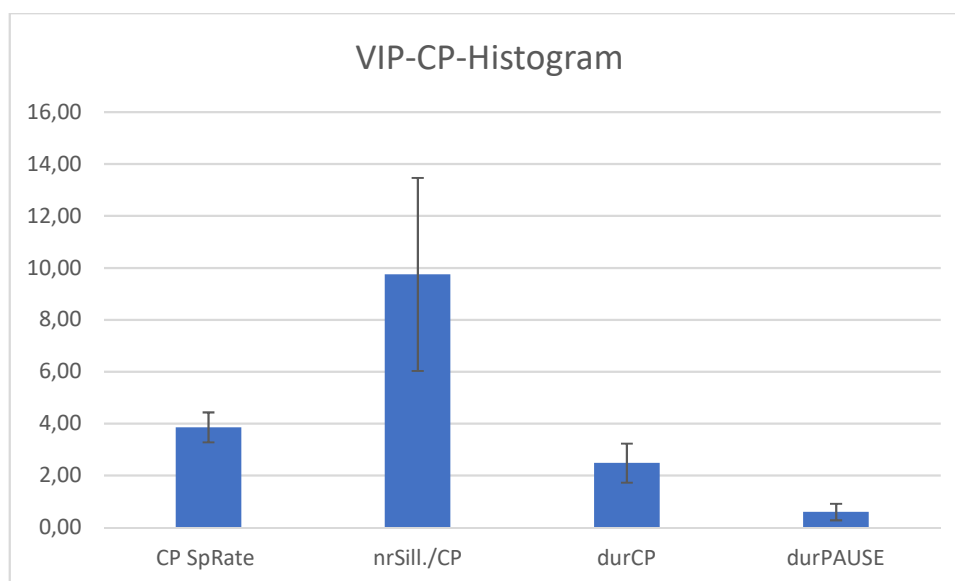


Figura 155 VIP-CP-Histogram

Da un'osservazione generale di altre letture come *27 aprile 1935* e *Per l'ultimo dell'anno 1975. Ad Andrea Zanzotto*, si individua uno stile maggiormente “impostato”: nella prima delle due poesie lette si può addirittura notare una prima parte più solenne, con tono e intensità più alti, e la seconda poesia si presenta invece più intima. Ciò si sposa, anche in questo caso, con una suddivisione in CP che dapprima rispetta globalmente il verso, prendendo forma in *versi-curva*, e poi, nel corso della lettura, frammenta in unità minori: le curve si assottigliano in dimensioni inferiori, all'insegna di un'articolazione maggiore, e gli enunciati poetici coincidono con il verso (anche laddove esso si riproduca melodicamente spezzato), che si fa realtà autonoma e compiuta. Resta importante anche la scansione in PR, che frammentano le curve più lunghe, a loro volta strutturate intonativamente in sezioni minori, o coincidono con CP minori: la loro presenza massiccia si può individuare non solo in un alto grado di *appoggiato* ma anche in suddivisioni accentuali che possono non solo includere una o più parole in una sola figura ritmica, ma addirittura possono scomporre una in parti, come il caso di “metro-politana”, che viene rimarcata nei suoi due accenti, che diventano unità autonome di 2 PR indipendenti.

Con *Per l'ultimo dell'anno 1975. Ad Andrea Zanzotto* continua, nello stesso modo, la frammentazione dapprima in *versi-curva*, a cui segue una suddivisione in tante curve minori, che si infittiscono nel corso della lettura, intervallate da pause di lunghezze diverse e, specialmente, brevi. Per quanto gli enunciati si riformulino in lunghezze diverse da quelle del verso, questa risulta la misura preferenziale: inoltre possiamo notare che le curve

prosodiche più lunghe presentano al loro interno, nuovamente, ripartizioni intonative. Nel complesso, le scelte intonative di questa interpretazione, così come quelle intensive, si mostrano all'insegna di una maggiore moderazione e pacatezza, smorzando così l'enfasi più marcata delle altre letture analizzate: anche la f_0 media si mantiene su un tono più basso dall'inizio alla fine. La volontà di porre in luce le singole parole, minore nelle due letture analizzate nel dettaglio, raggiunge il suo massimo risultato nel verso finale, che per struttura contrasta con quello iniziale, riprodotto invece come *verso-curva*.

Anche questa lettura rivela un'attenzione fortiniana per la lettura ad alta voce e una capacità nel virare verso intenzioni interpretative differenti e forme organizzative varie e ricorrenti, sempre misurate da silenzi funzionali che contribuiscono a determinare la riuscita stessa della comunicazione poetica (e della sua variabile ritmica).

3.3.2.1.5. Mario Luzi

Le interpretazioni di Mario Luzi (Castello, 20 ottobre 1914 – Firenze, 28 febbraio 2005) sono quelle di *Eccola la tempesta* e *Avviene, si trasforma*, entrambe poesie provenienti da *Sotto specie umana*³⁶⁹ e documentazioni sonore appartenenti agli archivi dell'[*Associazione Mendrisio Mario Luzi nel mondo*](#): si tratta di registrazioni di un Luzi già anziano, come conferma anche la voce del poeta³⁷⁰.

Le letture del poeta si caratterizzano per uno stile che prende forma in modalità intonative e di partecipazione al testo varie, seppure all'interno di un sistema di lettura uniforme e tendenzialmente sistematico, con andamenti melodici più contenuti nei loro movimenti interni, che si caratterizzano per una scelta tonale prevalentemente costante delle CP e con una pacatezza generale, a tratti smossa da intenzioni di maggiore enfasi.

La prima lettura, da subito percepibile come affaticata dall'età avanzata del poeta, usa una portanza personale e presenta un tono narrativo, dal respiro breve e non carico di enfasi o dal tono declamatorio: per quanto a tratti si “teatralizzino” maggiormente le immagini e quindi anche il tono si innalzi su livelli alti, accompagnati da movimenti melodici vari, si

³⁶⁹ I testi sono tratti da Luzi (1999).

³⁷⁰ Sulla lettura del poeta sono stati condotti degli studi preliminari (cfr. Colonna & Romano, 2019 e Colonna & Romano, 2020), di introduzione e di studio fonetico della prosodia luziana, a cui si rimanda per eventuali approfondimenti preliminari.

Questo testo, così come il successivo, si compone di una strofa e presenta un fitto uso di settenari, includendo anche un verso a gradino.

L'interpretazione si presenta, da un punto di vista organizzativo, segnata dall'uso sostanzioso di *versi-curva* (9 su 19 versi totali), a cui si aggiungono *curve emiverso*: la lettura tende infatti a rispettare il verso oppure a spezzarlo in respiri minori. Uno solo è il caso di *curva interverso* e nessuna *curva bi-* o *poliverso* è presente. Come in diversi altri casi incontrati, due dei *versi-curva* si trovano al principio della lettura, come mostra anche l'immagine seguente. Il respiro che anima le CP segue quello del verso ma anche della sua punteggiatura, realizzando uno stile sintattico-metrico dalla misura tendenzialmente breve.

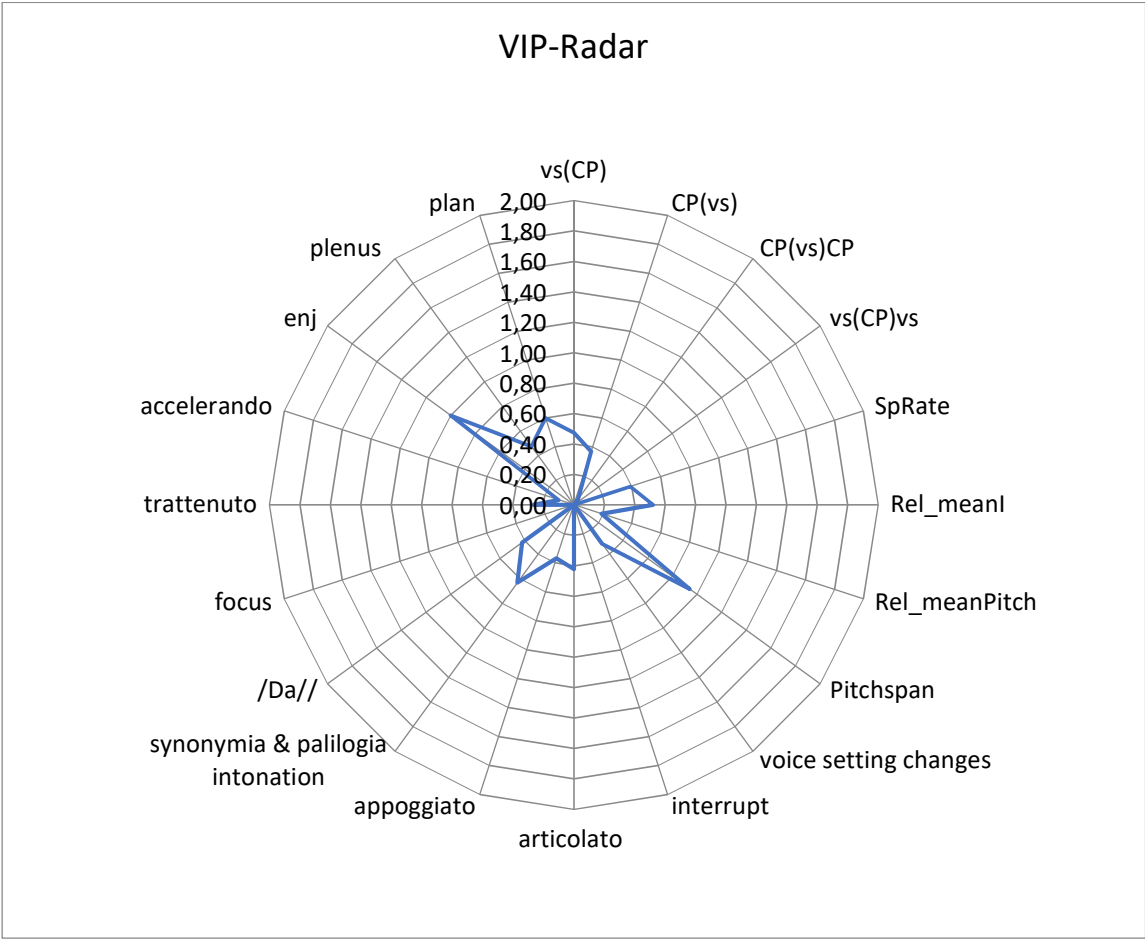


Figura 156 VIP-Radar di Mario Luzi

Riportiamo l’immagine relativa all’inizio della lettura, con i due *versi-curve* iniziali.

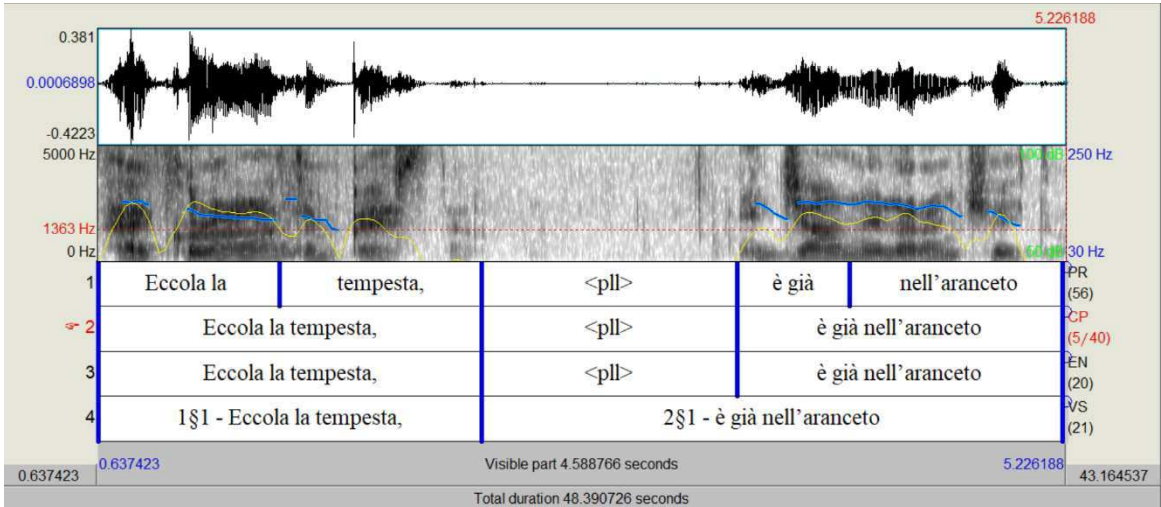


Figura 157 Finestra di Praat relativa a Mario Luzi

Si può dalla figura notare, oltre all'organizzazione, anche la <pll> impiegata nella separazione di CP, su cui ritorneremo successivamente.

Non pochi sono i casi anche di *versi-curva* coincidenti con l'enunciato e delimitati anche, al termine, da punteggiatura: se il grado di *plan* è di 0,6, in quanto gli enunciati sono complessivamente in numero minore rispetto al numero di versi (e in alcuni casi si allungano al punto da includere sotto una stessa linea enunciativa più versi), diversi di questi hanno una lunghezza coincidente col verso. Si individuano enunciati di lunghezze diverse tra loro e la lettura ha uno stile prevalentemente *articolato*, indicando anche una scansione maggiore a livello enunciativo. È infatti avvertibile anche a livello percettivo una maggiore attenzione all'articolazione di enunciati con le loro curve interne, piuttosto che alla lunghezza di queste e alla loro marcatura interna in *parole ritmiche*.

La velocità d'eloquio è di 3,9 sill./s, quindi di livello basso, e si unisce a un moderato uso di *trattenuto* e *accelerando*, mentre la f_0 media relativa è di 114 Hz, con il *pitchspan* elevato di quasi due ottave, come si può notare dal picco sul VIP-R. Limitati a parti maggiormente enfattizzate sono i cambi di registro e di tono impiegati, in una lettura che prevalentemente pare tendere a una retorica dell'intonazione basata sulla ripetizione, come mostra il livello di *synonymia & palilogia intonation* e anche un discreto livello di /Da//, che consente di individuare sostanzialmente nella modalità declinante terminale una tendenza sinonimica e paliloga, insieme a quella enumerativa.

La lunghezza media delle CP, che è bassa (come mostrerà anche il VIP-CP-H), porta anche a un loro limitato ricorso alla divisione intonativa interna: in due soli casi infatti incontriamo una ripartizione ulteriore, interna a curve successive a un punto fermo (realizzato con <pll>) e corrispondenti a un *verso-curva* e all'ultima CP del testo, coincidente con la *sententia* latina. Proponiamo come esempio la prima occorrenza, in cui, oltre allo sbalzo intonativo interno al *verso-curva*, si può notare (come nella figura precedente) l'uso di pause molto lunghe che lo incorniciano e che, insieme alle pause brevi e medie, sono le pause prevalentemente usate dal poeta nella lettura. Si noti inoltre la caratteristica intonazione discendente /Da// e la coincidenza di verso, curva ed enunciato: per quanto la divisione intonativa sia binaria, quella ritmico-tonale può considerarsi ternaria, poiché le *parole ritmiche* si posizionano, rispettivamente, nella prima unità intonativa (le prime due PR) e nell'ultima (la terza PR). Questo caso specifico coincide con un cambio di registro e varietà tonale rispetto alle due curve che lo precedono e seguono:

l'inizio della curva si trova su un tono alto (in corrispondenza delle prime 2 PR) e raggiunge poi un tono medio-basso sulla terza PR, con andamento discendente.

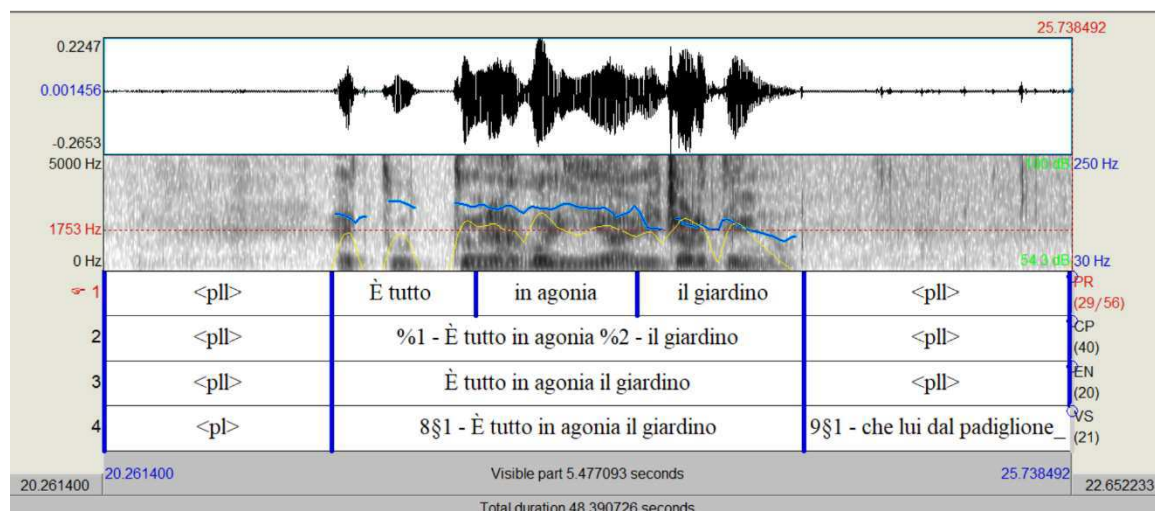


Figura 158 Finestra di Praat relativa a Mario Luzi

Spicca dal VIP-R e si conferma nel VIP-EL, inoltre, il valore dell'*enjambement*, in quanto tutte le inarcature sono realizzate con pausa, e medio è il valore di *plenus* (0,47), in quanto la durata melodica complessiva corrisponde a più del doppio di quella pausale, lasciando quindi all'apparato del silenzio un ruolo centrale. In particolare, il verso a gradino (con spezzatura tra soggetto e verbo, intramezzati da complemento) viene riprodotto con una pausa breve (la più breve della lettura) e al verso segue poi una pausa media (in cui vi è rumore nella registrazione).

L'intonazione impiegata sul *rejet*, come mostra il VIP-EL, è sempre continuativa, lasciando intendere la continuazione dopo la pausa, e non viene invece fatto uso di allungamenti vocalici.

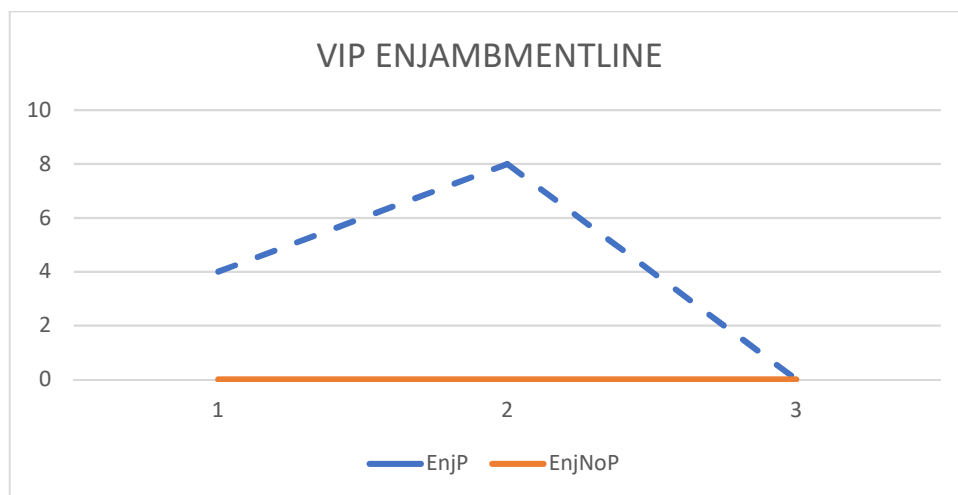


Figura 159 VIP-EnjambmentLine di Mario Luzi

Considerando infine le curve prosodiche più nel dettaglio, passiamo a descrivere il VIP-CP-H e possiamo notare che la CP-Speech Rate è classificabile come bassa, in quanto pari a 3,8 sill./s (dev.st. 0,70, media rispetto alle altre), così come il numero medio di sillabe per CP (6,42), con variabilità interna medio-bassa (dev.st. 2,93) e un'estensione che va dalle 2 alle 14 sillabe per CP³⁷¹. Riguardo alle durate medie di CP e P, si può dire che la prima è bassa (1,65 s), con una dev.st. media, mentre la seconda è alta (0,73 s) e presenta un'alta dev.st. La tipologia di pause impiegate varia, infatti, dalla <pll> alla <pm> e alla <pb> e il loro impiego è, in un certo senso, cadenzato: i primi tre versi (di cui i primi due, come detto, resi come *versi-curva*, e di cui il terzo terminante con punto), sono seguiti da <pll>. Le altre pause molto lunghe si incontrano a fine verso (v. 8) o in presenza di punto (interno al verso, nel caso del v. 14), o in entrambe le circostanze (v. 7): le altre tipologie di pausa riproducono invece tutti gli altri segni di punteggiatura e gli altri fine-verso.

³⁷¹ Come già formulato in precedenti lavori, l'organizzazione prosodica luziana, misto di tipologia sintattica, metrica e sintattico-metrica, si caratterizza per una riformulazione metrica a livello prosodico di tipologie metriche presenti nel testo. Pensiamo, nello specifico, all'uso di settenari, endecasillabi, cari alla metrica luziana e qui riformulati prosodicamente in curve di 7, 11 e 14 sillabe.

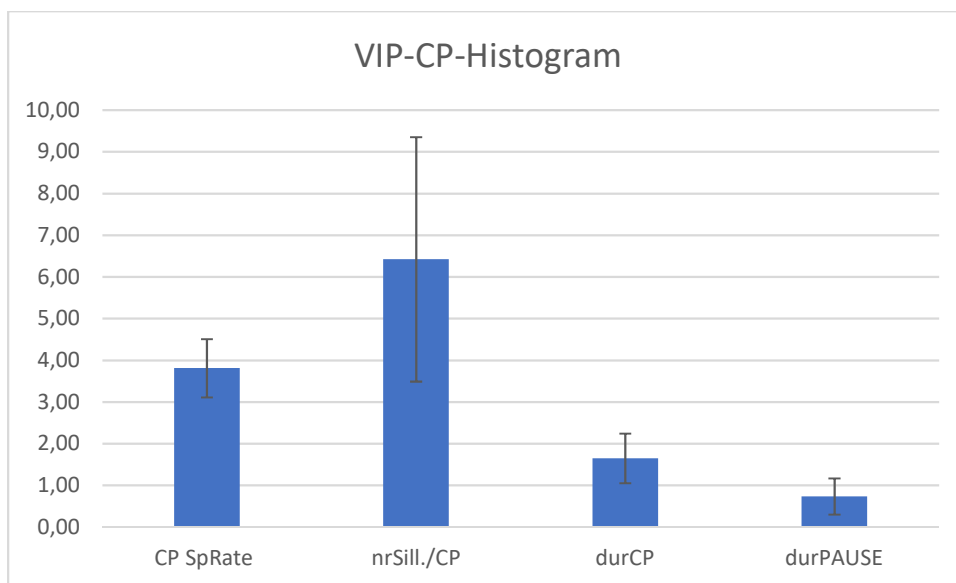


Figura 160 VIP-CP-Histogram di Mario Luzi

Passando ad analizzare la seconda lettura scelta per il nostro studio, anch'essa realizzata in età avanzata dal poeta, di lunghezza analoga alla precedente (di cui è maggiore per un verso), troviamo un'organizzazione peculiare con un ugual numero di CP e un minor numero di EN, corrispondente anche al minor numero di periodi che compongono il testo, sebbene le unità interpuntive siano superiori. Anche in questo caso la tendenza melodica è quella della prevalente uniformità generale, confermata anche dall'isolato caso di suddivisione intonativa interna a una CP, e analoghi sono anche la portanza e il tono narrativo e pacato.

Avviene, / si trasforma	1
in avvenire (/) l'avvenuto tempo. //	
È vero, / si sentiva	
talora il testimone /	
scambiato in corsa /	5
tra possenti atleti /	
sulla pista di quel campo – //	
ma che n'era /	
ora /	
dei suoi neri patemi, //	10
dei suoi lampi di letizia? //	
Dissolti in aria, / finiti	
in nullità – // o li cifrava /	
in conto di giustizia //	
un libro, / una imperscrutata matematica /	15
protesa all'equità... //	

In questa lettura, come mostra il VIP-R, sono invertiti i valori di *versi-curva* e *curve emiverso*, in quanto i *versi-curva* sono, in proporzione, in numero minore e aumenta invece il numero di *curve emiverso*; ancora inferiore è il numero di *curve interverso* e una sola è l'occorrenza di *curve biverso*. La lettura segue quindi maggiormente l'andamento logico-sintattico piuttosto che quello metrico, scandendo i respiri della punteggiatura e di singole unità sintagmatiche.

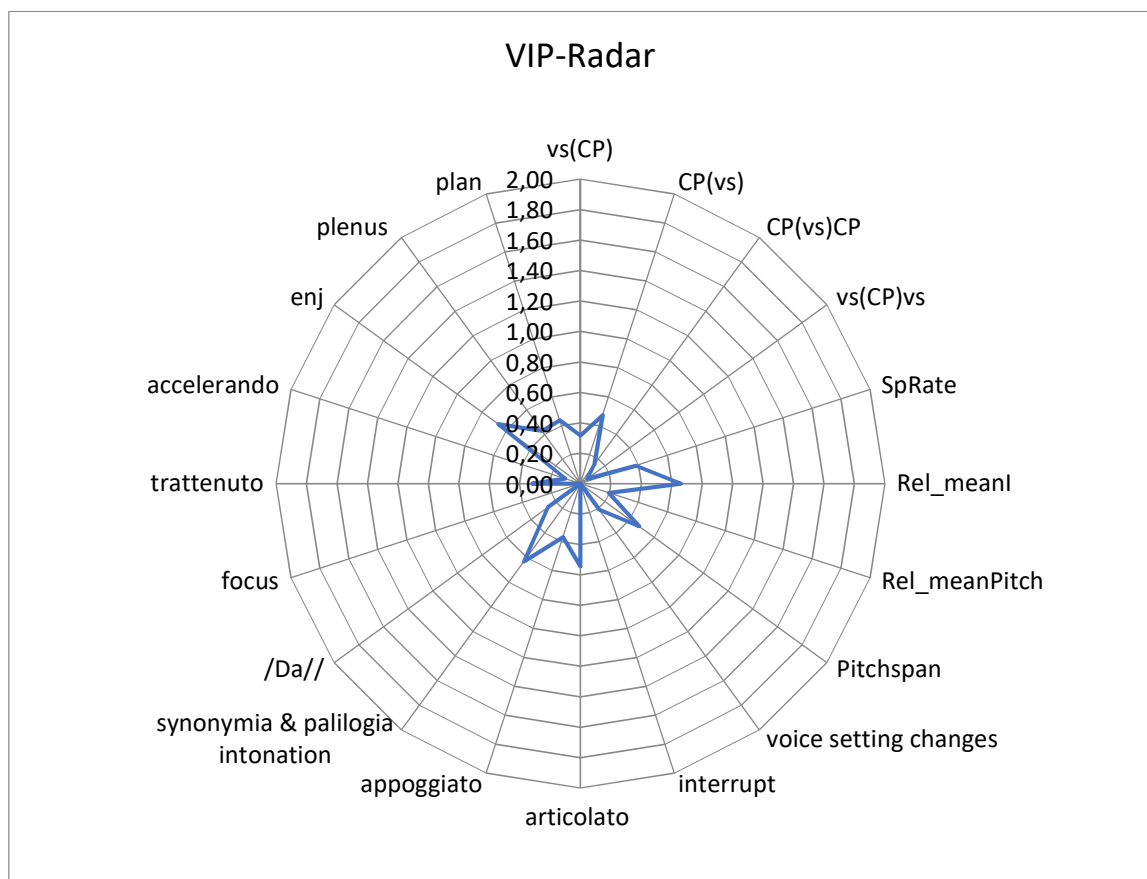


Figura 161 VIP-Radar di Mario Luzi

A differenza della lettura precedente, non si trovano in principio di lettura i *versi-curva*: piuttosto, in corrispondenza dei primi quattro versi, troviamo la ripartizione doppia in *curva emiverso* e *curva interverso*. Quest'ultima raggiunge anche la massima durata di CP della lettura (3,7 s), ripartita in due unità intonative (a loro volta scandite da 2 PR ciascuna) e coincidente interamente col primo enunciato, con intonazione /ct/ e /Da//.

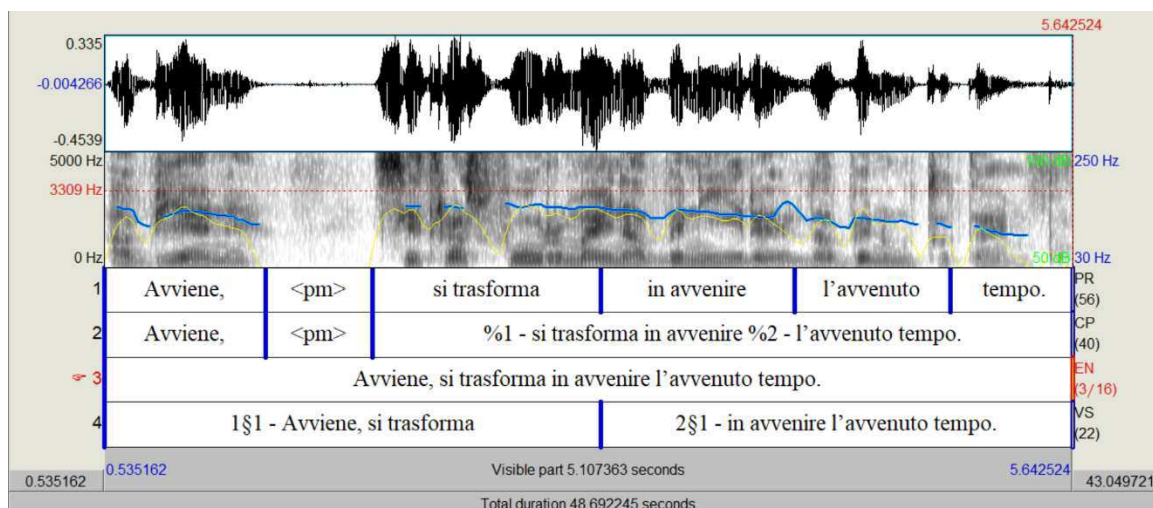


Figura 162 Finestra di Praat relativa a Mario Luzi

Successivamente, in corrispondenza dei vv. 5-7, troviamo un *verso-curva* e una *curva biverso*, in cui si mantiene un livello melodico costante e complessivamente piano, in cui sono marcate le PR. Tuttavia, la prevalenza delle altre CP segue l'andamento della punteggiatura e la loro durata infatti è tendenzialmente breve.

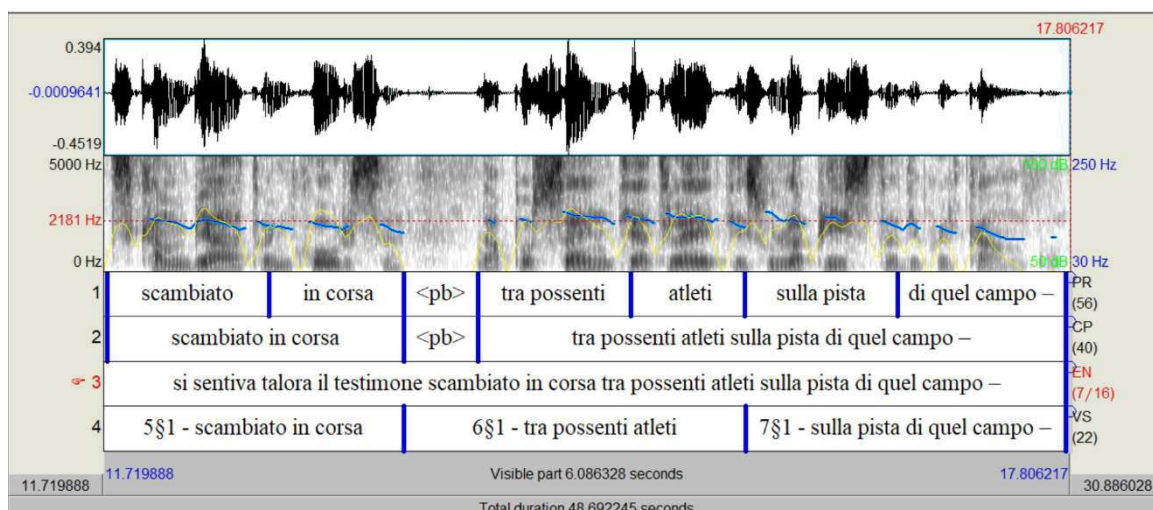


Figura 163 Finestra di Praat relativa a Mario Luzi

Queste immagini rivelano un uso di f_0 più omogeneo rispetto ad altre letture e un uso di toni e registri ponderato: il tasso di *voice setting changes* appare ancora inferiore al precedente e il *pitchspan* si presenta, già a colpo d'occhio, nettamente inferiore al

precedente, con un valore inferiore a 0,5. Al contrario, il valore di f_0 media relativa è molto simile al precedente, pari a 117 Hz (l'intensità media è invece pari a 0,66 dB).

Anche in questa lettura prevale uno stile *articolato* nei respiri ampi degli enunciati, che includono più curve prosodiche al loro interno, rispetto a una marcatura ritmica dettata dalle *parole ritmiche*, che si presentano inferiori al doppio delle CP. Infatti l'articolazione prosodica di Luzi scandisce la lettura in un numero di CP non distante da quello totale dei versi, che si ordinano in un numero invece limitato di enunciati, come rivela anche il *plan*.

Si nota la caratteristica tendenza alla ripetizione dominante a livello intonativo e ritmico (con uso di *pattern* binario) con minore frequenza di dichiarative poetiche terminali. Inoltre è presente, tra la punteggiatura impiegata, anche la lineetta, nella creazione di un inciso che ingloba più versi ma non è concretamente riprodotto con intonazione parentetica, sebbene il principio, come diversi altri punti della lettura, appaia maggiormente “sottovoce” del resto.

La velocità d'eloquio, bassa, è di 3,83 sill./s e non si discosta troppo dalla precedente, così come limitato è l'*accelerando* e lievemente superiore il livello di *trattenuto*. Il grado di *plenus* è equivalente al precedente, mostrando così una corrispondente ripartizione tra durata melodica e pausale (che anche in questo caso vede una durata doppia delle CP totali rispetto alle pause).

Infine gli *enjambement* sono, anche stavolta, prevalentemente realizzati con pausa, ma non in tutte le occorrenze, a differenza del precedente caso. Sul verso a gradino Luzi utilizza una pausa breve per introdurlo e una pausa molto lunga per chiuderlo, mentre le intonazioni sono invece paragonabili con l'analisi già condotta.

Concentrandoci sui valori medi di CP possiamo notare che la velocità media è analoga (inferiore di poco a 4, quindi classificabile come bassa) ma presenta una deviazione standard minore, indicando un tasso di *Speech Rate* mediamente più costante nel complesso. Anche il numero di sillabe per curva si presenta con un valore simile (6,16 nrSill./CP) e, in questo caso, la dev.st. è maggiore, spiegando quindi un respiro delle curve prosodiche nel complesso lievemente differente dal precedente nel suo comportamento, più costante nel suo mutare (per semplificare, possiamo fare caso ai molteplici casi di curve inglobanti 14 sillabe e di curve con 2 o 3 sillabe, che non si presentano come valori estremi soltanto ma, piuttosto, come valori anche ripetuti, a conferma della mutevolezza del respiro luziano con misure diverse in *pattern* ripetuti). Unitamente a questo dato, interessante è il

livello durata media delle CP che, per quanto sostanzialmente uguale a quello della precedente lettura, mostra una deviazione standard molto diversa e superiore (pari a quasi il doppio), indicando una maggiore variabilità dei silenzi e tra le più alte di questa sezione. Questo risultato mostra due approcci molto diversi nell'organizzazione del testo, basati, rispettivamente, su costanza e variazione. Infine, anche la durata pausale media ha un valore simile a quello della lettura di *Eccola la tempesta*, ovvero alto, per quanto con diversa deviazione standard, maggiore. In questo caso le durate pausali estreme crescono ulteriormente (la <pll> supera i 2 s, superando nettamente i valori visti in precedenza) e si moltiplicano le loro occorrenze all'interno di un ventaglio che include <pb>, <pm>, <pl> (che occorre una volta sola nella lettura precedente e invece si infittiscono qua) e <pll>.

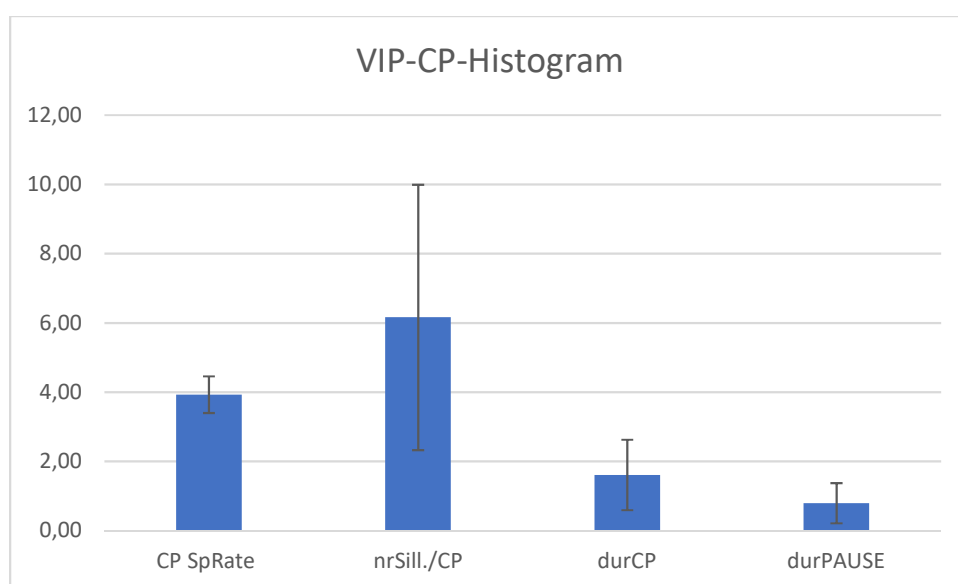


Figura 164 VIP-CP-Histogram di Mario Luzi

L'uso delle pause è anche funzionale alla resa dell'inarcatura testuale, quando questa venga riprodotta e non si preferisca invece una lettura che privilegia l'insieme sintattico: le tipologie impiegate sono diverse (dalla <pb> alla <pll>, quest'ultima sicuramente associata a un giramento di pagina, ascoltando attentamente la lettura). Per quanto sia prevalente una riproduzione dell'*enjambement* con pausa, non è questa tuttavia la sola modalità impiegata: un terzo delle inarcature si riproduce infatti senza alcuna intenzione di marcatura del *rejet*, in un andamento logico-sintattico.

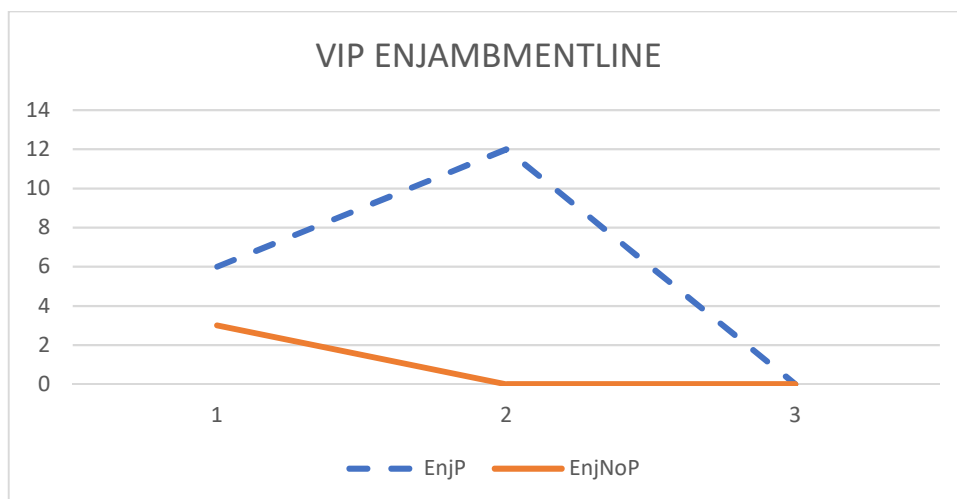


Figura 165 VIP-EnjambmentLine di Mario Luzi

Non approfondiremo altre letture luziane, bensì faremo una sommativa descrizione di due altre letture del poeta, con qualità di registrazione inferiore alle precedenti e antecedenti, risalenti all'ottobre 1997, registrate nel corso di una manifestazione (a Saronno)³⁷². Con interpretazioni di *Versi d'ottobre* e di *Muore ignominiosamente la repubblica* ci troviamo davanti a letture di testi dal metro nettamente più lungo, che chiaramente influisce sulla diversa frammentazione delle curve prosodiche in unità che, specialmente nella prima lettura, si presentano tendenzialmente minori a quella del verso e tendono ad avere come primi parametri di riferimento per la lunghezza i segni di punteggiatura. La lettura di *Versi d'ottobre* offre una tipologia di organizzazione orientata maggiormente alla struttura sintagmatica e meno a quella del verso, in modo ancora più netto delle precedenti letture analizzate: limitati sono i *versi-curva*, concentrati nell'ultima parte della registrazione. Le CP, prevalentemente di tipo *emiverso*, sempre in questa modalità, sono anche capaci di allungarsi talvolta in unità maggiori che includono un verso e mezzo (*curve interverso*). La lettura appare inoltre omogenea dal punto di vista melodico, con curve tendenzialmente piane nel loro andamento, per quanto si individui anche l'impiego di fasce tonali vicine e tipologie intonative diverse combinate tra loro.

Inseriamo un'immagine relativa alla lettura dalla quale si può evincere l'andamento monotono della lettura, che varia al suo interno scostando di tono di piccoli livelli, ma mantenendo nel complesso un movimento piano all'interno delle curve prosodiche.

³⁷² Le registrazioni, in questo caso, sono prese dalla rete e, in particolare, da *YouTube* e sono documenti audiovisivi.

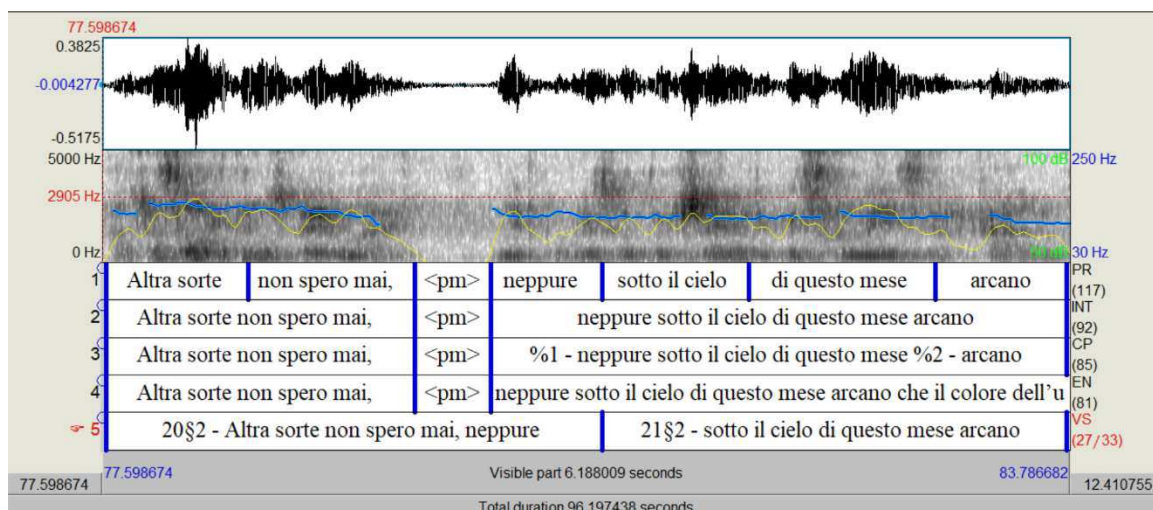


Figura 166 Finestra di Praat relativa a Mario Luzi

Con la lettura di *Muore ignoniminosamente la repubblica*, accomunata alla precedente dal respiro testuale più ampio, assistiamo a una maggiore fedeltà dell'organizzazione prosodica al testo, al punto che i *versi-curva*, proporzionalmente maggiori rispetto alla precedente lettura (ne troviamo 4 su una porzione di lettura di 10 versi), si incontrano a partire dal primo verso. Anche in questo caso si incontrano diverse *curve emiverso* ed è presente anche la tipologia dell'*interverso*. La difficoltà di pronuncia del lessico impiegato porta inoltre il poeta a una maggiore articolazione rispetto alle altre letture, che consente di marcare ulteriormente le CP, per quanto, anche in questo caso, si mantenga il carattere piano e non vario, nonostante i diversi toni impiegati, che distinguono i livelli tra le diverse curve al loro interno omogenee.

Le letture luziane hanno mostrato, nella loro pacatezza, una tendenza al tono narrativo, in cui un'omogeneità di colori caratterizza uno stile in cui le misure prosodiche sono minori e l'uso del silenzio si rivela caratterizzante.

3.3.2.1.6. Andrea Zanzotto

Prenderemo in esame le letture di Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo, 10 ottobre 1921 – Conegliano, 18 ottobre 2011) di *Fiume all'alba* (da *Vocativo* del 1981) e *Nel mio paese* (da

Dietro il paesaggio del 1951)³⁷³. Si tratta di letture radiofoniche realizzate in occasione del programma del 1985 *Poeti al microfono*, condotto da Fabio Doplicher, e che fanno parte dell'archivio di Radio Rai Teca 6.

La possibilità di recuperare l'opinione dell'autore a riguardo della pratica di lettura è uno strumento in più per l'interpretazione dei dati, come in questo caso. Il poeta difatti scriveva delle sue «difficoltà», così come dell'«imbarazzo» che provava nel leggere le poesie: «diffido della mia stessa lettura. So che la cambierei a seconda della situazione e che la scelta ha sempre qualcosa di aleatorio rispetto alla pretesa totalizzante e onnivora del testo poetico che vuol essere musicalità, visualità, *logos* (non dobbiamo dimenticarlo, perché esiste proprio una musica mentale dentro i testi poetici, che dovrebbe essere espressa unicamente per formule matematiche)» (Zanzotto, 1985: 384-385). Zanzotto credeva infatti che ciascun testo “chiamasse” una specifica lettura ma che anche uno stile molto divergente, con usi vocalici e fonici diversi, potesse rivelare informazioni importanti, paragonando le letture a colloqui o recitazioni teatrali: considerava inoltre problematica la perdita dell'aspetto visuale del testo poetico durante la recitazione, motivo per cui ne suggeriva la proiezione in diapositiva.

Alla luce di queste considerazioni si può ritrovare nelle sue letture una certa discrezione e una ricerca che gli corrispondono. L'interpretazione del poeta è posata e scandita, basata su intonazioni che si rispondono in sequenza, in un andamento binario e basato sulla ripetizione, con accento veneto marcato e una cadenza riconoscibile, messa ancora più in evidenza dalla misura breve delle curve, che non eccedono mai nella loro misura il verso (e che spezzano sempre in almeno due unità quelli più lunghi). Ha un carattere assertivo e descrittivo nelle sue scelte prosodiche, talvolta infittendosi di varietà espressive che contribuiscono a marcare alcune porzioni.

Il testo è composto di 3 strofe e non fa uso di punteggiatura all'interno.

Fiume all'alba //	1
acqua infeconda / tenebrosa e lieve //	
non rapirmi la vista //	
non le cose che temo /	
e per cui vivo //	5
Acqua inconsistente / acqua incompiuta //	

³⁷³ I testi sono tratti da Zanzotto (2011).

che odori di larva / e trapassi //
 che odori di menta / e già / t'ignoro //
 acqua / lucciola inquieta / ai miei piedi //

da digitate logge //
 da fiori troppo amati / ti disancori //
 t'inclini e voli //
 oltre il Montello // e il caro / acerbo volto /
 perch'io dispero / della primavera. //

10

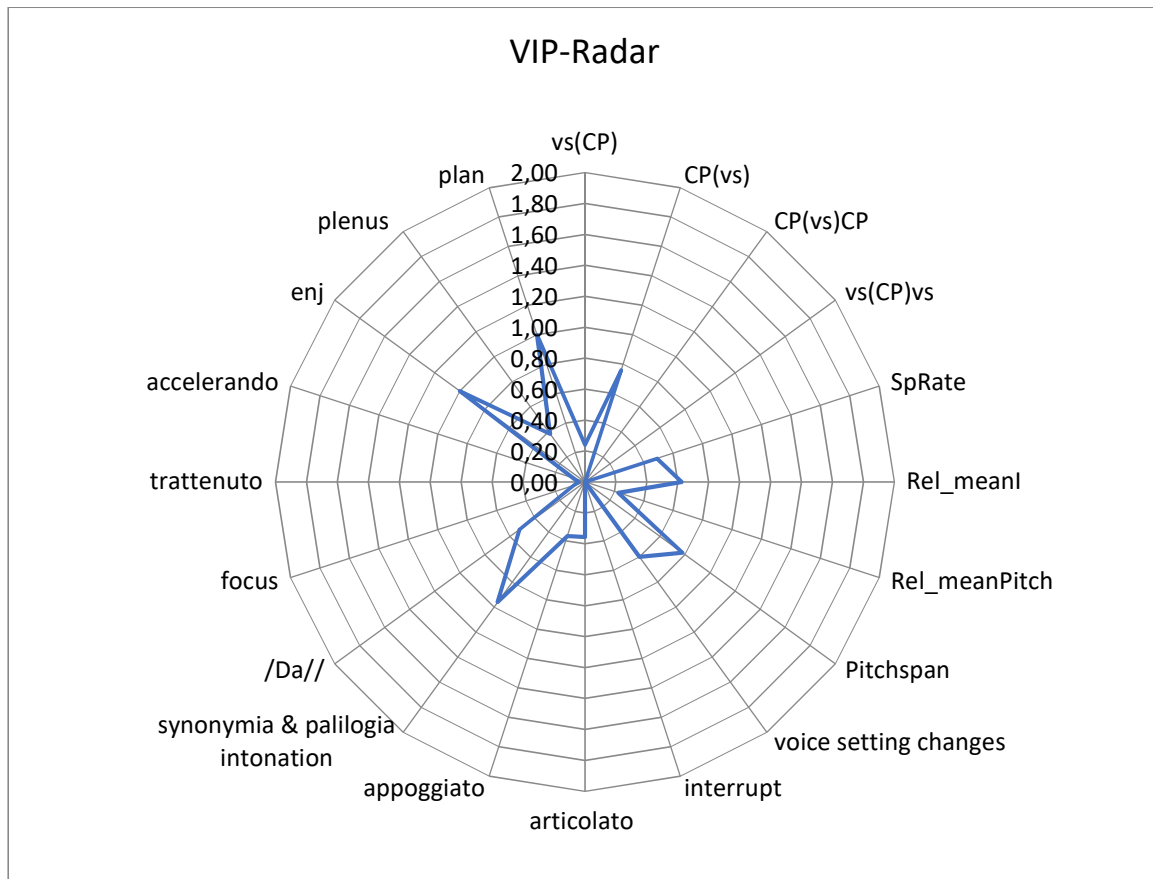


Figura 167 VIP-Radar di Andrea Zanzotto

L'organizzazione prosodica si presenta in parte metrica e in parte sintagmatica: si può notare come, in linea con diverse letture, l'avvio avviene principalmente con un respiro metrico, che segue il verso nella prima strofa e poi si adegua principalmente alle unità sintagmatiche interne nella seconda strofa. Torna poi nella terza strofa la misura del verso, unitamente a quella sintagmatica che prende forma in *curve emiverso*. Totalmente assenti sono invece CP lunghe, che si allungano a cavallo dei versi o ne inglobano più di uno.

La velocità d'eloquio appare medio-alta e così anche la frequenza media relativa f_0 (corrispondente a 136 Hz), mentre il *pitchspan* copre circa un intervallo di dodicesima. Si rilevano anche alcuni dei *voice setting changes*, in una lettura che, basata su una coloritura omogenea in termini di carattere e andamento generale, presenta tuttavia al suo interno una varietà anche nell'uso delle fasce melodiche. Lo stile non è particolarmente marcato con appoggiatura o articolazione, nonostante la marcatura percepibile anche già a un primo ascolto si effettui mediante la scansione delle CP in PR e in quella enunciativa.

Molto marcato è il grado di *synonymia & palilogia intonation*, in quanto tutta la lettura si presenta come una ripresa retorica di *pattern* melodici: si può notare infatti come gli andamenti delle curve intonative si riprendano in modo analogo e non così marginale sia la presenza di /Da//, che si fa anche intonazione portante della lettura (nonostante l'assenza di segni di punteggiatura forti all'interno) e percepibile sin dall'inizio, in cui i primi tre versi vengono a riprodursi come *versi-curva* con questa caratteristica dichiarativa poetica, seppure con una variazione interna. È visibile dal principio la maggiore escursione tonale dal picco più alto raggiunto nell'innalzamento iniziale sino a un picco più basso, raggiunto nella discesa in corrispondenza dalla seconda PR: lo stesso andamento della CP, con la prominente iniziale, si riprende in corrispondenza del v. 3 e, in mezzo, le 2 CP che riproducono il v. 2 si presentano come uno sviluppo di questa struttura bipartita, raddoppiando ciascuna delle due unità tonali in due unità intonative. Anche le pause, come mostra la schermata di *Praat*, svolgono un ruolo demarcativo e di valorizzazione di questa retorica dell'intonazione, presentandosi nella loro lunghezza.

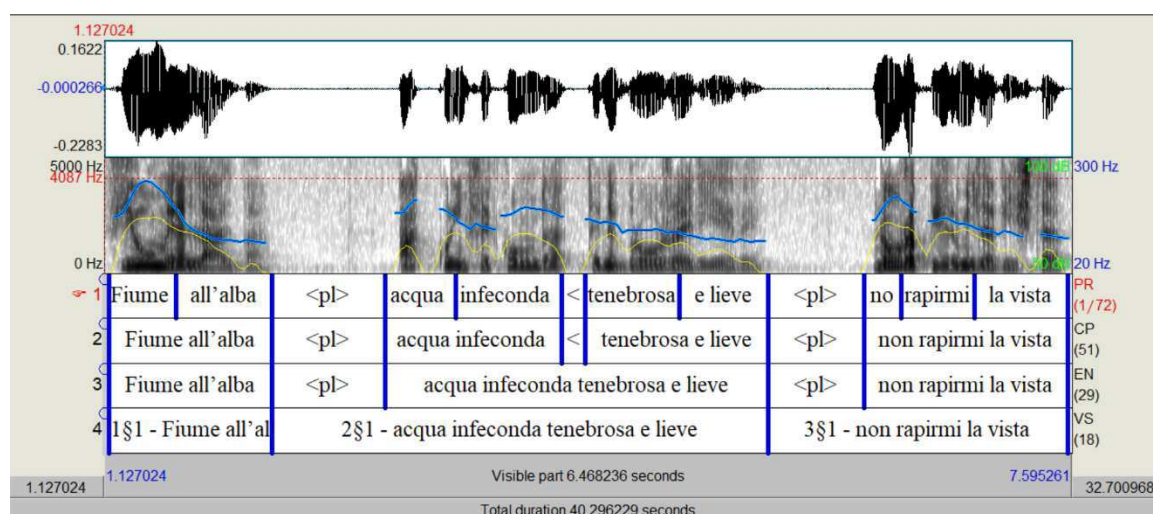


Figura 168 Finestra di Praat relativa ad Andrea Zanzotto

È interessante anche notare come venga realizzato l'apparato retorico del testo: ad esempio nel caso del v. 6, con la ripresa anaforica e allitterante interna al verso, ci troviamo davanti a una scansione in due curve prosodiche palilogiche che giungono alla stessa marcatura e alla stessa ripartizione ritmico-accentuale. Nell'immagine che riportiamo si può notare anche l'ampia pausa che precede la sezione e che separa una precedente /Da// (a conclusione di strofa) dal principio della strofa successiva, con la sua composizione retorica testuale e prosodica.

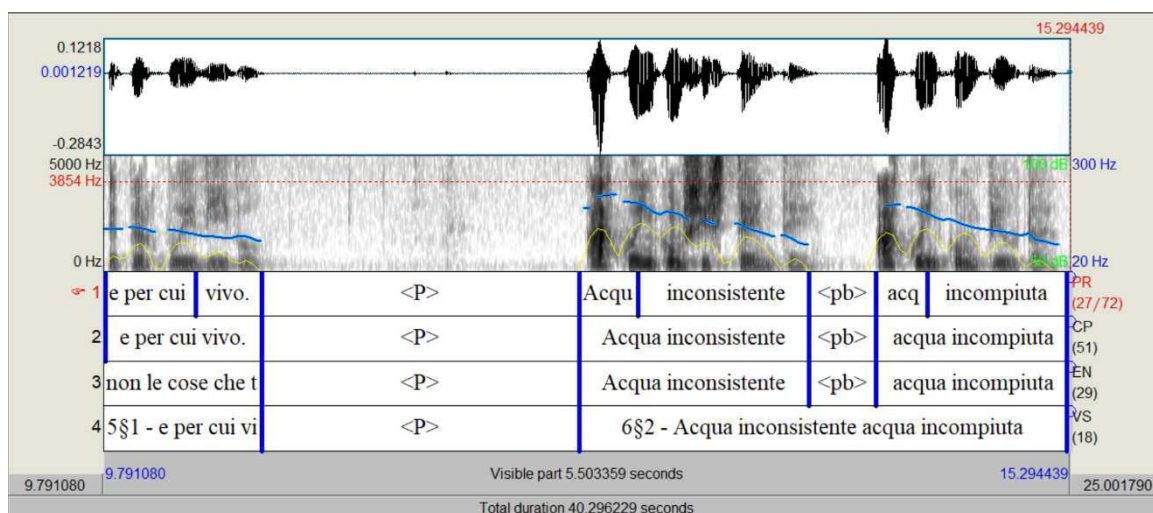


Figura 169 Finestra di Praat relativa ad Andrea Zanzotto

La pausa impiegata (di 1,8 s) è una delle due più lunghe utilizzate dal poeta (l'altra è pari a 2,17 s) che, con i maggiori silenzi, riproduce la separazione strofica del testo: si tratta infatti pause-reset che introducono un cambiamento più netto.

In altri casi la ripresa anaforica testuale si associa a una ripresa anche sul piano intonativo, sinonimica o palilogica, con una percepibile variazione, come nel caso dei vv. 7-8, in cui il secondo verso, riprendendo l'andamento melodico precedente, si riproduce su un livello tonale più alto e si scandisce in 3 CP, invece che due, impiegando una pausa media per dividere la prima metà dalla seconda (a differenza del verso precedente, che usa una pausa breve).

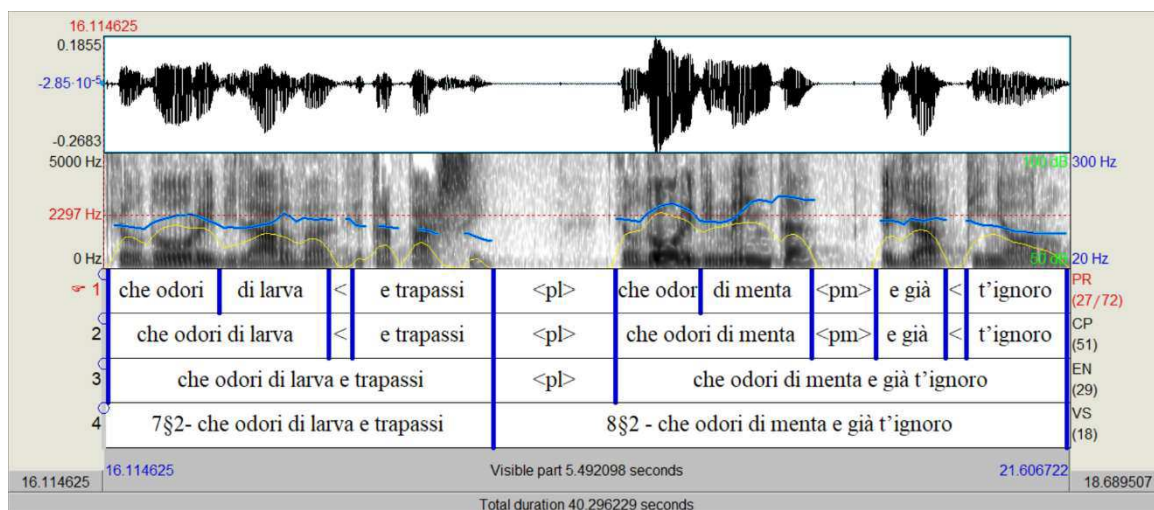


Figura 170 Finestra di Praat relativa ad Andrea Zanzotto

Infine mostriamo l'esempio in cui la ripresa sinonimica avviene anche coinvolgendo andamenti melodici su più piani: è il caso dei vv. 10 e 11, in cui l'insistenza melodica avviene su due toni vicini e mediamente costanti, separati da una pausa media. A introdurre queste curve prosodiche è una pausa-reset, che collega la fine, piana, di una curva prosodica (dichiarativa poetica) al principio della curva successiva su un tono vicino.

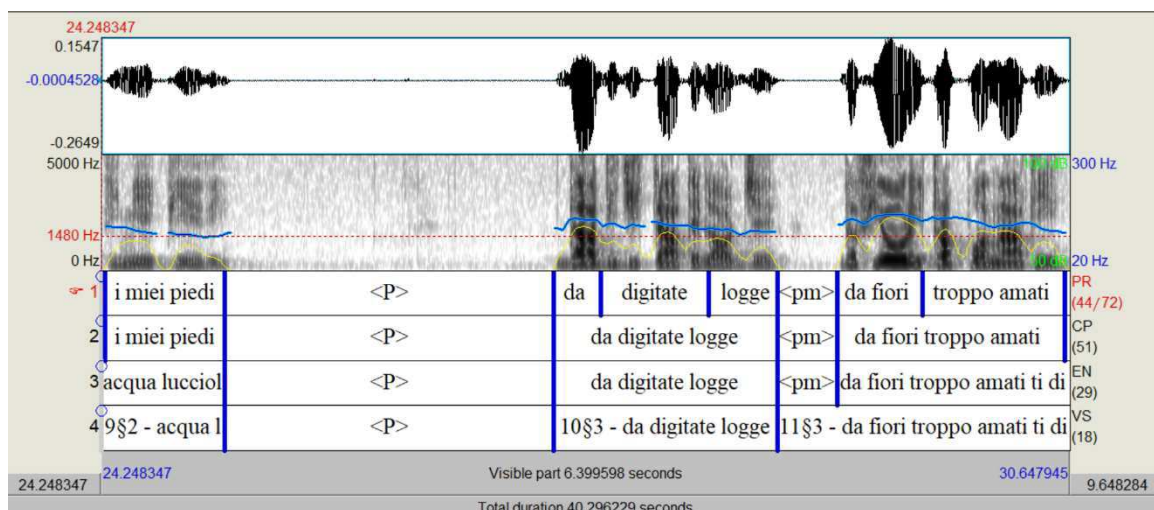


Figura 171 Finestra di Praat relativa ad Andrea Zanzotto

La presenza di pause così ampie, insieme alla gestione di altre pause minori ma fitte in una lettura che potremmo considerare “respirata”, fitta di silenzi tra unità prosodiche di misura corta, determina un grado di *plenus* basso: a ciò si aggiunge una pianificazione del

testo basata su un numero di enunciati che corrisponde a quello dei versi, che si collocano spesso in coincidenza di questi, inglobandone porzioni o più unità. Pensiamo che tale organizzazione non sia slegata dalla struttura testuale, priva di punteggiatura.

Il VIP-CP-H consente di rilevare inoltre una *CP-Speech Rate* media, con una deviazione standard bassa e non dissimile numericamente dal valore di *sill./CP*, basso rispetto alla media, che giustifica la percezione di una misura globalmente breve. Si associa a una deviazione standard media ma particolarmente bassa rispetto alle altre interpretazioni: con Zanzotto ci troviamo infatti davanti a una voce più compatta, con una coerenza prosodica maggiore. In linea con ciò anche la durata media delle CP risulta breve, con una molto bassa deviazione standard, che, anche in questo caso, spiega l'omogeneità e la scarsa variazione delle lunghezze delle CP. Al contrario, la durata media delle pause, medio-alta, presenta in assoluto la maggiore deviazione standard incontrata (il cui valore corrisponde a quasi quello della lunghezza): i colori dei silenzi di Zanzotto sono infatti particolarmente rintracciabili nelle diverse lunghezze impiegate, nell'assoluto contrasto tra le lunghissime pause incontrate con funzione di pause-reset interstrofiche e le più fitte pause brevi e lunghe. Il catalogo delle pause zanzottiane comprende infatti <pb>, <pm>, <pl> e <P> e non ne stupisce una cura simile in un poeta che del silenzio ha fatto uno dei temi centrali della sua poetica³⁷⁴.

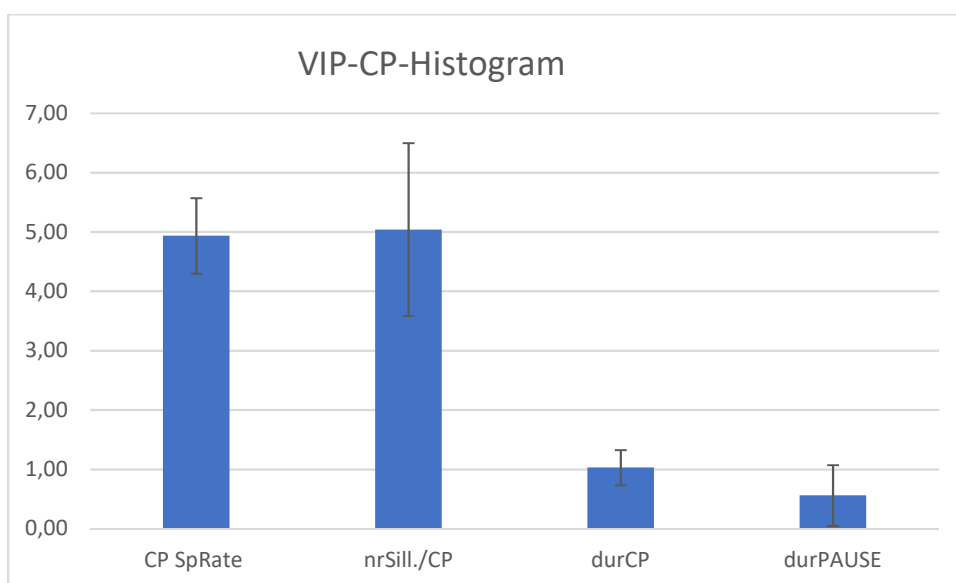


Figura 172 VIP-CP-Histogram di Andrea Zanzotto

³⁷⁴ Vedasi, tra gli studi dedicati, quelli di Lorenzini (2014) e Dal Bianco (2019).

Sull'impianto retorico del testo abbiamo già fatto alcuni riferimenti e merita ancora una breve considerazione la questione delle inarcature: realizzate, in linea con lo stile della lettura, con interruzione pausale, riproducono il *rejet* con due intonazioni differenti, una dichiarativa terminale e una invece continuativa.

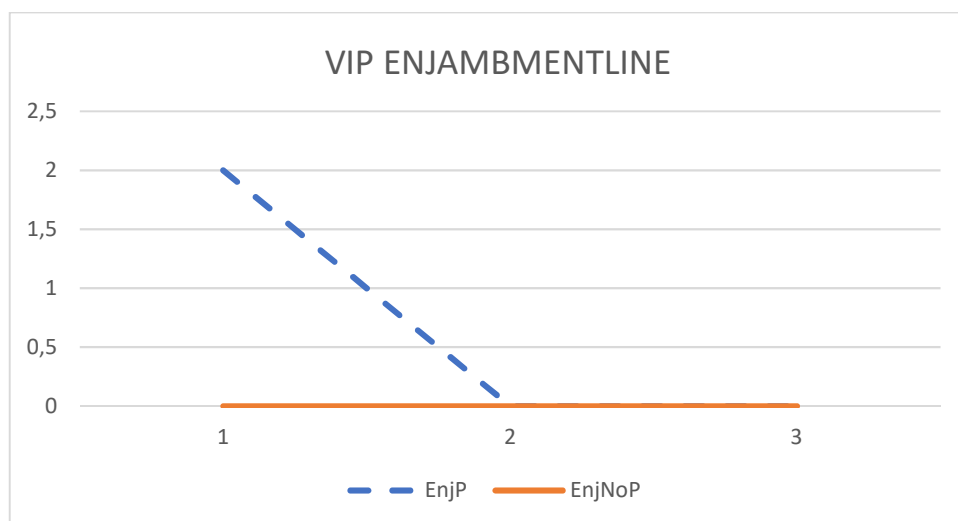


Figura 173 VIP-EnjambmentLine di Andrea Zanzotto

Passiamo a trattare ora la lettura de *Nel mio paese*, composta di 3 strofe in versi liberi, che, a differenza del precedente testo, impiega moderatamente al suo interno punteggiatura, presente in pochi casi soltanto alla fine di verso (inserendo però solo alla fine il punto, come nel precedente caso).

Leggeri /ormai sono i sogni, //	1
da tutti amato/	
con essi io sto nel mio paese, //	
mi sento goloso di zucchero, //	
al di là della piazza e della salvia rossa/	5
si ripara la pioggia, //	
si sciolgono i rumori/	
ed il ridevole cordoglio/	
per cui temesti con tanta fantasia/	
questo errore del giorno/	10
e il suo nero /d'innocuo serpente, //	
Del mio ritorno scintillano i vetri/	
ed i pomi / di casa mia, //	
le colline sono per prime/	
al traguardo madido dei cieli, //	15
tutta l'acqua d'oro /è nel secchio, //	
tutta la sabbia /nel cortile, //	

e fanno rime/ con le colline//

Di porta in porta si grida all'amore/
nella dolce devastazione//
e il sole/ limpido / sta chino/
su un'altra pagina /del vento.//

20

Quest'altra lettura presenta dei tratti comuni alla precedente ma da essa al contempo si distingue in alcuni aspetti salienti, come la gestione dei silenzi e l'organizzazione enunciativa. Spicca infatti una corrispondenza nella realizzazione delle inarcature e uno stile, anche in questo caso, basato sulla ripresa melodica.

La lettura, con una portanza personale come la precedente, si presenta maggiormente metrica (13 *versi-curva* su un totale di 22 versi) e bilanciata con le fitte *curve emiverso*, uniche scelte organizzative della lettura, che non fa invece uso di *curve interverso* e *biverso*: unità di misura restano i versi e le unità sintagmatiche. Si può notare inoltre che, laddove si presenti punteggiatura, si incontrano diversi confini terminali.

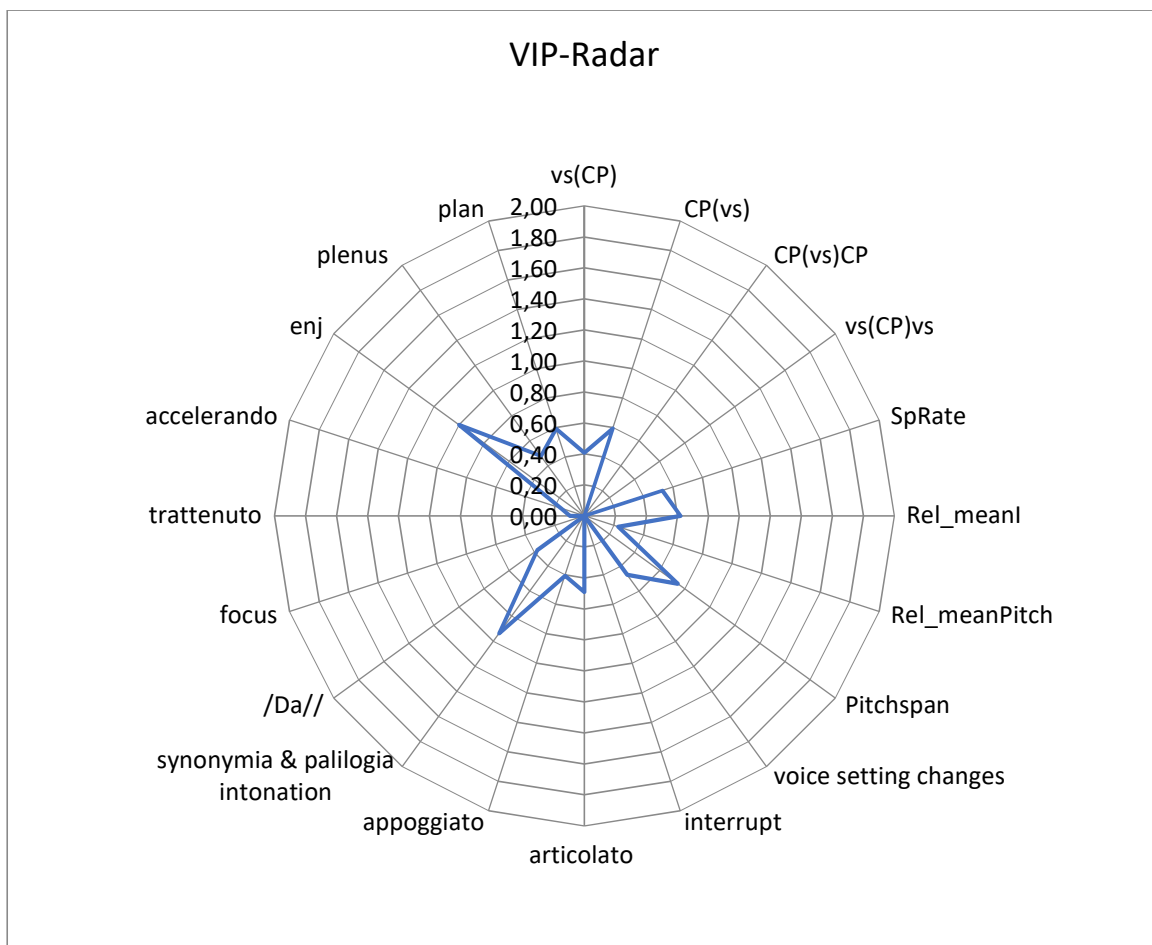


Figura 174 VIP-Radar di Andrea Zanzotto

La velocità elocutiva, non distante da quella della lettura anteriore, è lievemente maggiore e quindi considerabile alta; costanti restano l'intensità e la frequenza media relativa f_0 , così come l'intervallo melodico percepito (di pochissimo superiore).

Anche in questo caso i *voice setting changes* sono considerabili nella media e alla base della lettura si presenta un'omogeneità dello stile, per quanto siano individuabili delle variabili interne, riscontrabili in maggiori contrasti e varietà melodiche, visibili anche nella ricchezza sinonimica e paliloga, che resta carattere saliente della lettura zanzottiana anche in quest'occasione. La lettura si presenta più *articolata* che *appoggiata*, con una diminuzione degli EN, confermata anche dal *plan*, inferiore al precedente, in quanto minore è il numero di enunciati rispetto al verso.

Anche a livello percettivo la lettura si avverte più frammentata, non solo in quanto curve prosodiche di misure diverse costituiscono gli enunciati, ma anche perché una frammentazione è percepibile anche solo su un piano intonativo, grazie al contrasto di intonazioni molto diverse all'interno della stessa curva. Nell'individuazione delle etichette intonative è minore la quantità di assertive poetiche terminali, nonostante restino una tipologia melodica caratteristica e usata diverse volte, a cui si aggiunge una maggiore presenza di continuative-enumerative e a cui si associa talvolta un tono declamatorio. Gli andamenti di f_0 , come nel caso precedente, alternano movimenti interni, che marcano le *parole ritmiche*, ad andamenti più omogenei e piani: le CP vedono talvolta al loro interno un'ulteriore scansione intonativa che le ripartisce. A tal proposito riportiamo alcuni esempi.

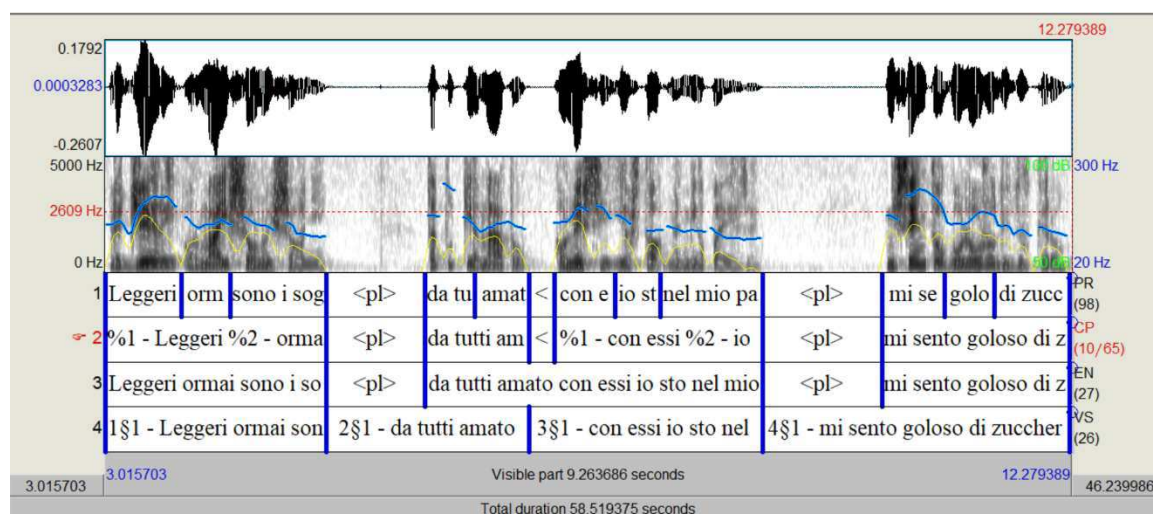


Figura 175 Finestra di Praat relativa ad Andrea Zanzotto

È interessante notare come le due interpretazioni abbiano un principio sinonimico a livello melodico: difatti si ripete un identico schema melodico, variato semplicemente nel tono utilizzato. Come si può notare dall'immagine, ci ritroviamo davanti a 4 CP, di cui la prima e l'ultima in una ripresa, che potremmo considerare addirittura palilologica (in questo caso è nell'ultima che si tocca il picco massimo delle due), con un andamento che, come visto nella lettura anteriore, marca con un particolare innalzamento e abbassamento melodico la prima PR, mettendola in risalto dal resto della curva, che invece si orienta su un livello melodico medio-basso declinante e che si ripartisce in 2 PR. Anche in questo caso, a marcare la fine della prima e l'inizio dell'ultima CP sono due <pl>, che inquadrano anche un enunciato mediano, strutturato in due CP, che si presentano su un livello medio e più uniforme, seppure presentando un picco maggiore sulla tonica iniziale di entrambe le CP. La ripartizione delle *parole ritmiche* all'interno delle unità prosodiche differisce lievemente dall'altra lettura, in quanto prevale la tripartizione interna, che però compone dapprima una riorganizzazione intonativa percepibile e consente di accomunare quest'interpretazione alla precedente. Si precisa che questa ripresa melodica avviene tra due letture che presentano, anche nei versi considerati, metri diversi che, per l'appunto, vengono organizzati diversamente in CP con numeri sillabici diversi: in questo caso sono coinvolti 4 versi, tutti riprodotti in *versi-curva*, mentre nel caso precedente lo stesso numero di curve riproduceva 3 versi, di cui 2 *versi-curva* e uno frammentato in due *curve emiverso*. Tuttavia, viene a mantenersi la cadenza intonativa e una divisione in *parole ritmiche* corrispondente nella prima e quarta CP (ripartite in 2 e 3 PR): si aggiunga inoltre che questa lettura, con quest'inizio marcatamente metrico, si conforma anche alla frequente tendenza di avvio della lettura secondo il metro.

Le CP possono però anche presentarsi al loro interno diversificate intonativamente (tendenzialmente bipartite, secondo uno stile caratteristico, basato sulla ripresa di un *pattern* melodico già incontrato in altre letture): questo avviene con la maggiore lunghezza di metro che porta a una più lunga curva prosodica, determinando che, laddove non intervenga la pausa, agisce lo stacco intonativo. Questo può presentarsi anche all'interno di una serie di intonazioni collegate, come quelle che vanno a formare il più lungo enunciato della lettura, in una successione di componenti continuativo-enumerative, particolarmente cadenzate e marcate anche nel loro comportamento tonale.

Nell'immagine seguente possiamo notare una serie di 4 CP in corrispondenza di 4 versi (ci troviamo cioè davanti a 4 *versi-curva*, in corrispondenza dei vv. 7-10), in cui avviene

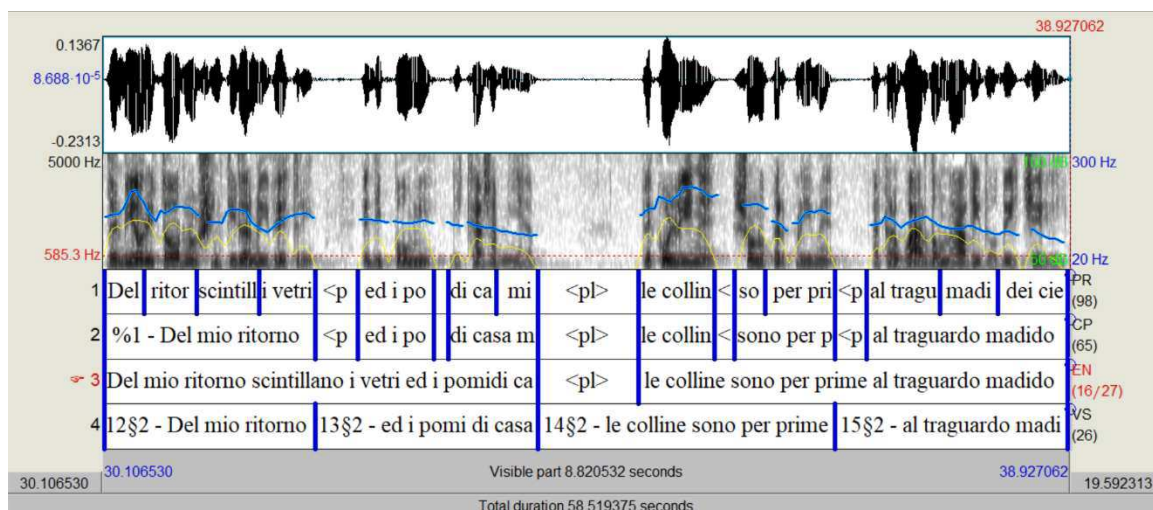


Figura 177 Finestra di Praat relativa ad Andrea Zanzotto

Come già accennato, anche il grado di *plenus*, medio, è superiore a quello incontrato nella prima lettura, in quanto più fitta melodicamente questa lettura rispetto alla precedente. Prendendo in analisi le CP e le pause di questa lettura, possiamo notare dal VIP-CP-H che la velocità elocutiva delle CP è alta e superiore alla precedente, con una deviazione standard inferiore, che rivela una maggiore uniformità generale (per quanto a tratti la percezione dell'*accelerando* appaia lievemente superiore). Il numero medio di sillabe per CP resta, anche in questo caso, basso (pari a 6,5), anche se superiore al precedente e con una deviazione standard nettamente più alta: come nella precedente analisi, conferma le scelte organizzative del poeta, che non superano la misura del verso, ma al contempo presentano misure diverse, rendendo mutevole il numero di sillabe per curva, che va dalle 3 alle 13 sillabe, con una varietà di distribuzione. Ulteriore conferma dell'andamento prosodico si ha con la durata media delle CP (pari a 1,22 s), che consideriamo bassa e si accompagna a una dev.st. più alta della precedente, in linea con quanto detto sulla variabilità a livello sillabico. Per quanto riguarda le pause, infine, la loro durata media è analoga a quella incontrata in precedenza, pari a una <pm> e associata a una deviazione standard sempre alta ma inferiore, che rispecchia un minore impiego di variazioni pausali, a partire dall'escursione massima, che è nettamente inferiore a quella dell'altra lettura. In questo caso non troviamo infatti la pausa di maggiore estensione in posizione interstrofica, bensì all'interno della prima strofa (tra v. 4, terminante con punto e virgola, e v. 5), nonostante le altre pause maggiori siano quelle reset interstrofiche e a queste si aggiungano, tra le più lunghe, le <pl>, in coincidenza di fine verso, solitamente tra *versi-curva*. A queste tipologie

si aggiungono nel ventaglio pausale generale anche pause brevi, solitamente impiegate tra *curve emiverso* e pause medie, che vanno solitamente ad alternarsi a pause lunghe.

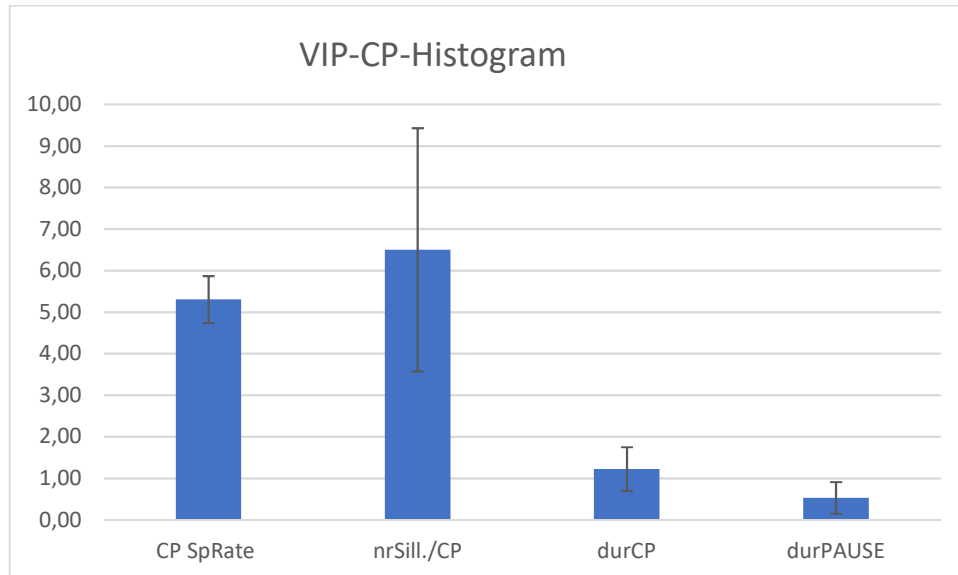


Figura 178 VIP-CP-Histogram di Andrea Zanzotto

Gli *enjambement* vengono anche in questa lettura riprodotti con introduzione di pausa dal poeta, che nel complesso non eccede mai la misura del verso, e sono accompagnati da un'intonazione prevalente, continuativa, a eccezione di un caso, in cui la scelta intonativa è invece quella assertiva. Questo si associa anche all'assenza di allungamenti in corrispondenza di inarcatura, presenti invece in altre porzioni di testo.

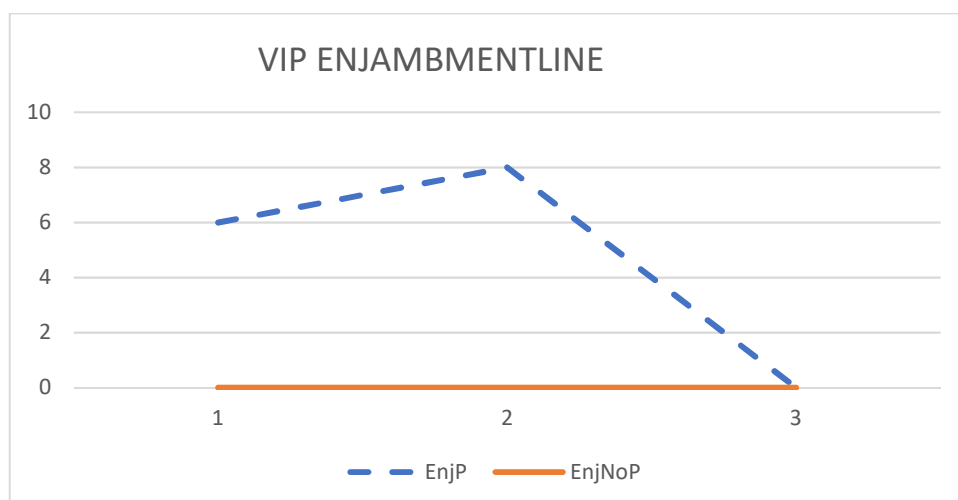


Figura 179 VIP-EnjambmentLine di Andrea Zanzotto

Facciamo un breve riferimento ad altre due interpretazioni provenienti dalla stessa fonte delle registrazioni analizzate: *Al mondo* e *Per la finestra nuova*. Nel primo caso assistiamo a un uso vario dell'intonazione delle CP, a una tendenza all'articolazione marcata e dettata anche dalla frattura intonativa interna alle CP, oltre che a una lettura fedele, complessivamente, al respiro del verso e in un'organizzazione metrica e sintagmatico-sintattica che ancora privilegia le unità minori. Anche in questo caso si può percepire una tendenza alla bipartizione organizzativa e intonativa.

La registrazione di *Per la finestra nuova* presenta le larghe pause scelte dal poeta e uno stile metrico, che torna nel corso della lettura e fa uso di toni diversi dall'inizio, ricorrendo ancora alle spezzature intonative. Si tratta dell'interpretazione di un testo con punteggiatura, a cui si appoggia l'organizzazione in curve prosodiche che, anche in questo caso, sono prevalentemente *emiverso*: ci troviamo in questo caso davanti a una lettura espressamente sintagmatico-sintattica, che vede la presenza di un solo *verso-curva*.

La lettura zanzottiana recupera i tratti comuni oramai a diverse letture, che impiegano *pattern* melodici binari, cercandoli dal principio, in un momento in cui si accorda la voce al verso. Queste interpretazioni si distinguono per l'unicità dei silenzi, in relazione anche a testi diversi dai precedenti per la punteggiatura, e mostrano una grande semplicità di impostazione, che avvicinano queste letture a un'idea di naturalezza, per quanto le strategie melodiche impiegate rendano ormai riconoscibile uno stile poetico che si serve di tratti consolidati nella lettura poetica tradizionale anche di stili diversi.

3.3.2.1.7. Maria Luisa Spaziani

Con questa poetessa si chiude il viaggio tra le voci melodiche della Poesia della Seconda radio e televisione italiana. Di Maria Luisa Spaziani (Torino, 7 dicembre 1922 – Roma, 30 giugno 2014) prenderemo in esame la lettura di *Notti bianche* e *Salina sferza* (tratte dalla raccolta *Transito con catene* del 1977), recuperate dall'archivio Rai di Radio Rai 6 Teca, relativo al programma di [Poeti al microfono](#) di Fabio Doplicher del 1985, come nel caso delle letture di Fortini e Zanzotto.

Si tratta di una lettura dal carattere elegante, con una portanza intima-personale, che cammina e la cui melodia interna si percepisce in una struttura ciclicamente bipartita e nel

complesso omogenea, costante, che ricorre a intonazioni nette e in ripresa continua. A scandire questa lettura posata è un uso insistente di un registro prevalente, spesso con un'intonazione che preferisce alla varietà melodica interna una forma melodica più piatta. Si avverte un andamento sicuro nella sua scansione e, a un'analisi più attenta, si può notare che nel movimento di f_0 si registra, in una complessiva uniformità, l'impiego di un registro che si discosta, basso, di cricchiato. Questi abbassamenti avvengono non solo a fine-curva ma anche al suo interno e si presentano a volte come un abbassamento caratteristico improvviso in corrispondenza di vocale, che si scinde così tra due registri diversi. Gli abbassamenti vocalici sono tali da non essere individuabili dall'applicativo.

Sembrano notti bianche / tanto il fervore le illumina. //	1
Sembrano notti eterne / tanto quel sogno perdura. //	
Stravolge i paralleli, / violenta il corso del sole /	
l'idea che imperversa / contro le mura dell'anima. //	
So di maree d'autunno più lunghe di un'infanzia /	5
che lasciano sulla riva scheletri e tesori. //	
So la lunga pazienza che alimenta gli amori, //	
so la lunga pazienza / che alimenta se stessa. //	
Volevo trarre oroscopi, /volevo trarre le reti, /	
fremendo di vedere la pesca tanto attesa. //	10
Lo sapevo da sempre /che la battaglia è dura, //	
che un rendiconto è sempre il segno della resa. //	

La voce di Spaziani è una voce femminile grave, come mostra anche il valore medio di f_0 impiegato (di 116 Hz), che si mantiene su un registro medio costante. A livello organizzativo la lettura del testo, composto da versi di misura simile (globalmente di 14 e 15 sillabe), si divide tra una lettura metrica e una sintattico-metrica, che ripartisce il verso in unità minori corrispondenti sistematicamente (che potremmo far coincidere con una cesura). Possiamo notare infatti la prima strofa realizzata in 8 CP, di cui le 4 corrispondenti alla prima metà del verso rese come settenari (composte, le prime 2, di 3 PR e, le seconde 2, da 2 PR) e le 4 CP corrispondenti invece alla seconda metà del verso includenti 9, 8, 8, 9 sillabe, e organizzate tutte in 3 PR ciascuna.

La seconda strofa invece, sistematicamente, si presenta come una strofa letta quasi per intero metricamente a livello prosodico, in quanto realizzata da *versi-curva*, a accezione del v. 8, in cui si riprende la ripartizione della prima strofa. La terza strofa infine si presenta come la sintesi delle due strofe precedenti: la lettura alterna così il respiro lungo del *verso-*

curva a quello dell'*emiverso*, che in questa interpretazione coincide esattamente con la metà esatta del verso.

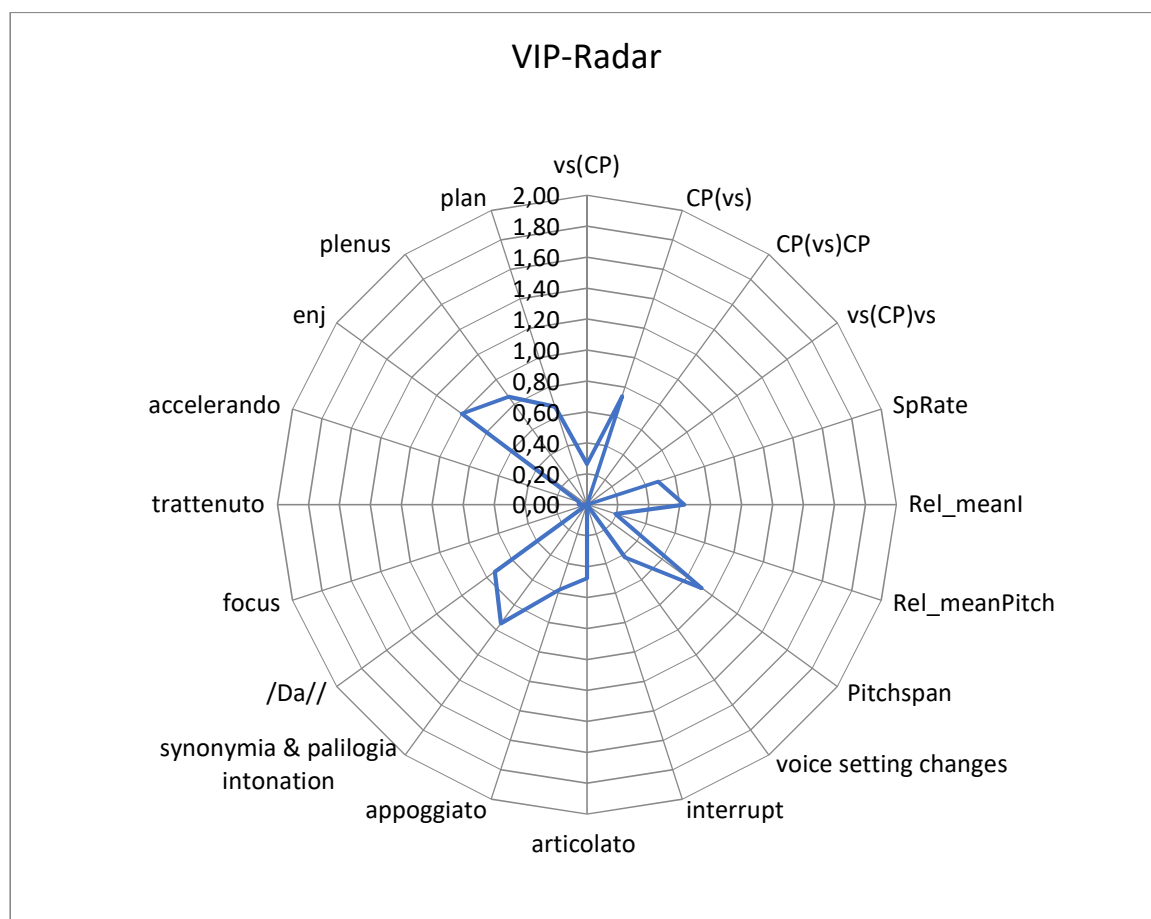


Figura 180 VIP-Radar di Maria Luisa Spaziani

Prima di continuare con la descrizione del VIP-R, prendiamo in considerazione l'aspetto melodico in relazione alle scelte organizzative adoperate dalla poetessa, commentando alcune porzioni di lettura. Si può notare da subito, osservando l'immagine, il caratteristico andamento binario della prosodia del verso, in cui entrambe le CP che lo compongono presentano un andamento discendente, maggiore però, in questo caso, nella prima delle due, che è di tipo dichiarativo poetico e si presenta su una fascia melodica dal principio e complessivamente più alta. La seconda CP invece, anch'essa con un andamento tendenzialmente discendente, si presenta più piana e con una declinazione minore, su una fascia media, con un'intonazione che sembra di chiarimento alla precedente asserzione e potrebbe far pensare a un'appendice. Il fenomeno si ripete con la stessa struttura e modalità,

e si fa ancora più accentuato, in corrispondenza del v. 2: i finali delle 2 CP infatti accentuano la tendenza anticipata nel verso precedente, incrementando la discesa sull'ultima vocale postonica della prima CP, con il passaggio a un registro cricchiato improvviso, e restando maggiormente sospesa su un tono medio terminale nel caso dell'ultima CP.

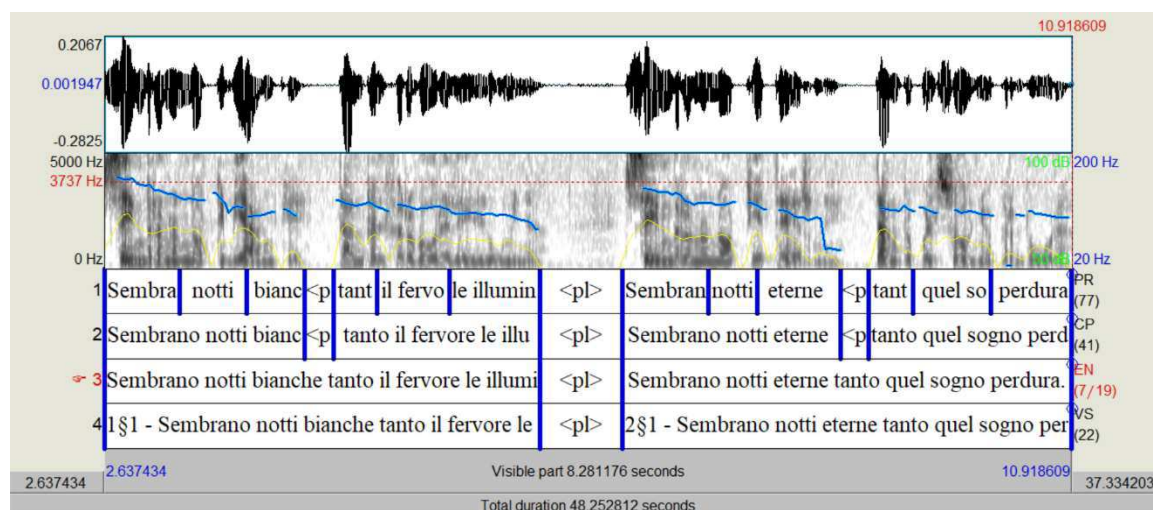


Figura 181 Finestra di Praat relativa a Maria Luisa Spaziani

Si può notare anche in occasione dei due versi successivi un comportamento melodico analogo, in una sorta di macrostruttura del caso precedente: difatti le prime 2 CP che formano il primo verso presentano addirittura una crescita melodica nella seconda delle due, in una *variatio*, mentre il verso successivo si riformula in 2 CP che mantengono l'andamento più piano e medio (con caratteristico gioco di registri terminale) e che si percepisce come intonazione di appendice.

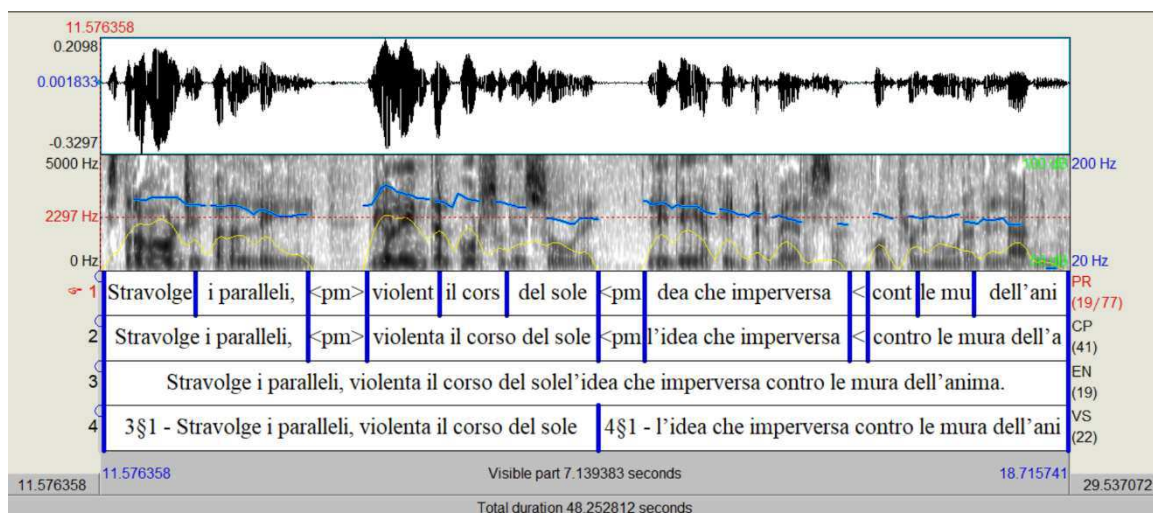


Figura 182 Finestra di Praat relativa a Maria Luisa Spaziani

Lo schema ritorna ancora, nella strofa successiva, in cui la curva prende la misura del verso: i *versi-curva*, nel complesso uniformi, hanno una struttura che potrebbe considerarsi a sua volta binaria all'interno e ripercorre quella dei casi precedenti in una sola CP ("So di maree d'autunno / più lunghe di un'infanzia"; "che lasciano sulla riva / scheletri e tesori"). Al contempo vanno a formare una complessiva intenzione intonativa, per quanto formata da 2 CP discendenti e permanenti su un tono medio entrambe (meno percepibili come appendici).

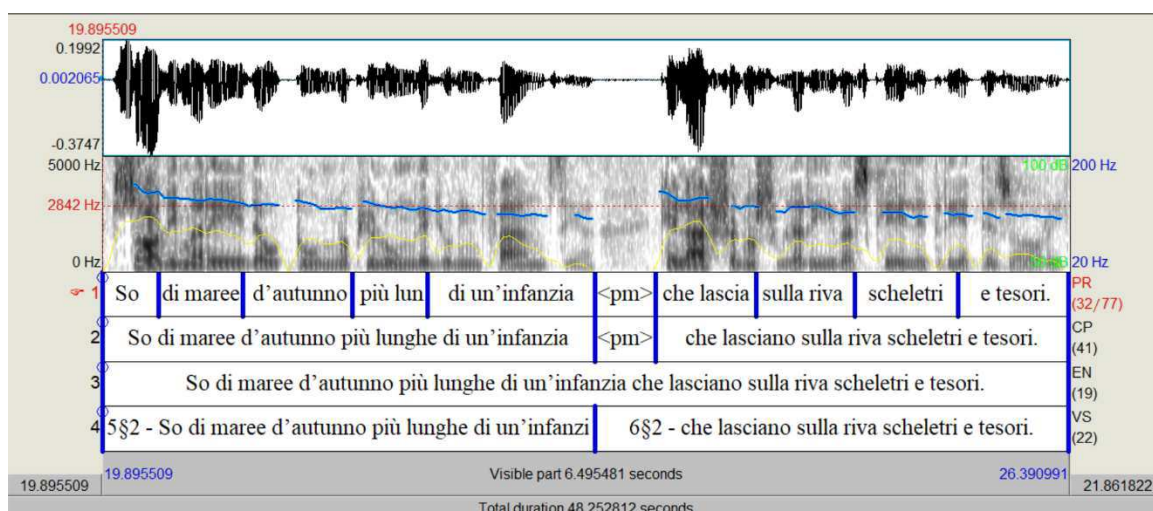


Figura 183 Finestra di Praat relativa a Maria Luisa Spaziani

Ancora nella conferma di un andamento che potremmo considerare globalmente sinonimico, si incontra lo stesso comportamento nei versi successivii (vv. 7-8), con cui la seconda CP chiude con un tono nettamente più basso, in un'appendice più netta³⁷⁵.

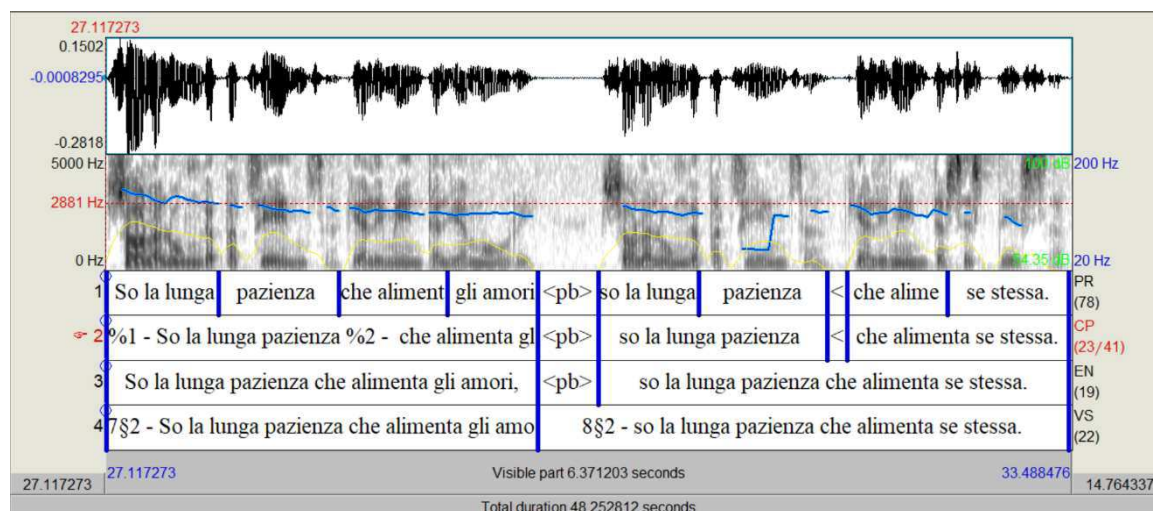


Figura 184 Finestra di Praat relativa a Maria Luisa Spaziani

Il VIP-R conferma la totale assenza di *curve intersverso* e *biverso* e rivela una velocità media (4,8 sill./s), che non lascia percepire variazioni significative all'interno (lievi sono infatti i valori di *trattenuto* e *accelerando*). Emerge un *pitchspan* alto, pari a quasi due ottave, che si rispecchia anche nei cambi di tono e registro a cui abbiamo accennato.

La lettura presenta una scansione *appoggiata* piuttosto che *articolata*, vista la marcatura in PR delle CP, anche laddove si mantenga un uguale livello tonale. Come anticipato, è centrale nella lettura il ruolo della ripresa retorica in *synonymia* e *palilogia* delle curve intonative, così come fitte sono anche le /Da//.

I pochi casi di inarcatura vengono a riprodursi con interruzione pausale e il *plenus* è molto alto, dal momento che la durata complessiva delle CP è superiore di quattro volte a quella pausale globale. Rispettivamente al *plan*, si può dire che appare medio-alto e gli enunciati riprendono la struttura dei periodi.

³⁷⁵ Anche in questo caso, gli sbalzi di registro che si vedono a livello vocalico all'interno della curva melodica non si considerino come rilevanti nel movimento principale della curva, bensì come elementi caratterizzanti la lettura nei suoi tratti tonali.

La gestione delle CP, tracciabile nel VIP-CP-H, vede una *CP-Speech Rate* media, con una deviazione standard abbastanza bassa, in linea con diverse altre letture osservate. Oltre a una velocità che si mantiene quindi nel complesso costante, si nota un numero di sillabe per CP medio (9,32 sill./CP), con una dev.st. media (si tenga presente anche un *range* sillabico di 8 sillabe, visto il minimo raggiunto di 7 e il massimo di 15 per curva prosodica). La durata media delle CP è medio-bassa (inferiore di poco a 2 s) e la sua deviazione standard risulta anch'essa non particolarmente alta; per quanto riguarda invece la durata media pausale, questa è pari a una <pm> con una dev.st. medio-alta, che spiega il ventaglio di curve impiegato, che include <pb>, <pm>, <pl> e <P> interstrofiche >1.

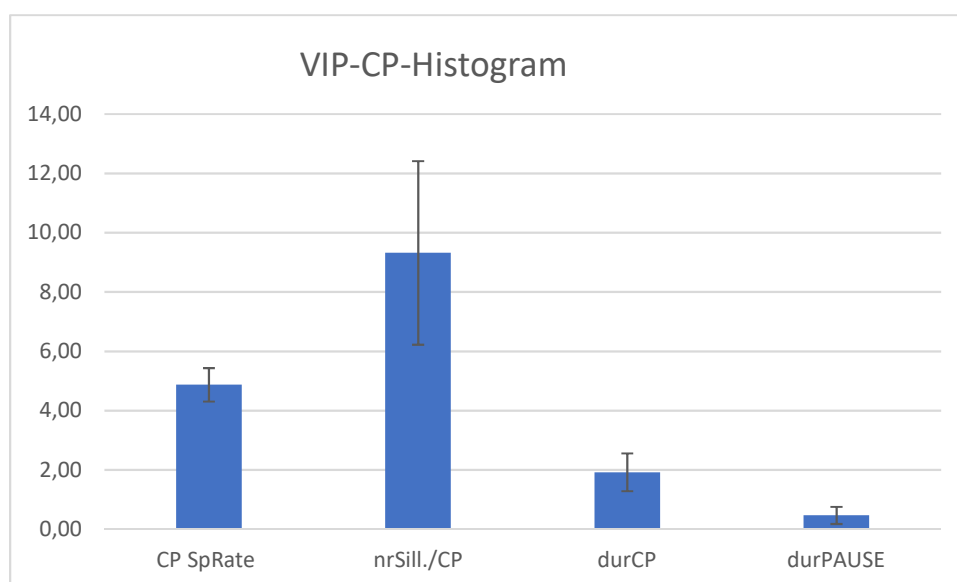


Figura 185 VIP-CP-Histogram di Maria Luisa Spaziani

Infine, come anticipato, la realizzazione dell'inarcatura avviene con pausa, e due intonazioni non di tipo continuativo, indicate nel grafico come dichiarative terminali, la introducono: tuttavia, solo la prima presenta una fine su un tono basso, mentre nel secondo caso si mantiene un tono medio, armonizzato con il resto della curva, distinguendo i due tipi di intonazione tra loro.

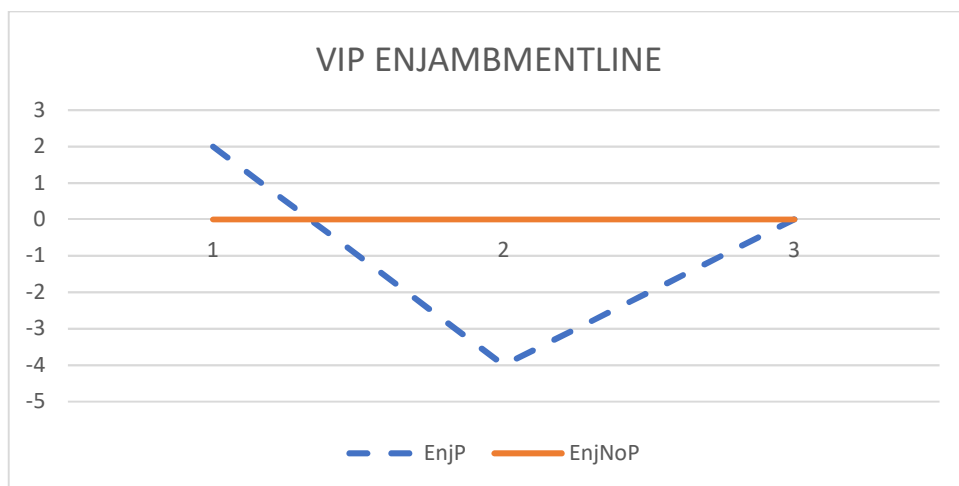


Figura 186 VIP-EnjambmentLine di Maria Luisa Spaziani

Passeremo rapidamente in analisi ora un altro testo di Spaziani, *Salina sferza*, attinto dalla stessa fonte di registrazione della precedente. Si tratta di un testo in partenza più corto (il più corto tra tutti quelli visti), che ha una modalità di lettura molto diversa, per quanto riconoscibile risulti ancora l'andamento melodico complessivo. Molto diversa si presenta infatti la lunghezza delle curve prosodiche e il loro rapporto coi versi, nonostante il tipo di metro del testo non sia così diverso da quello dell'altra poesia.

Anche in questa lettura l'andamento sinonimico e palilogoico è caratterizzante, così come quello delle dichiarative assertive poetiche, che continuano a essere, come nel caso già visto, centrali nell'intera scelta interpretativa. Infine, il grado di *plan* è medio, in quanto il numero di enunciati è pari alla metà di quello dei versi.

Nemmeno questa pioggia sa alzare valide sbarre fra me e un vandalo sole che rovescia le agavi //	1
salina sferza infuriante sui cavalli della Camargue //	
Quando è presente il passato strappa lacrime ai santi /	4
posa su pelle ardente mani defunte che marchiano	
a fuoco le mura dell'anima / piumante uragano //	

Questa lettura appare anche nel VIP-R con delle sostanziali differenze: a partire dall'organizzazione prosodica, che risulta prevalentemente metrica e arricchita da un'occorrenza per tipo di CP: troviamo così *curve emiverso*, *interverso* e *biverso*. La velocità elocutiva appare medio-bassa, inferiore alla precedente; uguale risulta la frequenza

media relativa e più basso il *pitchspan*, che si colloca in una lettura che nel complesso tocca meno registri e risulta più omogenea della precedente a livello melodico.

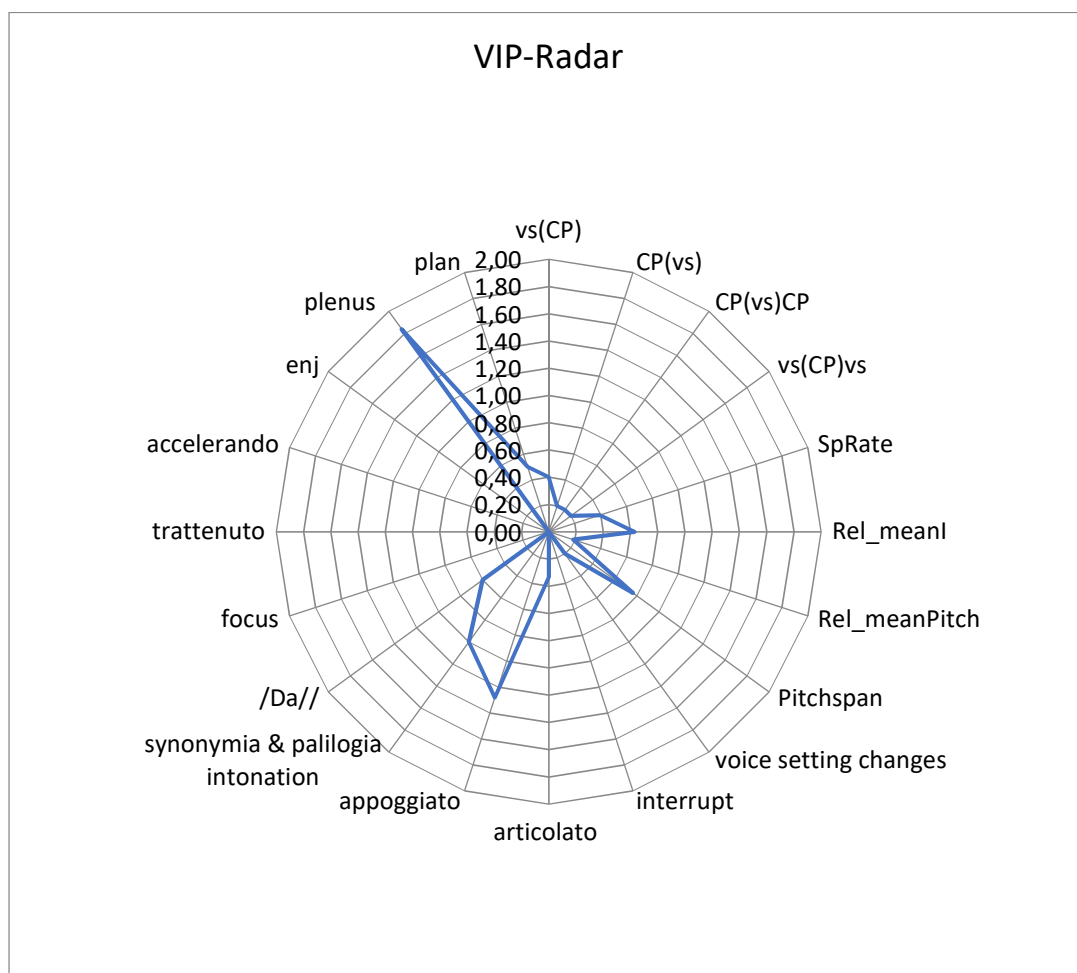


Figura 187 VIP-Radar di Maria Lusía Spaziani

Molto interessante, anche in relazione con le altre analisi, è il netto contrasto tra l'*appoggiato* e l'*articolato*: l'interpretazione si può definire fortemente *appoggiata*, raggiungendo un livello particolarmente alto di appoggiatura (l'*articolato* corrisponde a circa un quarto del valore dell'*appoggiato*). È infatti un caso unico tra le varie letture viste con una così forte marcatura interna alle curve prosodiche, per mezzo di *parole ritmiche*, marcate con insistenza melodica su una stessa fascia frequenziale. In questo caso è dunque una melodia che tende all'andamento più piano a coincidere con la marcatura delle PR al suo interno: questa caratteristica distintiva della lettura si riflette anche nel livello di *plenus*. La poetessa non fa un fitto utilizzo di pause e quelle in uso non si presentano

particolarmente lunghe, così da determinare una netta concentrazione melodica: la durata media delle CP totali è infatti superiore di ben 9 volte a quella delle pause totali, e raggiunge il massimo livello di tutte letture. A influire sul comportamento da *outlier* sicuramente è anche la brevità del testo poetico, rispetto alla media degli altri: tuttavia è individuabile anche come una delle possibili alternative di lettura dell'autrice, al di là del testo, che compie quindi una variazione significativa all'interno di uno stesso contesto di lettura (a partire anche, come visto, dalla non sistematica organizzazione del verso in CP, a differenza del caso visto in precedenza).

Il VIP-CP-H ci dimostra inoltre che la *CP-Speech Rate* è media (inferiore alla precedente), con una dev.st. bassa ma in proporzione lievemente maggiore; il numero medio di sillabe per CP è decisamente alto (pari a 17 sillabe), così come alta è la deviazione standard che lo regola. Si consideri inoltre che il *range* è di 25 sillabe, che si discosta nettamente da quello visto prima: tuttavia, 3 curve su 5 presentano lo stesso numero di sillabe, ovvero 16. Per quanto riguarda infine le durate delle CP e delle P, diremo che le prime mostrano una durata media molto alta (di 4,30 s) e una dev.st. nella media, maggiore della precedente; infine la durata pausale media è medio-alta e media anche la sua deviazione standard. Netto è sicuramente il contrasto con tutte le altre letture finora viste per numero di sillabe e durata delle CP, che fanno di questa lettura qualcosa di molto divergente dalla maggior parte dei dati e dall'altra lettura dell'autrice stessa.

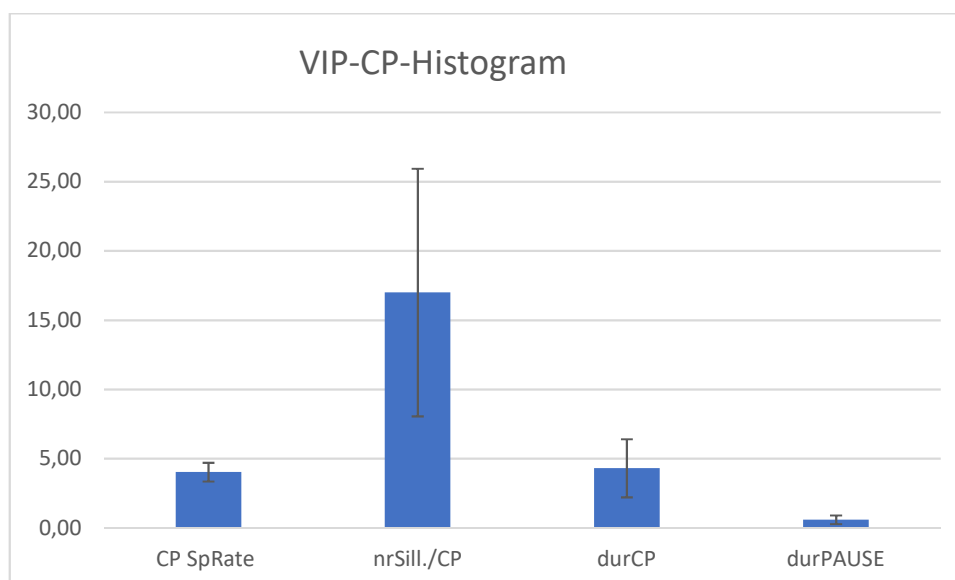


Figura 188 VIP-CP-Histogram

Riportiamo una finestra di *Praat* come esemplificazione della massima lunghezza di CP raggiunta nella lettura, coincidente con una *curva biverso* e che implica anche un'organizzazione intonativa articolata, sulla quale si posa un fitto numero di PR, visibili dal livello corrispettivo.

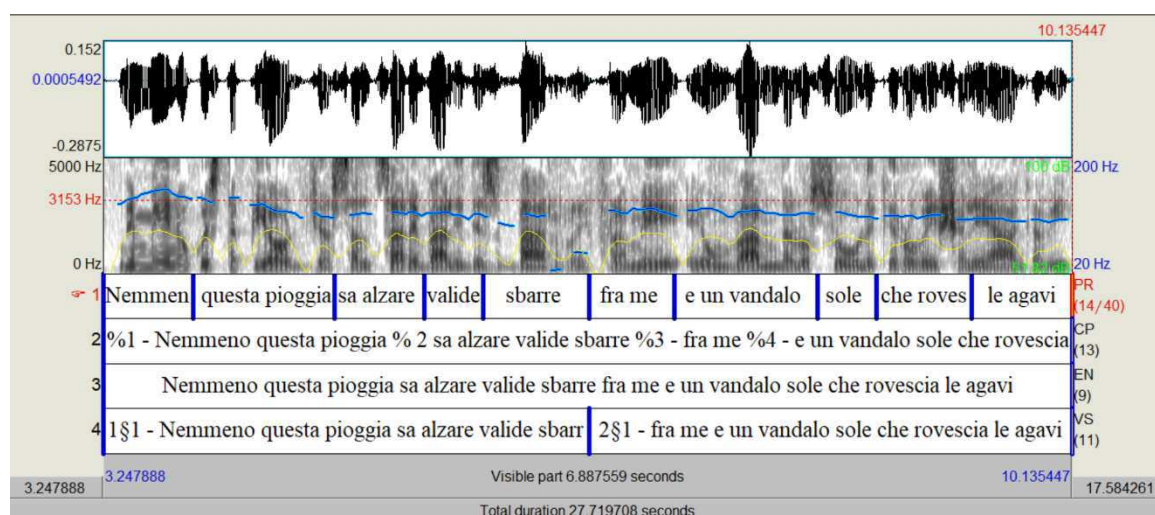


Figura 189 Finestra di Praat relativa a Maria Luisa Spaziani

Infine, c'è da dire che la struttura organizzativa individuata e analizzata spiega anche la modalità di realizzazione dell'inarcatura, che non avviene concretamente con pausa ma seguendo l'andamento logico-sintattico, con maggiore marcatura tonale in un caso. Entrambe le volte il *rejet* forma parte di una *parola ritmica*, percepibile a livello uditivo, e in un caso questa è anche marcata su un piano intonativo e tonale.

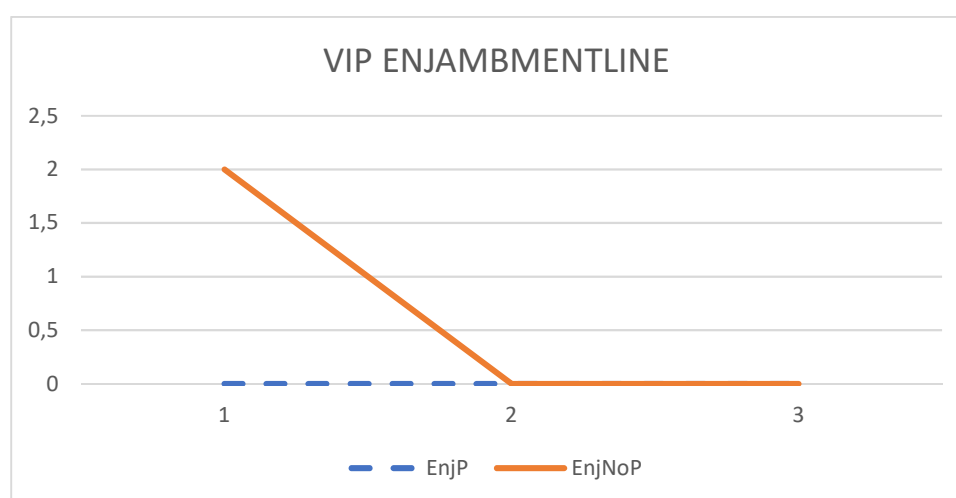


Figura 190 VIP-EnjambmentLine di Maria Luisa Spaziani

Con Maria Luisa Spaziani si chiude questa più ampia raccolta vocale interna alla *Seconda radio e seconda televisione*: si incontrano in questa poetessa tratti comuni alle altre letture e nette divergenze.

Siamo giunti a un'interpretazione che su racconta con maggiore spontaneità, ricorrendo ad espedienti caratteristici, fondati sulla modulazione del tono, e che subiscono anche significative variazioni interne.

3.3.2.2. Voci sperimentali e neoavanguardie

In questa sezione sono inclusi autori che presentano modalità di lettura che riflettono le divergenze del testo di riferimento, basato su un impiego diverso della pagina. Come negli sperimentismi musicali, si uscirà dalla tonalità, per ascoltare pagine e voci atonali, e le sperimentazioni dello scritto verranno nei prossimi paragrafi verificate nella prosodia dei loro autori.

3.3.2.2.5. Elio Pagliarani

Le letture di Elio Pagliarani (Viserba, 25 maggio 1927 – Roma, 8 marzo 2012) che considereremo sono due estratti audiovisivi da *La ragazza Carla* (1962), che risalgono, rispettivamente, al febbraio 1989 (24-02-1989) e al dicembre 1989 (17-12-1989): la prima registrazione è presente negli archivi Rai³⁷⁶ e la seconda è conservata in [Videor/Youtube](#), videorivista di poesia diretta dallo stesso poeta.

La scrittura è quella del romanzo in versi³⁷⁷, del poemetto cioè che, con la sua caratteristica forma narrativa e la sua innovazione linguistica, frutto di un lavoro di sperimentazione neoavanguardista, presenta una coralità interna di voci, visibile anche dal punto di vista metrico. La sua interpretazione vocale, da cui emerge la forte cadenza romagnola, mette in luce anche la vicinanza dell'autore al teatro, come critico e come autore, che potenzia il mondo reale, quotidiano e popolare, a cui aderisce la sua scrittura.

³⁷⁶ La puntata è stata mandata in onda nell'ambito della rubrica Poeti in gara, a cura di Giorgio Weiss, dal rotocalco *L'aquilone*, in onda su Rai Uno – puntata in questo caso con ospite Elio Pagliarani in coppia con Vito Riviello.

³⁷⁷ Anche con Bertolucci si era vista questa forma di scrittura poetica.

«Un qualche tipo di musica o di emozione» nel modo di leggere contribuiscono, per l'autore, a rendere anche quel potenziale di ambiguità di cui è dotato il linguaggio, visibile già a partire dal cambio di posizione o associazione di una parola nel testo e riscontrabile, allo stesso modo, nella modalità di lettura, come spiega in una sua intervista³⁷⁸.

Che la sua lettura abbia un carattere riconoscibile per l'espressività e la forte ritmica è non solo evidente a un primo ascolto ma in diversi ne hanno parlato. A tal proposito, menzioniamo due contributi che ne ricordano quest'aspetto e ne forniscono ulteriori informazioni: Maria Lo Conti (2013) racconta che «quando leggeva in pubblico le sue poesie ne assecondava il procedere col corpo, teneva il tempo col piede, scandiva l'andamento dei versi con ampi gesti della mano». Non di una posa, una finzione, si trattava infatti, ma piuttosto qualcosa di imprescindibile dalle sue poesie: infatti «leggere silenziosamente certi suoi componimenti è uno sforzo vano, la voce spinge per uscire, per portare fuori dalla pagina le parole di Carla, Praté, Nandi.». Sulla voce di Pagliarani si esprime anche Renato Minore³⁷⁹, documentandone la voce spesso, ricordata nel suo impennarsi o incrinarsi, con gorgoglii di ricordi o rabbia improvvisi e di cui il critico-poeta menziona l'andamento della chiacchierata, con pause, sbuffi e riprese di quello che viene definito come un «ritmo-cantilena romagnolo», che contraddistinguono una lettura capace di «grande partecipazione», capace di risvegliare i ritmi delle parole.

Quando Minore domanda al poeta se l'oralità passi anche dalle letture pubbliche, Pagliarani confessa di quanto legga poco in pubblico e patisca quel momento per la tensione, deridendo invece chi si chiede se la poesia vada letta in pubblico o no (non avendo mezzi termini per chi, come Montale, contro la lettura pubblica rispetto a Ungaretti, lo sarebbe per una minore capacità): la poesia nascerebbe infatti prima del libro, destinata a finire e, in quanto mezzo, incide sulla comunicazione del messaggio. Vi sarebbe quindi anche una destinazione diversa a seconda del tipo di poesia, cioè una più adatta alla lettura degli occhi e una per la lettura ad alta voce in contesti diversi, dai più ristretti ai più ampi. Inoltre, Pagliarani spiega di come abbia scritto le proprie poesie “gridandole”, e di come

³⁷⁸ L'intervista è consultabile su <https://www.youtube.com/watch?v=q70rHGW9MT0>. Forse non trascurabile per quella che è poi diventata la sua marca stilistica di lettura è l'attenzione prestata dal poeta alla lettura della poetessa che rappresenta il battesimo poetico di Pagliarani, ovvero Giovanna Bemporad, di cui l'autore ricordava la declamazione di versi da Leopardi e Saffo a Ungaretti, Cardarelli o Montale, ricordandone una voce «intensissima, profonda e visceralmente inquietante», tratti che, in un certo senso, ritroviamo, diversamente anche nella lettura di Pagliarani.

³⁷⁹ Renato minore ne parla nel suo volume di raccolta di interviste ai maggiori poeti del Novecento, *La promessa della notte* (2011).

nella sua adolescenza affondi l'interesse per la lettura ad alta voce, raccontando anche di gare che organizzava tra bambini della sua strada, per decidere chi leggesse meglio tra loro. Come infine racconta il poeta a Minore, *La ragazza Carla* è stata letta e riletta innumerevoli volte a Milano, in osterie, con gli amici: la lettura che noi conserviamo è quindi sicuramente il frutto di un sovrapporsi di molte e molte letture ad alta voce precedenti e di una sedimentazione di queste nella propria voce. A questo si aggiunge anche una forte connessione del poeta col racconto orale tramandato che, con la sua formazione ed evoluzione, si fa esempio di una narrazione che perdura e muta nel tempo, arricchendosi delle trasformazioni che le voci che lo sfiorano e passano apportano.

Le letture che considereremo, tratte da *La ragazza Carla*, corrispondono a due blocchi presi dal secondo canto del poemetto. Come in rari casi è potuto verificarsi (è il caso di Montale, ad esempio), della prima lettura è rintracciabile anche una seconda interpretazione, successiva di pochi mesi, conservata nell'archivio da cui è attinta la seconda lettura che considereremo successivamente (così come una porzione di questa è rintracciabile nella continuazione della prima): abbiamo tuttavia scelto di considerare queste specifiche versioni³⁸⁰, col fine di mettere a confronto due porzioni di lettura realizzate in momenti e contesti diversi.

Cominciamo a descrivere la prima interpretazione, di cui riportiamo il testo, che appare formalmente più complesso e ha contribuito a rendere più difficili le scelte annotative prese: presenta infatti, rispetto ai testi considerati finora, più espedienti grafici insieme, come l'uso del maiuscolo³⁸¹, l'uso del verso a gradino, una formattazione diversa da quella tradizionale (con strofe non incolonnate ma spostate sulla pagina bianca) e l'uso di versi al loro interno ulteriormente rientranti in "sottostrofe", oltre che diversi incisi, indicati con le lineette e i puntini di sospensione³⁸².

³⁸⁰ Interessante sarebbe inoltre uno studio comparativo tra le due versioni della stessa lettura. Da un'osservazione molto generale di entrambe si può però dire che, nonostante una variabilità intonativa ulteriore e prevedibile, in tutte e due le letture si mantengono delle scelte organizzative e stilistiche comuni, soprattutto nelle cadenze, che si ripetono uguali e coincidenti nelle varie sezioni (le variazioni sono nelle sfumature interne principalmente e nei livelli tonali), in una corrispondenza della suddivisione organizzativa in curve prosodiche. Questa può ritenersi ulteriore conferma dell'abitudine di lettura del poeta al testo, della sua familiarità alla sua lettura in pubblico, consolidata e a cui si aggiunge la variabile interpretativa di ogni interpretazione, unica a sé stessa.

³⁸¹ Il maiuscolo viene usato per l'espressione inglese "TRANSOCEAN LIMITED" e per la spiegazione relativa agli uffici, ovvero "UFFICIO A, UFFICIO B, UFFICIO C".

³⁸² Trattandosi di un testo sperimentale, appare difficile anche una quantificazione in termini numerici e di descrizione formale: nel livello versale di annotazione abbiamo indicato solo i casi di verso a gradino, il numero di strofa e verso corrispondenti, ma non abbiamo indicato gli eventuali rientri della pagina, così come non sono stati calcolati nei paraemtri matriciali.

La portanza è, in questo sistema, mutevole al suo interno, passando dunque da una pubblica/sociale a una personale/intima, a seconda della fase. Quando l'interpretazione si enfatizza, in una teatralizzazione del testo, anche la velocità elocutiva cresce, mentre l'ultima parte, più intimistica, vede un rallentamento della velocità e un abbassamento tonale e intensivo, a cui segue una risalita negli ultimi 5 versi (escluso l'ultimo), in cui il tono e la forza si rialzano come in un'invettiva di un monologo teatrale dal tono disperato. Particolarmente enfatiche, infine, sono le domande, che lasciano percepire anche un'intenzione di disperazione o rabbia e si contrappongono all'ultimo verso, con cui la modalità di lettura torna su un livello melodico e intensivo bassi.

Signorina, (/) noi siamo abbonati / 10
alle Pulizie Generali, (/) due volte
la settimana, / ma il Signor Praték è molto
esigente / – amore al lavoro è amore all’ambiente – (/) così //

nello sgabuzzino lei trova la scopa e il piumino /
sarà la sua prima cura la mattina. //

15

UFFICIO A / UFFICIO B / UFFICIO C //

Perché non mangi? / Adesso che lavori ne hai bisogno
adesso che lavori ne hai diritto /
molto di più. //

S'è lavata nel bagno (/) e poi nel letto / 20
s'è accarezzata tutta quella sera. //

Non le mancava niente, / c'era tutta //
come la sera prima – // pure con le mani e la bocca
si cerca si tocca si strofina, / ha una voglia
di piangere, (/) di compatirsi // 25
ma senza fantasia /
come può immaginare di commuoversi? //

Tira il collo all'indietro / ed ecco tutto. //

La lettura alterna prevalentemente *versi-curva* a *curve emiverso*, a cui si aggiunge anche un uso minoritario di *curve intverso* e un'occorrenza di *curva biverso*, in apertura della modalità “anagrafica” iniziale con tono e intensità alti: la lettura prosegue poi con un *verso-curva*, riprodotto a livello intonativo come appendice, su un livello tonale e intensivo più basso e discendente. Quando l'interpretazione si fa più teatrale, con tono di invettiva più marcato, l'organizzazione diventa più sintattica, mentre quando si abbassa il livello melodico su un tono più intimistico il respiro segue più fedelmente la lunghezza del verso.

Pagliarani realizza inoltre anche le parentetiche che annota nel testo e riproduce i versi a gradino, prestando loro attenzione e facendoli precedere sempre da una pausa media, introdotta da intonazioni diverse e pronunciandoli in due casi con intonazione di appendice (laddove coincidono con la fine di periodo e di strofa) e in un altro caso come continuativa. La sua lettura può considerarsi come una riproduzione orchestrale della partitura scritta con tecniche sperimentali.

Riportiamo la relativa finestra di *Praat*, col fine di mostrare le corrispondenti curve prosodiche³⁸³: si può notare come la prima CP si frammenti al suo interno in due parti su un piano intonativo, una prima unità iniziale (“Carla Dondi”) e una seconda, più lunga e potenzialmente divisibile in modo ulteriore all'interno. Oltre all'organizzazione prosodica

³⁸³ Il *software* presenti nella curva di f0 degli errori di calcolo da tenere in conto nella valutazione della curva melodica.

in relazione al verso e alle curve di f_0 e intensità visibili sullo spettrogramma, si può notare anche la fitta scansione in *parole ritmiche*, interna alle CP, che risulta marcata.

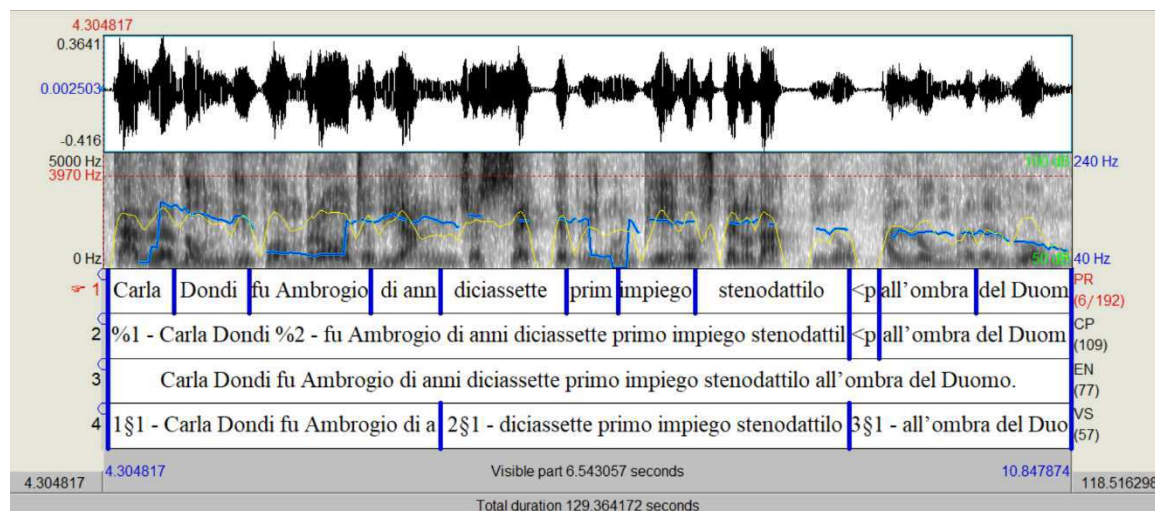


Figura 191 Finestra di Praat relativa a Elio Pagliarani

La lettura, avviata con un'unità prosodica che è per la prima volta, tra tutte le letture analizzate, multipla del verso, segue preferibilmente il verso o la sua punteggiatura interna, che lo porta a spezzarsi tendenzialmente in due *curve emiverso*.

Emerge dal VIP-R un'alta velocità d'eloquio (che supera le 5,2 sill./s), un'intensità media relativa simile ad altre incontrate in precedenza e una frequenza media relativa di 114 Hz, affiancata da un alto *pitchspan* (pari a oltre due ottave, con oltre 26 semitoni), sostenuto anche dal valore alto dei *voice setting changes*. La voce di Pagliarani si presenta a tratti particolarmente rauca e si individuano anche delle peculiarità nel comportamento melodico, che vede rari casi isolati di innalzamenti repentini in corrispondenza di vocale con cambio di registro e ricorso, in alcuni casi, al cricchiato, al nasalizzato. Molte di queste escursioni vocaliche non sono immediatamente percettibili a un ascolto globale ma sono individuabili da un'osservazione dettagliata della stilizzazione di f_0 . La lettura infatti, al suo interno particolarmente varia, teatrale, occupa livelli tonali e registri diversi, tra loro combinati in modo armonico.

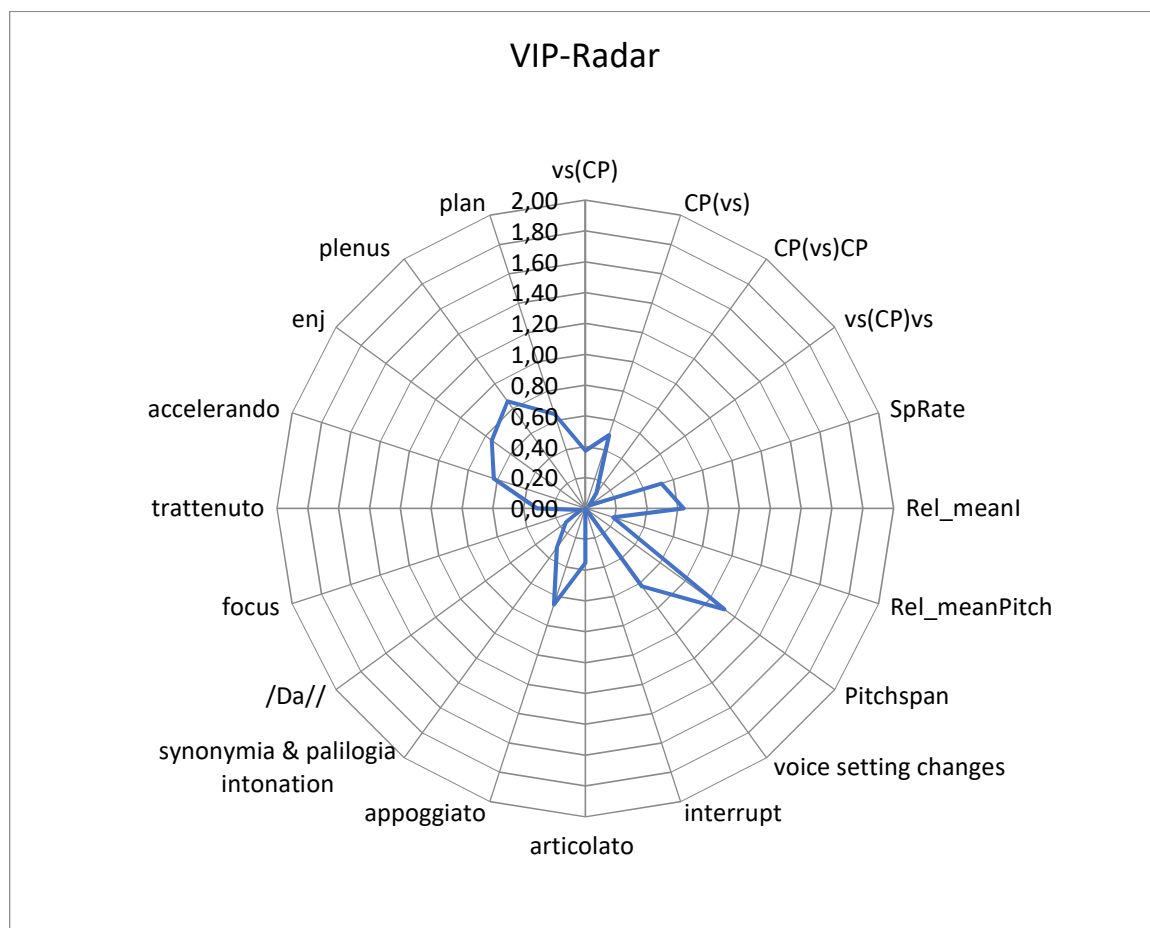


Figura 192 VIP-Radar di Elio Pagliarani

Si rileva un alto tasso di *appoggiato*, in quanto, come anticipato precedentemente, il numero di PR che scandisce le CP è alto, determinando una lettura che tende ad appoggiare ritmicamente sulle microunità interne alle CP, piuttosto che scandire la lettura su un piano più generale enunciativo. Difatti l'articolazione degli enunciati nelle curve prosodiche ha un rapporto pari a quasi la metà dell'*appoggiato*. Maggiore è invece il *plan* (la ripartizione dei versi in EN corrisponde a circa 0,64).

Sono presenti anche gli andamenti imitativi dell'intonazione, che rispetto ad altre letture sono lievemente minori, in quanto più varia è nel complesso la gestione melodica e per questo sono minori anche le quantità di */Da//*. La velocità d'eloquio appare molto rapida e la percezione che se ne ha è anche quella di un *accelerando* continuo, che tende ad aumentare in alcuni passaggi e si alterna all'uso di *trattenuto*. Sempre connessa alla rapidità del parlato è anche la quantificazione della durata totale melodica rispetto a quella pausale: il grado di *plenus* si presenta difatti alto (0,86), essendo infatti la durata totale delle CP pari a oltre quattro volte quella delle P.

Gli *enjambement* del testo vengono in parte riprodotti da Pagliarani con pausa e in parte no: quando non vengono realizzati con interruzione melodica e inserimento di pausa, l'intonazione procede spedita senza alcuna marcatura di altro tipo, melodica o di durata³⁸⁴. Laddove invece la lettura si ferma con silenzio pausale, l'intonazione che la precede è in un caso continuativa, mentre in altri è assertiva (poetica) e terminale (coincide principalmente con le /Da// indicate nel radar): è dichiarativa anche quella nella delicata inarcatura su verso a gradino, che riportiamo in figura, dove l'intonazione del *contre-rejet* si fa piuttosto di appendice, mettendo doppiamente in luce l'ambiguità della struttura testuale³⁸⁵.

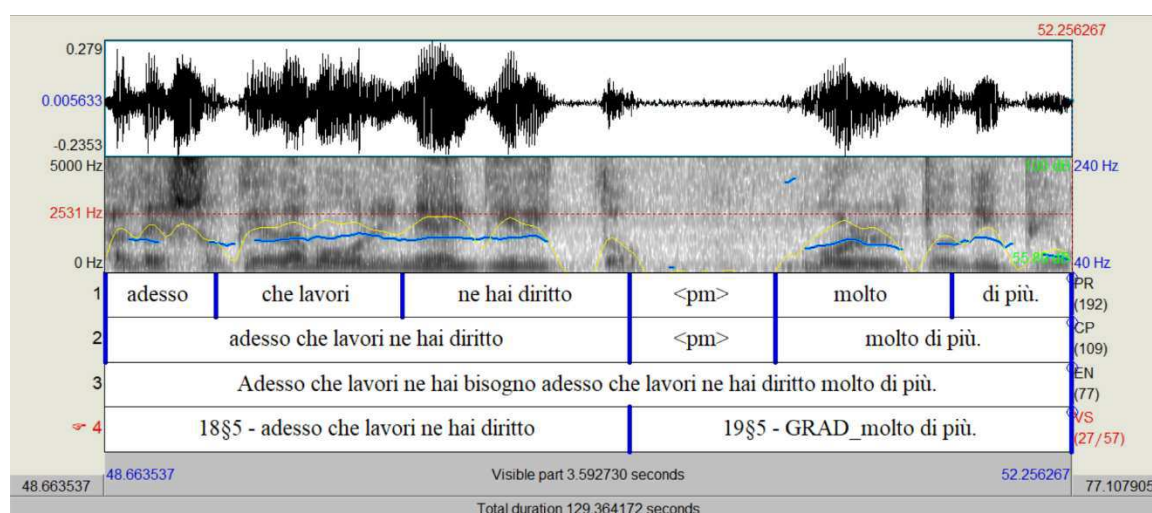


Figura 193 Finestra di Praat relativa a Elio Pagliarani

Queste intonazioni caratterizzano tutta quella che consideriamo la quinta strofa, accomunate da un carattere più intimistico (le intonazioni sarebbero da ricollegarsi, in parte, a un'intenzione parentetica, che le unisce anche al monostico precedente di “UFFICIO A, UFFICIO B, UFFICIO C”). Difatti rispetto alle strofe che precedono e, quasi fuori campo, seguono, appare un contrasto netto, riconducibile alla matrice teatrale con più voci dell'intera lettura.

³⁸⁴ Inoltre, ancora parlando dell'impianto testuale e retorico della pagina, c'è da dire che l'individuazione dei periodi indicata anche per il calcolo matriciale che vedremo successivamente nella sezione comparativa è stata di più delicata individuazione: non sono infatti i punti fermi in questo caso a indicare la fine del periodo, in quanto assenti in diversi casi, ma la struttura complessiva delle parti.

³⁸⁵ L'intonazione /Da// della prima curva (con schema Da//<pm>-/App/) è poco rilevata dal *software* ma si può, ad ogni modo, notare il basso livello tonale della sua ultima sillaba

Anche nel caso del collegamento tra i vv.13-14, il *rejet* (“così”) non presenta un’intonazione continuativa bensì assertiva poetica realizzata con sbalzo tonale, che si ripete al principio della CP successiva e forma un’unità intonativa autonoma (terza delle tre che compongono la CP *emiverso*, con spezzatura microprosodica percepibile anche all’udito dell’ultima sillaba tonica tra un tono alto e un tono basso).

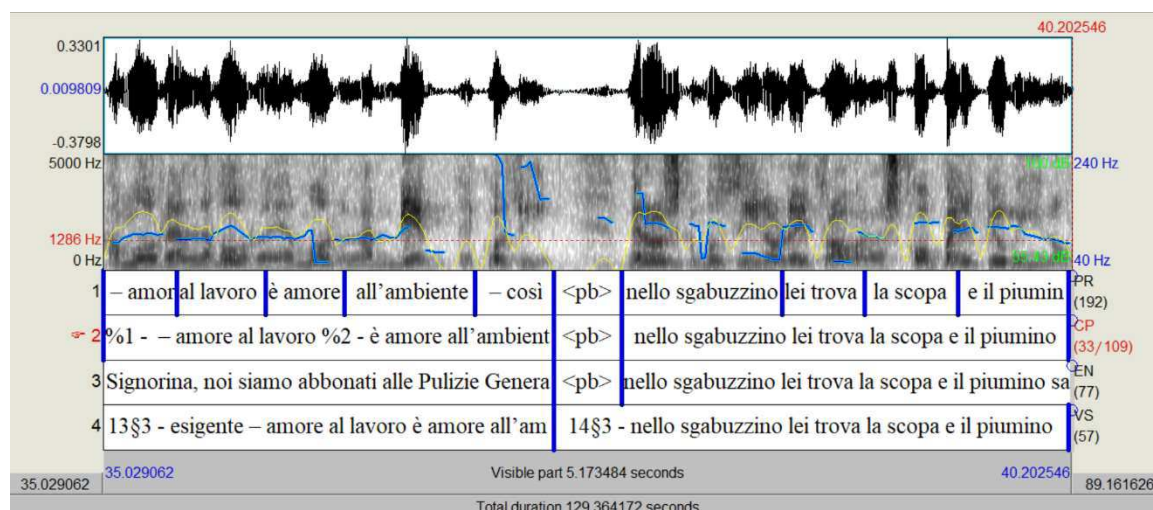


Figura 194 Finestra di Praat relativa a Elio Pagliarani

Anche VIP-EL conferma un comportamento diverso tra le due modalità di realizzazione dell’inarcatura, costante e con curve intonative più ampie, quando non pausale, e invece non del tutto costante nelle scelte, in caso di uso di pausa. In entrambi i casi si conferma un’assenza di impiego di allungamento vocalico.

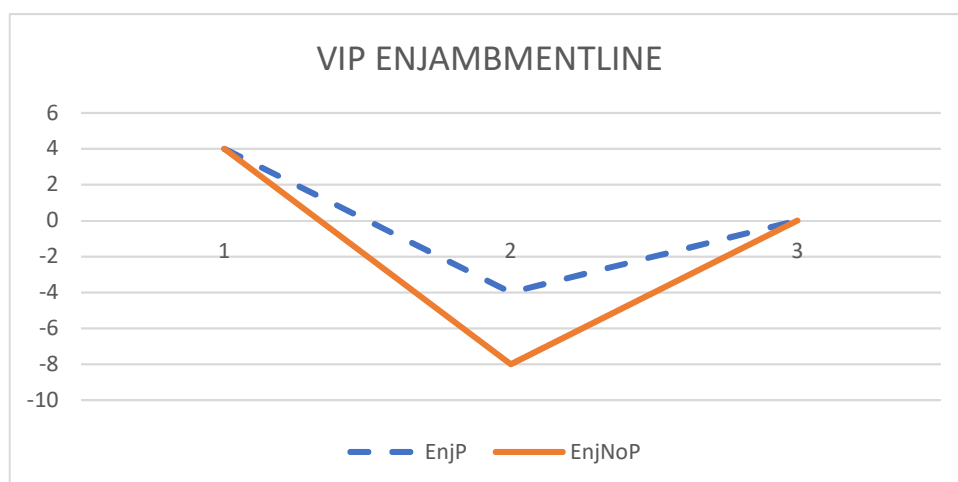


Figura 195 VIP- EnjambmentLine di Elio Pagliarani

Tra gli altri aspetti retorici della pagina troviamo, come detto, il maiuscolo (nella seconda metà di verso, a seguito di domanda, e in un caso di verso-strofa): a livello prosodico è rimarcato dalle pause che delimitano le CP. Sul piano intonativo è reso da un'intonazione più sostenuta la prima volta e da un'enumerativa-appendice la seconda, quindi su un piano minore, contrastando con quanto ci aspetteremmo (un'informazione più gridata, evidenziata). In particolare con la seconda occorrenza il tono più sommesso si associa anche ai versi successivi pronunciati, che mantengono un'intenzione parentetica affine.

Dal VIP-CP-H si può notare il tasso di *CP-Speech Rate* alto (5,41 sill./CP) e la sua dev.st. (1,55) indica una variabilità interna considerevole rispetto all'andamento generale. Il numero di sillabe per CP, quasi pari a 10 (9,65), è indicabile come un valore medio e la sua dev.st. è alta, confermando una mutevolezza del numero di sillabe per CP. Abbiamo curve che inglobano dalle 4 alle 23 sillabe (ed estensioni così ampie si erano incontrate precedentemente in poche letture, come quelle di Gatto e Bertolucci), ma alcune misure sillabiche ricorrono più di altre (come le curve di 4, 5, 7 e 11 sillabe). Il grafico mostra inoltre già a un primo sguardo il divario tra la durata media delle CP e quella delle P: la prima, con un valore inferiore a quello della media generale (1,85 s) e con una dev.st. medio-alta, si oppone a una durata media pausale con una dev.st. analoga alla precedente. Le tipologie di pause prevalentemente usate sono <pb>, <pm>, <pl> e alcuni casi di <pll>.

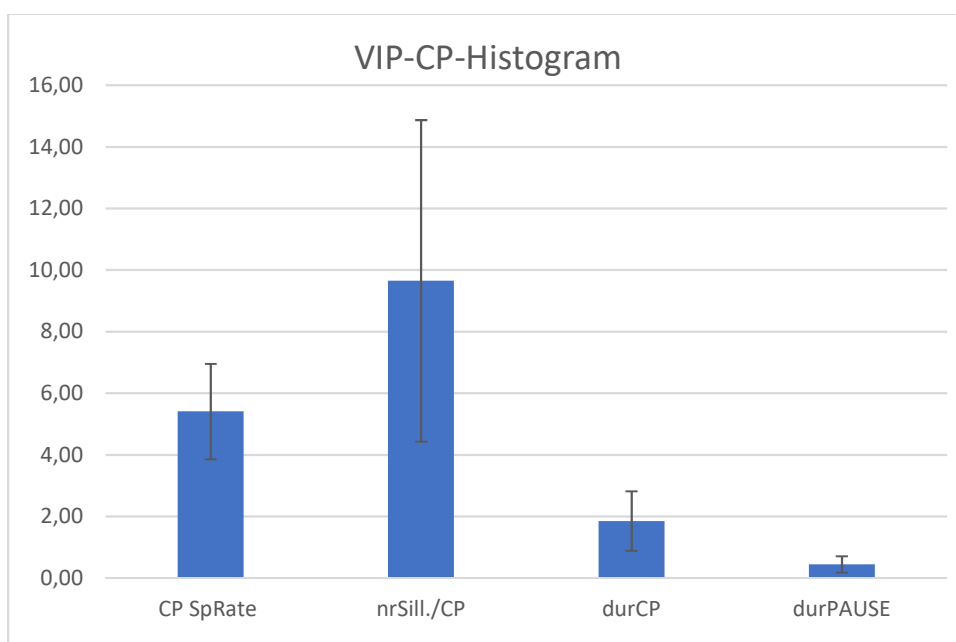


Figura 196 VIP-CP-Histogram di Elio Pagliarani

Considerando ora la seconda sezione de *La ragazza Carla*, possiamo vedere come si mantenga una coerenza con la parte precedente. Il testo che si presenta ha il mantenimento dell'uso del maiuscolo all'interno di una sezione e una formattazione speciale con i rientri di alcune strofe o di parti di esse³⁸⁶.

All'ombra del Duomo, / di un fianco del Duomo //	1
i segni colorati dei semafori (/) le polveri idriz /elettriche /	
mobili sulle facciate del vecchio casermone d'angolo //	
fra l'infelice corso Vittorio Emanuele (/) e Camposanto, //	5
Santa Radegonda, /Odeon bar cinema e teatro/	
un casermone sinistrato e cadente che sarà la Rinascente//	
cento targhe d'ottone come quella /	
TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY //	
le nove di mattina al 3 febbraio.//	
La civiltà si è trasferita al nord/	10
come è nata nel sud, /per via del clima, //	
quante energie distilla alla mattina/	
il tempo di febbraio, /qui in città?//	
Carla spiuma i mobili/	
Aldo Lavagnino coi codici traduce telegrammi night letters/	15
una signora bianca ha cominciato i calcoli/	
sulla calcolatrice svedese.//	
Sono momenti belli:/ c'è silenzio/	
e il ritmo d'un polmone, // se guardi dai cristalli/	20
quella gente che marcia al suo lavoro/	
diritta interessata necessaria/	
che ha tanto fiato caldo nella bocca/	
quando dice buongiorno/	
è questa che decide/	
e son dei loro//	25
non c'è altro da dire.//	
E questo cielo contemporaneo/	
in alto, /tira su la schiena, //in alto ma non tanto/	
questo cielo colore di lamiera//	
sulla piazza a Sesto a Cinisello alla Bovisa/	30
sopra tutti i tranvieri ai capolinea/	
non prolunga all'infinito/	
i fianchi le guglie i grattacieli /i capannoni Pirelli//	
coperti di lamiera?//	
È nostro questo cielo d'acciaio /che non finge/	35

³⁸⁶ Anche in questo caso nell'annotazione non abbiamo indicato in modo specifico quest'ulteriore dettaglio, che invece cercheremo di considerare nell'interpretazione del dato.

Eden //e non concede smarrimenti,//
è nostro ed è morale il cielo/
che non promette scampo dalla terra,/
proprio perché sulla terra non c'è//
scampo /da noi / nella vita.//

40

Nell'interpretazione scelta si individuano molti dei tratti incontrati nella precedente lettura, per quanto questa abbia dei suoi tratti distintivi che la fanno divergere, a partire dalla lunghezza del testo originale, con la conseguente interpretazione vocale.

La lettura inizia da un tono molto alto, che non viene raggiunto nuovamente nel corso della lettura, e presenta una portanza che spesso è sociale e pubblica: l'enfasi a volte è quella di un tono di rabbia e a questo si associa anche una velocità d'eloquio che a tratti accelera in una rincorsa e a tratti rallenta.

La ricchezza interpretativa di questa lettura si presenta nella varietà dei registri e delle intenzioni usate, riflettendosi anche sul movimento melodico di f_0 (diviso talvolta in ulteriori ripartizioni intonative, talvolta alternate a intonazioni di elencazione, con andamenti ricorrenti in curve omogenee e piane). Nel complesso le CP spesso si presentano pronunciate a un fiato solo e la rincorsa si percepisce maggiore che nella precedente, anche a causa della scelta delle pause (molte di durata breve, che aumentano la concitazione).

Si può individuare nella ripartizione prosodica delle strofe una coincidenza tra l'inizio di sezione e l'impiego di un'intensità e un livello tonale diversi, che confermano anche una corrispondenza tra la composizione del testo in più episodi e la resa vocale: sono distinguibili infatti episodi musicali diversi, riconducibili alle strofe con la loro specifica impaginazione, che possono anche essere intese come voci di una composizione polifonica. Sicuramente la gestione vocale del poeta è molto attenta a riprodurre l'impianto riprodotto sulla pagina. Si può notare anche la volontà di ricomporre nella partitura prosodica quella testuale con i suoi spazi bianchi e i suoi rientri (che complica, da un punto di vista annotativo, la segnalazione degli enunciati): si vedano, come esempio, i vv. 30 e 31 (nella formattazione formanti una strofa a sé, rientrante all'interno rispetto al rientro principale del testo), riprodotti impiegando registro e intonazione ben distinti da quelli delle strofe che li incorniciano. Si tratta di un'intonazione parentetica che viene pronunciata con un registro quasi sussurrato: riportiamo la finestra di *Praat* relativa a questi due versi e a quello

precedente, per mostrare lo stacco rispetto alla sezione precedente (analogo a quello con la successiva), evidente anche a un primo sguardo³⁸⁷.



Figura 197 Finestra di Praat relativa a Elio Pagliarani

Dal VIP-R appare che a livello organizzativo sono privilegiati i *versi-curva* (26 su un totale di 40 versi) e il loro numero è uguale a quello delle *curve emiverso* nella lettura, che rappresentano sostanzialmente l'altra modalità di lettura impiegata (solo una è l'occorrenza di *curve intersorso*). La lettura si può quindi considerare principalmente metrica e diventa sintattico-sintagmatica quando assume un carattere più invettivo e il respiro si frammenta in serie di curve intramezzate da <pb>, riproducendo anche l'assenza di punteggiatura del testo.

³⁸⁷ Anche all'interno di sezioni che formano un'unità prosodica complessa si possono individuare ripartizioni interne ulteriori che la organizzano, apportando varietà interna: si può notare infatti la divisione delle CP in unità intonative interne che, in parte coincidenti con la scansione delle *parole ritmiche*, aiutano a ordinare all'interno l'enunciato.

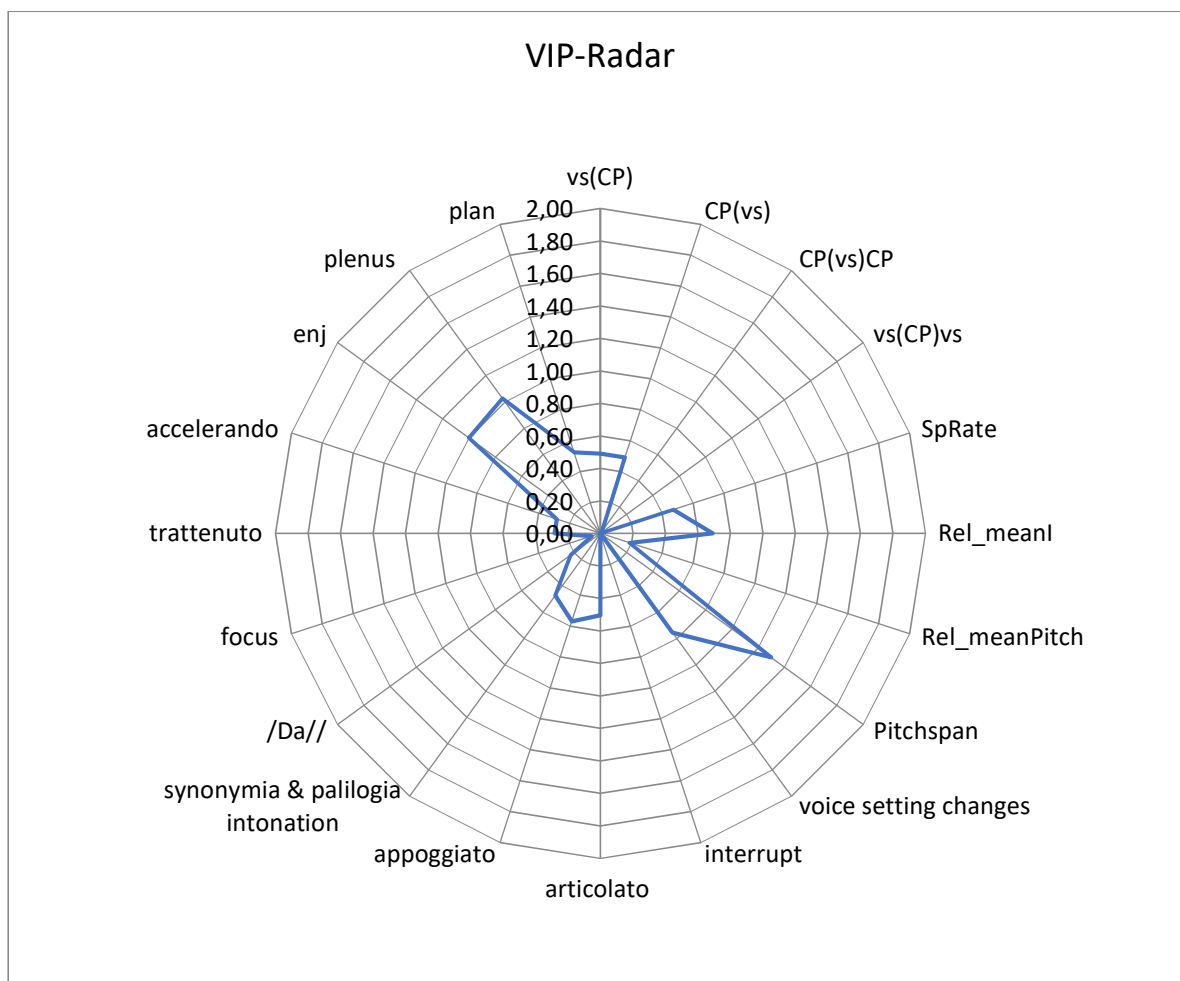


Figura 198 VIP-Radar di Elio Pagliarani

La velocità d'eloquio si presenta, rispetto alla precedente lettura, lievemente inferiore, pur mantenendosi su un valore medio di 4,7 sill./s: si alternano in modo equo l'*accelerando* e il *trattenuto*, percepibili in un'alternanza tra concitazione e una calma nel raccontare. La f_0 media relativa è di 116 Hz e il *pitchspan*, anche in questo caso, spicca nel grafico, per il suo alto valore, che corrisponde a un'estensione di due ottave e mezza: in questa lettura infatti ancora di più si accentua il contrasto di registri evidenziati anche dal parametro di *voice setting changes*, che portano anche a un uso di f_0 più ampio, che si innalza notevolmente quando la lettura si infervorisce e scende su una fascia melodica più bassa e continua, calmandosi. La scansione in PR, particolarmente marcata, porta anche a marcare a livello accentuale parole inaspettate, meno pregnanti dal punto di vista grammaticale e semantico. Come anche avviene nella precedente lettura, la scansione in PR resta un elemento caratterizzante e ben percepibile anche a un ascolto generale e questa tendenza è talvolta tale da suddividere anche i lessemi in due unità, grazie ai secondi accenti di parola.

La messa in evidenza delle PR avviene, da un lato, attraverso l'insistenza su stesse fasce melodiche e, dall'altro, a mezzo di sbalzi tonali che le mettono ulteriormente in risalto.

La lettura non presenta un netto divario tra *articolato* e *appoggiato*: la marcatura in *parole ritmiche*, superiore, non sovrasta nettamente quella in CP (le PR sono pari al triplo delle CP). L'organizzazione delle unità enunciative in curve prosodiche si percepisce invece particolarmente grazie all'uso delle <pb>, che si fanno reale articolazione di respiro. Il grado di *plan* infine, corrispondente a quello di *articolato*, mostra che gli enunciati sono anche in un corrispondente equilibrio col numero di versi totale. La durata totale delle CP si presenta nettamente superiore a quella delle P, come mostra il *plenus* di 1,02 (molto alto).

Anche in questa lettura si presenta un andamento intonativo imitativo che, però, rispetto ad altre interpretazioni, può considerarsi inferiore: tuttavia, alcune intonazioni sono particolarmente riconoscibili (in particolare quelle enumerative ricorrenti e le liste di descrizioni che, come in elenchi, presentano lunghe porzioni intonative paragonabili, solitamente poi variate in una loro parte). L'elemento della *variatio* è caratteristico, specialmente laddove vi siano figure di ripetizione nel testo: in questo caso l'interpretazione prosodica provvede a variare la scelta intonativa. L'elemento della ripetizione, unito a quello della variazione, sin dal principio, si fa marca stilistica di questa lettura e contribuisce anche a renderne più riconoscibile la cadenza ritmica.

Le inarcature sono tutte realizzate con pausa e le intonazioni impiegate per il *rejet* sono prevalentemente di tipo continuativo, lasciando intendere la prosecuzione dell'unità in una seconda parte, ma a queste si aggiungono tre intonazioni terminali, di cui una dichiarativa e due non incasellabili strettamente nel sistema finora adottato di assertiva, in quanto esclamative (che all'interno del grafico indicheremo, per convenzione, con /Da//), ma associabili all'indicazione di confine terminale. Il caso del verso a gradino (v. 24), come nel precedente testo, viene riprodotto con <pm> e intonazione continuativa, mentre la pronuncia del gradino in sé risulta continuativa minore, collegandosi così, seppur con pausa, al verso successivo, penultimo della strofa.

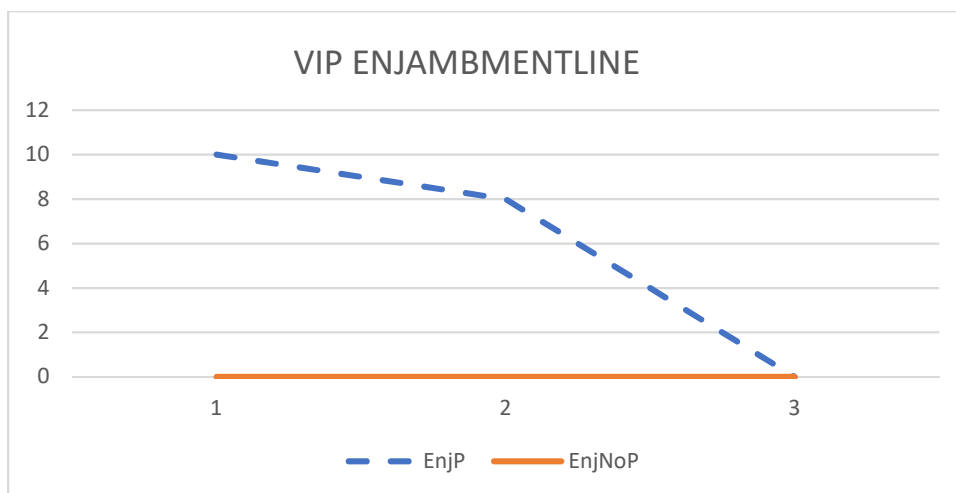


Figura 199 VIP-EnjambmentLine di Elio Pagliarani

Si conferma inoltre dal VIP-CP-H una minore *CP-Speech Rate* media rispetto alla lettura precedente (4,67 sill./s), di tipo medio, con un'inferiore deviazione standard, che spiega la costanza nella velocità elocutiva (si aggiunga inoltre che la velocità massima raggiunta per curva nella precedente lettura era di 10,66 sill./s contro le 8,64 sill./s di questa).

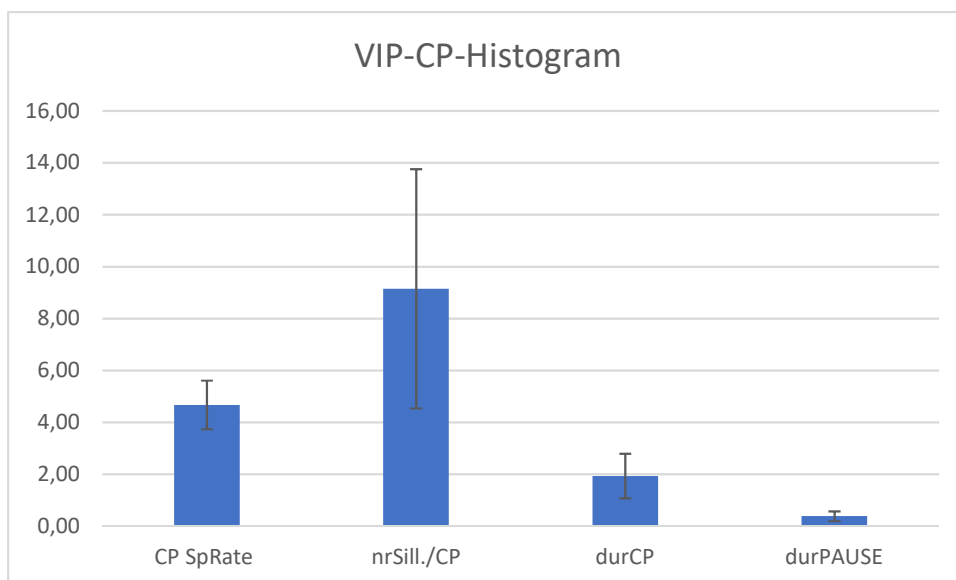


Figura 200 VIP-CP-Histogram di Elio Pagliarani

Per quanto riguarda il numero di sillabe per CP invece il valore è molto simile, ovvero medio-alto (di poco inferiore, trattandosi di 9,15 sill./CP), con una deviazione standard

comparabile. La durata media delle CP tende invece, rispetto alla lettura precedente, ad allungarsi di circa 10 s, rimanendo di un valore basso (inferiore a 2 s di media), mentre diminuisce la dev.st., a conferma di una maggiore uniformità tra le varie durate. Anche la durata media pausale non diverge molto da quella precedente, appare alquanto breve e con una dev.st., anche in questo caso, minore dell'altra.

Si può dunque dire che esiste, anche all'interno di una lettura di un poemetto con una sua narrazione unica interna, una variazione prosodica che la può caratterizzare e può portare a delle sostanziali differenze interpretative.

Le interpretazioni di Pagliarani si adeguano alla sperimentazione testuale, facendo anche dell'esperienza prosodica una sperimentazione fedele alla pagina.

3.3.2.2.6. Edoardo Sanguineti

Del poeta genovese Edoardo Sanguineti (Genova, 9 dicembre 1930 – Genova, 18 maggio 2010), noto per la sua scrittura sperimentale e l'aderenza alle neoavanguardie³⁸⁸, si considereranno i testi *Io penso rose* (da *Erotopaegnia* del 1960) e *Il meno peggio ragnettino* (da *Il gatto lupesco*³⁸⁹, del 2002), che hanno delle peculiarità formali, non solo nell'impaginazione e nella gestione del verso, ma anche nel particolare impiego della punteggiatura. Entrambe le letture sono tratte da [YouTube](#) (Fondazione Ansaldo – Format SanguinetiNovecento)³⁹⁰.

L'impaginato della sua produzione in generale si caratterizza per i versi particolarmente lunghi e prosastici, con stacco a gradino sistematico: la scrittura è per Sanguineti concepita come una partitura, pensata per una voce e, più in particolare, per un corpo, in quanto la voce si fa "elemento gestuale", che è parte di una presenza del corpo. Oltre alla sua collaborazione con i musicisti, come Berio, che è una delle declinazioni del suo interesse per la musica, fondamentale è anche l'idea di una "scrittura per un'esecuzione": l'idea è quella di una poesia audiovisiva, in quanto "l'occhio misura in anticipo la durata di un

³⁸⁸ I testi, sperimentali, a partire dalla loro formattazione sulla pagina, si presentano particolarmente complessi da annotare

³⁸⁹ I testi sono tratti da Sanguineti (1982 e 2002).

³⁹⁰ Come per le letture di Pagliarani e di Rosselli, sono presenti online le letture del poeta su *Videor YouTube*: nel caso di Sanguineti il suo intervento con la lettura di poesia è accompagnato da alcune riflessioni sulla voce e la poesia.

testo” (come avviene in musica solo sapendo leggere la musica). La sua lettura si fa dunque dichiaratamente interpretazione di una partitura pensata per quell’esecuzione e, tenendo conto di questo, esamineremo ora le sue letture.

Con il testo della prima registrazione incontriamo i tipici versi del poeta, particolarmente lunghi, e l’uso del caratteristico verso a gradino³⁹¹ e dei due punti, che in parte sostituiscono il punto e si incontrano in serie³⁹². È parte del testo anche l’elencazione per punti formati da lettere, la creazione di neologismi, il rimando a località, culture e sonorità straniere, oltre che l’uso di grafemi non tipicamente italiani, impiegati nell’invenzione lessicale. Fitto è inoltre l’uso delle parentesi, che separano sezioni delimitate, e non, dai due punti che vanno a comporre le nuove creazioni lessicali: le parentesi possono così anche susseguirsi. La lingua del poeta riprende le teorie del Gruppo ’63, che critica ideologicamente la lingua delle comunicazioni istituzionali e del codice letterario (Testa, 2005: 9) e tende alla frantumazione, all’assenza di sintassi e alla sperimentazione fuse con una bulimia di linguaggio che arriva al non-senso, alla «schizofrenia universale» (Giuliani, 1961: 7). In questa composizione così articolata si susseguono inoltre in modo non casuale, ma tendente alla ripetizione consecutiva, i metri di lunghezza insolita (principalmente di 20, 22, 23 e 26 sillabe), che si riproducono prosodicamente in unità tendenzialmente minori.

Io penso rose / e vedo musiche di rose / e sento colori di rose rosa //	1
(con qualche punta di garofani, forse di dalie: / ma molto in secondo piano): //	
sarà un effetto specifico qui di Tashkent, immagino: //	
(e sarà un sintomo di un tasso alcoolico che cresce, lo so, / dentro le mie mature vene	
vane): //	5
questo vale a) / per il tè verde senza zucchero: / b) / per la saponetta	
[della doccia: (/	
e persino c) / per il caffè: //	
(per quello semiturco, al minimo, / di martedì mattina,	
sorbito / nell’atrio di una specie di casa della cultura): / e vale d) / per le runò //	
e / e) per le rossiiskie: //	
e poi vale (potrebbe valere, cioè) / f) / per questa	10
rosa tropicale nera // (parlo di tutto questo pasticcio, sempre,	
notevolmente sinestetico): // se soltanto, però, / io potessi attirarmela tanto	

³⁹¹ Il primo verso a gradino è possibile grazie all’isolamento di “vane” al v. 5, che forma inarcatura con il precedente “vene”. Inoltre, entrambe le occorrenze dei versi a gradino presentano nello stacco che li introduce la presenza dei due punti. Si aggiunga inoltre che il primo dei due si colloca in una serie particolarmente sonora come “vene / vane): / questo vale”, in cui il gradino mette ancora più in luce l’assonanza vane-vale e risponde all’inarcatura della coppia in rima vene-vane. Nel secondo caso invece l’impiego della congiunzione “e” si lega alla struttura polisindetica e in ripresa anaforica con *variatio* di “e vale”, che, a mezzo dell’espedito retorico, muta ulteriormente.

³⁹² A tal proposito, aggiungiamo che a distinguere lo spazio vuoto di Sanguineti dagli altri poeti del Novecento è, come spiega Praloran (2011: 42), una perdita del valore contrastivo della punteggiatura, per una sua sovraesposizione.

da / annusarmela, // in uno di questi giardini da gazzella, / quella, / un momento): //
 (parlo di una gazzella fatta bene, / con il fuoco / e con l'acqua): / (e con le rose)://

La lettura di Sanguineti appare con un tono calmo e si accinge alla narrazione mantenendo in generale una fascia melodica non particolarmente estesa, che vede sempre eventuali innalzamenti melodici a inizio curva, impiegando nell'insieme intonazioni molteplici ben udibili e che si ripetono (mutando di poco il loro livello melodico): si presentano principalmente come dichiarative o continuative (a cui si uniscono dichiarative) e, infine, enumerative, fedeli alla struttura formale del testo poetico. La portanza è di tipo personale.

Ci soffermiamo dapprima sull'aspetto intonativo, riportando alcuni esempi: il primo è un enunciato (corrispondente al v. 2) che si divide in due CP, al loro interno ripartite ulteriormente in unità intonative minori. Si tratta, nel caso della prima CP, di un'intonazione continuativa, intervallata da pausa, a cui segue invece un'assertiva.

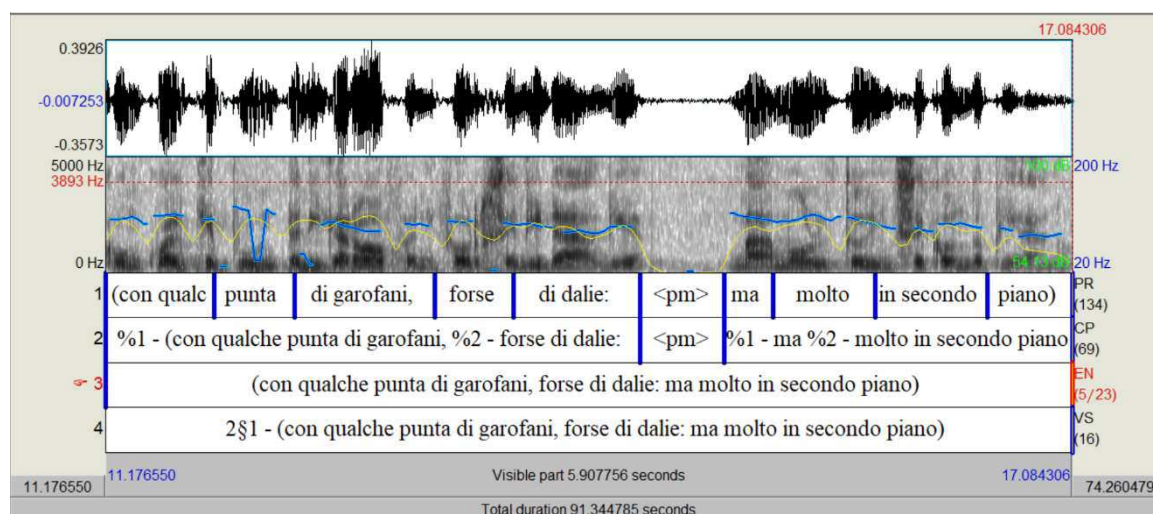


Figura 201 Finestra di Praat relativa a Edoardo Sanguineti

Il secondo esempio che proponiamo è quello di un enunciato che comprende gran parte del v. 4, che si compone di una prima CP, ripartita al suo interno in 2 unità (la prima continuativa e la seconda parentetica), e di una seconda CP che, con il suo profilo discendente, si conforma a un'intonazione assertiva. Si noti anche la ripartizione fitta di *parole ritmiche*.

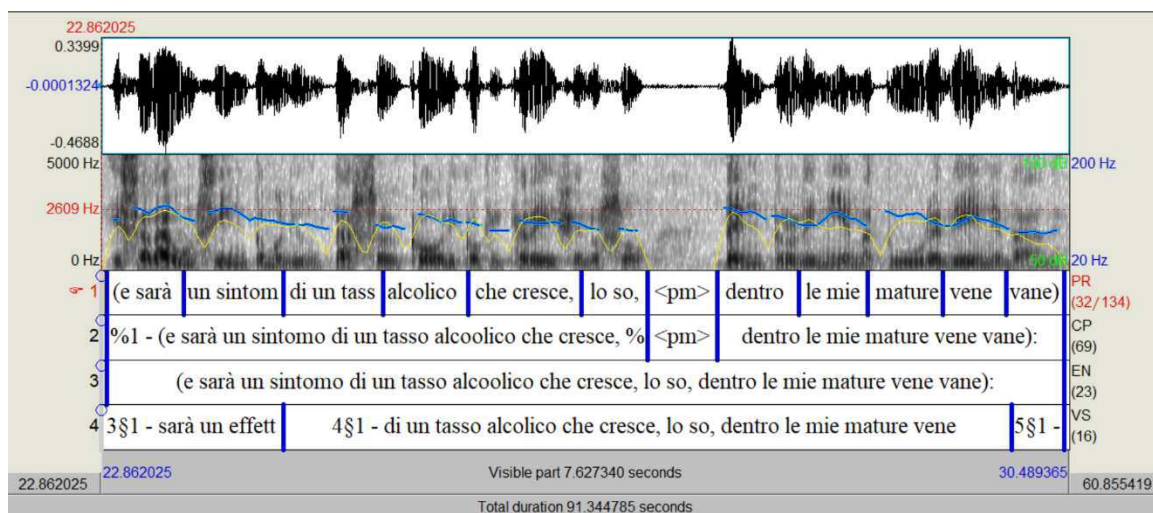


Figura 202 Finestra di Praat relativa a Edoardo Sanguineti

Un altro caso di intonazione ricorrente è quello dell'enumerativa in cui, in questo caso, si riproduce fedelmente l'elenco puntato testuale, che continua la stessa modalità anche successivamente³⁹³. Proponiamo l'esempio dell'inizio della sezione enumerativa, in cui si può notare anche come le piccole CP in concomitanza delle lettere dell'elenco presentano anche stacchi tonali e intonativi, in una *varietas* melodica caratteristica che consente di dare più movimento alla lettura. Prendiamo in analisi anche il comportamento davanti ai versi a gradino, una delle peculiarità del testo, che merita di essere considerata nella realizzazione prosodica: presenti ai vv. 5-6, ma anche nei vv. 9-10, sono realizzati con una <pll> che separa la prima unità dalla seconda che si distacca, nella sua discesa laterale. Nel primo caso si può notare inoltre che, come anticipato, la lunghezza della pausa che divide la discesa di gradino segue a una “mancata realizzazione” dell'inarcatura precedente ai vv.4-5, con cui è messo in risalto tonale il *contre-rejet*, riprodotto come dichiarativa poetica, senza lasciare preludere a una sua continuazione nel gradino successivo. L'intonazione del v. 6 (gradino) parte invece da un livello tonale più alto, come principio di una sezione autonoma.

³⁹³ In genere presenta la seguente serie: articolazione della lettera dell'elenco, pausa, CP con l'oggetto elencato (e pausa finale, non sempre presente).

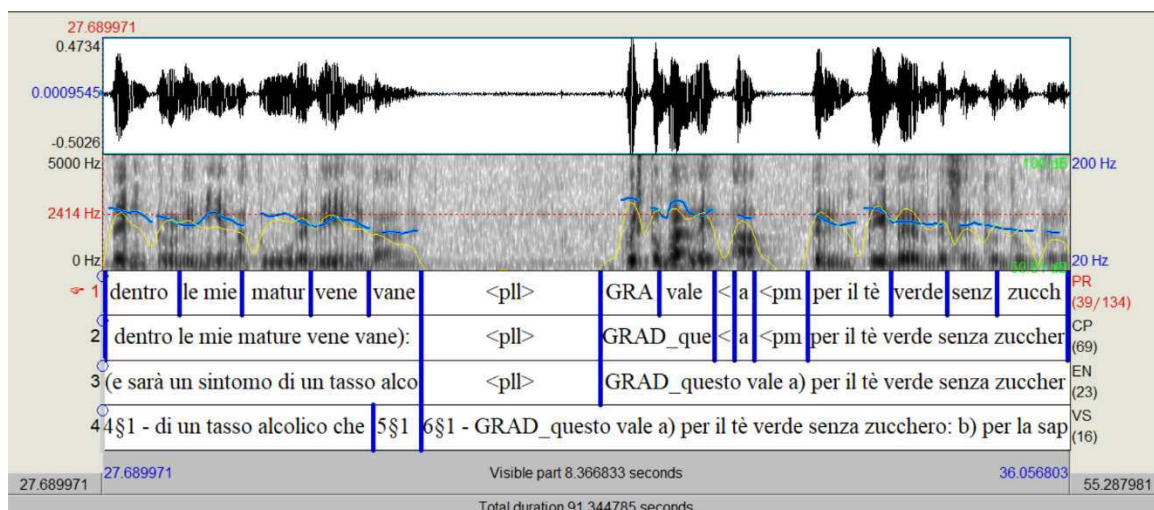


Figura 203 Finestra di Praat relativa a Edoardo Sanguineti

Analogo è il comportamento nella seconda occorrenza di verso a gradino (vv. 9-10), dove il picco iniziale del gradino (v. 10) si presenta ulteriormente alto e contrastante con l'intonazione precedente, nettamente bassa (/Da//): si può inoltre vedere al suo interno la continuazione della modalità enumerativa, in corrispondenza del punto “f”, con cui poi si concluderà l'elencazione e avrà fine la serie enumerativa. In questo verso si incontra anche la presenza di una parentesi, non riprodotta come tale ma pronunciata ugualmente su un livello tonale inferiore a quello iniziale, col quale crea contrasto³⁹⁴.

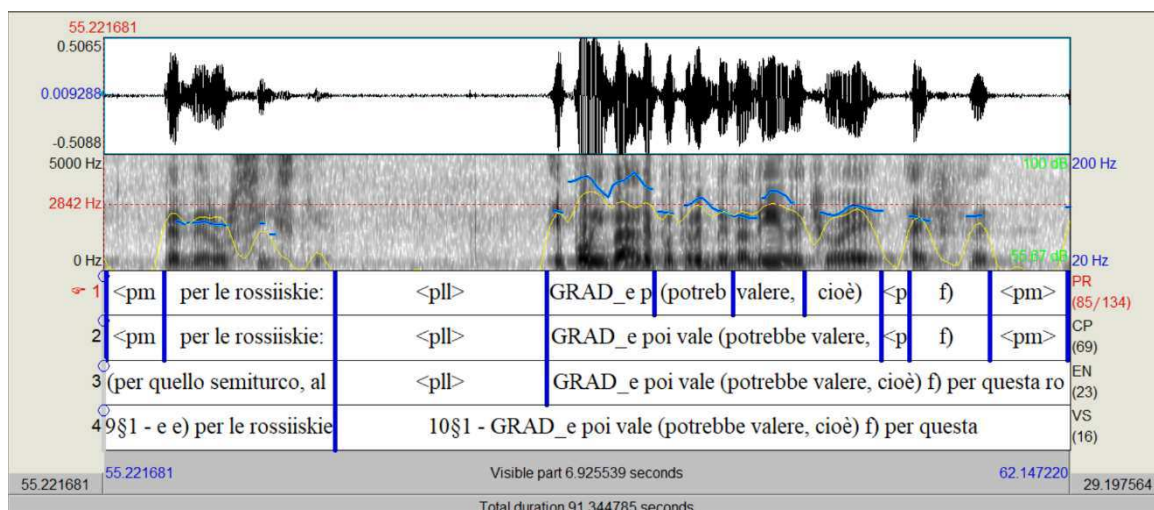


Figura 204 Finestra di Praat relativa a Edoardo Sanguineti

³⁹⁴ Nel complesso, infatti, c'è da dire che la lettura di Sanguineti non riproduce a livello prosodico le parentesi indicate nel testo come tali.

Sul piano organizzativo, il VIP-R evidenzia il massiccio uso di *curve emiverso* e una piccola quantità di *curve interso*: come anticipato, i versi così ampi si spezzano in unità piccole, legate principalmente all'andamento logico-sintattico e alla punteggiatura.

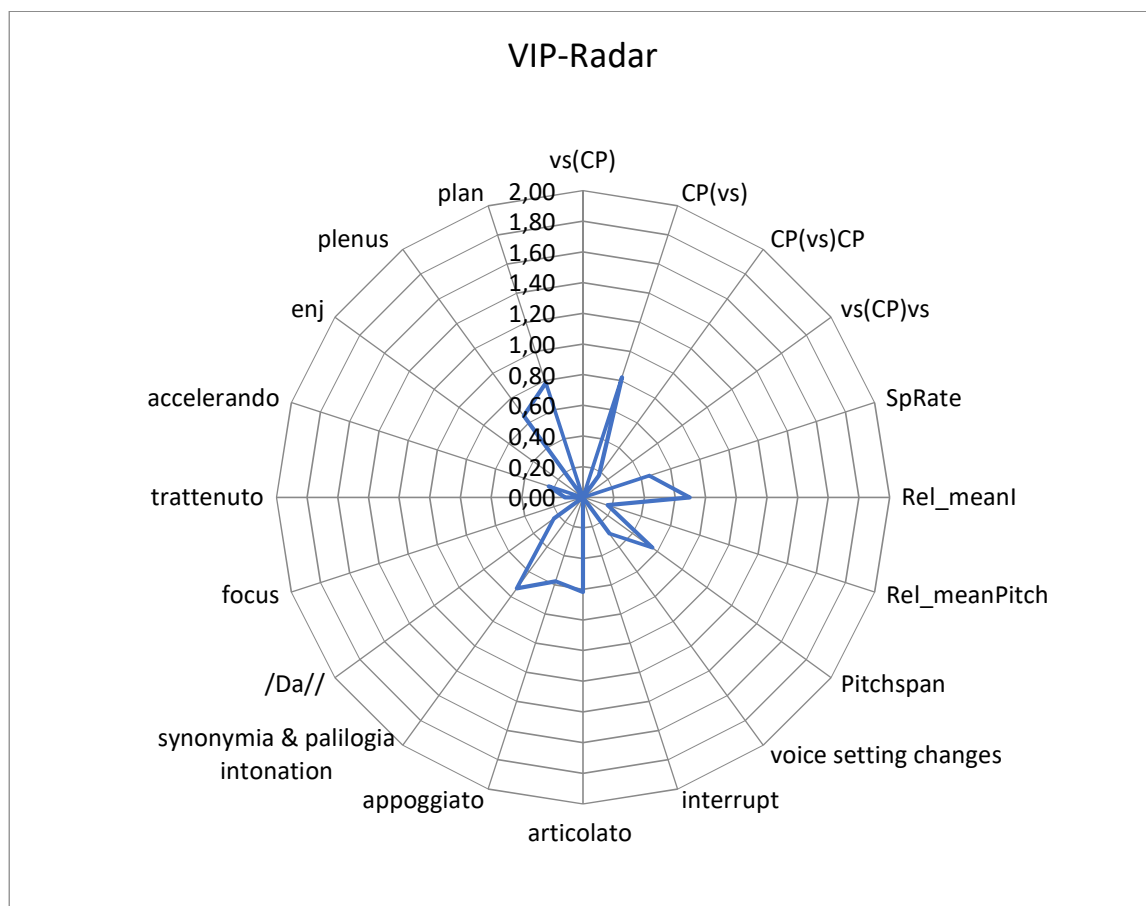


Figura 205 VIP-Radar di Edoardo Sanguineti

La velocità elocutiva si presenta nella media (4,54 sill./s), l'intensità media di circa 70 dB e la frequenza media relativa f_0 di 101 Hz. Il *pitchspan* appare ristretto, come anche si può avvertire a livello percettivo dall'omogeneità melodica generale: l'estensione in semitoni è di poco più di un'ottava e anche i cambi di registro sono limitati. Tuttavia si percepisce talvolta il contrasto tra la fine di una curva e l'inizio di quella successiva, che si realizza con uno stacco melodico (e intensivo) ben percepibile e che contribuisce a separare i contenuti narrativi.

È questa una lettura che si struttura in modo equilibrato tra *articolato* e *appoggiato*, con un indice abbastanza elevato. A livello melodico, come anticipato, frequenti sono le riprese retoriche e più limitata la presenza di /Da//, tuttavia presenti.

La velocità elocutiva appare nel complesso costante e, rispetto ad altre interpretazioni, si avverte anche minore il *trattenuto* così come l'*accelerando*, più percepibile del primo. Il grado di *plenus* è alto, in quanto superiore a 0,6, e sembra anche essere coerente con l'impaginato, che ha una fitta presenza di scrittura sul bianco, quasi a indicare sin dalla pagina la minore quantità di silenzio. Anche il *plan* è abbastanza alto, così da rivelare la presenza di enunciati abbastanza lunghi, capaci di allungarsi a più di un verso e mischiarsi a porzioni di questi, oltre che includere CP al loro interno, trattandosi principalmente di *curve emiverso*.

L'individuazione delle PR che scandiscono le CP talvolta non appare immediata, a causa di una percepibile alternanza di tempi e ritmi (in battere e in levare), analoghi a quelli che incontreremo in Amelia Rosselli con *Se sinistramente*: la percezione accentuale risulta infatti talvolta variabile e influenzata dalle serie prosodiche vicine. A determinare questo "smottamento" ritmico è principalmente la distanza interaccentuale tra PR che si crea, molto divergente nella resa prosodica del poeta (e in particolare lo scontro accentuale che tende a verificarsi ripetutamente): a determinarlo sono le scelte articolatorie e organizzative che portano a ricostruire la poesia in un testo prosodico che assume i caratteri di un'interpretazione "atonale" e "sperimentale"³⁹⁵, a partire e deviando dalla pagina. Approfondendo quello che poi vedremo complessivamente nel VIP-PR-CP-*Scatterplot*, dove ci concentreremo solo sulle prime 8 CP, diciamo che questo sfalsamento ritmico è determinato da un parametro di velocità ritmica media (PR/s) molto alta, rispetto alla media generale, con alta variabilità, e a cui si associa anche un alto numero medio di sillabe per PR (anche in questo caso con dev.st. significativa). Questi valori elevati, con le rispettive

³⁹⁵ Nel caso degli scontri accentuali, questi spesso vengono a essere rimarcati nella ripartizione in PR, al posto di venire a mancare, come a volte la ripartizione consentirebbe, e, allo stesso modo, spesso la presenza di iato è un altro elemento che contribuisce a infittire questa disomogeneità. Riportiamo alcuni esempi, menzionando il numero di sillabe che intercorrono tra un accento di PR e l'altro nella lettura e segnalando in barre oblique la divisione in CP, indicando a mezzo di doppio trattino quella in PR, ponendo tra parentesi la prima vocale in caso di sinalefe ed evidenziando infine in grassetto la sede vocalica accentuale di ciascuna di queste. "ma -- molto -- in secondo -- **piano**" (intercorrono 0, 3 e 1 sillabe tra un accento e l'altro); l'enumerazione, che ha nella sua forma testuale già la sua forte anomalia ritmica, "questo -- vale / **a** / per il tè -- verde -- senza -- zuccherò:" (le distanze sono di 1, 1, 2, 0, 1, 1 sill.); "e poi vale / (potrebbe valere, / cioè) / **f** / per questa rosa / tropicale / nera /" (intercorrono nella lettura 5, 2, 0, 3, 3, 1 sillabe); "io potess(i) -- attirarmela -- tanto -- da -- / annusarmela" (intercorrono 2, 2, 1, 2 sill.); "in uno -- di questi -- giardini -- da gazzella, -- quella, -- un momento):" (la distanza è di 2, 1, 4, 1, 3 sill.); "con il fuoco / e con l'**acqua**: / (e -- con le rose):"(3, 1, 2 sillabe di distanza). I numeri mostrano la fitta distanza sillabica pari a 0, 1, 2, 3, con un'alternanza prevalente di CP composte di 1 PR, con numero di sillabe molto diverso e CP con più PR all'interno. Ci proponiamo di approfondire la questione in studi più specifici con quantificazioni di durate, assolutamente necessarie per un calcolo delle misure interaccentuali, anche in chiave comparativa.

alte variazioni interne, si considerano alla base di questa immediata percezione di slittamento ritmico e temporale della lettura.

Le curve prosodiche, a cui abbiamo accennato finora nel loro aspetto intonativo e in relazione con le *parole ritmiche*, si mostrano nel VIP-CP-H con i loro tratti caratteristici: la CP-Speech Rate media (pari a 4,26 sill./s), con una dev.st. superiore alla media e un numero di sillabe per CP medio, con alta dev.st., che conferma l'ampio *range* che va da un minimo di 1 a un massimo di 22 sillabe (sicuramente tra i più estesi delle letture e, in parte, rapportabile al metro del testo). È infatti opportuno precisare che le lunghezze prevalenti nella lettura sono quelli di 1, 4, 10, 11 sillabe: unità minori ricorrenti animano le CP di questa lettura, mentre la lunghezza maggiore (in linea con l'estensione del verso) appare limitata a meno casi. La durata media delle CP si presenta bassa, di poco inferiore a 2, ma con un'alta deviazione standard, coerente anche con la ricca variazione sillabica (da 0,17 a 4,39 s); la durata pausale media è medio-lunga e, anche in questo caso, associata ad alta variabilità. Il ventaglio pausale va dalle <pb> alle <pll>, passando per diverse sfumature interne: le pause maggiori separano tendenzialmente gli enunciati ma alcune si trovano anche tra curve prosodiche interne sia al verso sia all'enunciato, tendenzialmente dopo intonazione dichiarativa o per differenziare, in posizioni ripetute, dalle precedenti misure (è il caso ad esempio delle lettere dell'elencazione, seguite da pause di misure diverse).

È caratteristica quindi di questa lettura la variazione, la mobilità dei suoi tratti, che si mostra in diversi aspetti come centrale.

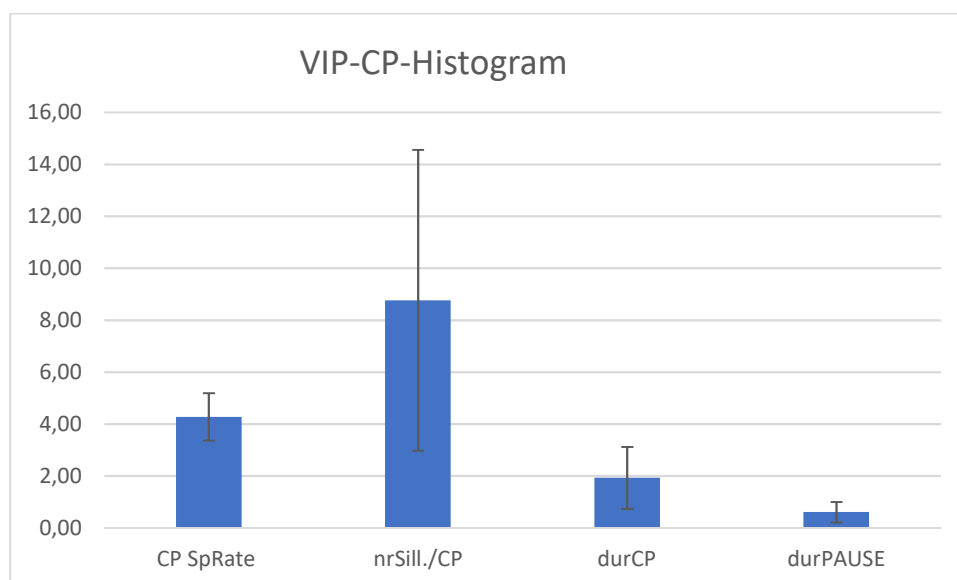


Figura 206 VIP-CP-Histogram di Edoardo Sanguineti

Infine, riguardo al comportamento davanti a inarcatura, si noti che in tutti i casi non viene adottato l'uso della pausa, ma, come mostra il grafico, non si presenta un comportamento sistematico in queste occasioni: infatti nella metà dei casi non avviene alcuna marcatura, bensì la lettura asseconda l'andamento logico-sintattico. Dall'altra parte, in 2 casi si può percepire maggiormente la marcatura delle PR associata a un lieve scarto tonale, proprio in presenza di inarcatura.

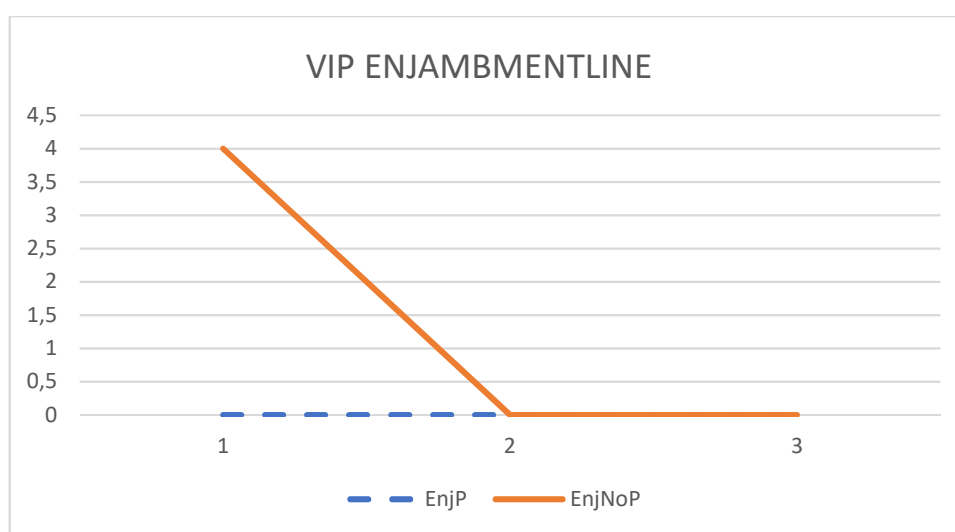


Figura 207 VIP-EnjambmentLine di Edoardo Sanguineti

Anche il secondo testo letto, *Il meno peggio ragnettino...*, presenta i tratti salienti visti nella lettura precedente (i due punti fitti, l'uso della parentesi e l'uso del verso a gradino) e vi insistono i giochi lessicali e la tendenza a un linguaggio dell'inconscio, del flusso di pensiero, che associa contenuti inaspettati, a cui si aggiungono giochi di suono, che vanno in alcuni casi a sommarsi a neologismi caratteristici.

Il meno peggio ragnettino, qui, / praticantesi un rude rinopiercing, / mi hanno ammonito 1
d'urgenza, era piuttosto saffico: // (una cosa sottile, scura: / congiunta, pare, / a un'acre
e molto asprigna indonesiana piatta): //

non è il caso di ridere, così (/) (anche se ridono
i remoti semiti medesimi), // se hanno singolarmente scaricato, dentro la singola 69, / 5
il mio singolo me: //

ho assunto un brodetto di tartaruga, adesso, /qui all'Alexander, /
in memoria di Popa:// ho pianto i giorni delle crude aringhe, / che masticammo lentamente
insieme, (/) in questo porto, (/) da queste parti: //

(ma (/) il paesaggio (/) è in biodegradabile 10

[degrado: //
sono più cupe le strade, più frigide e fragili: // questo però / è pure il mondo, / e mi piace, //
che è (/) un dappertutto ormai dovunque, /in cui ti manifesti e ti comunichi, /quando un po'
tu ci riesci, / con / afrogesti e anglogemiti): //
succhiarmi in blocco, / mia tarantola / eterna: //

In questa lettura emerge una scansione accentuale forte che confluisce anche nella riproduzione di iato in alcuni punti e consente talvolta di considerare *parole ritmiche*, come nel precedente caso, anche parole grammaticali, meno significative dal punto di vista lessicale, e di individuarne anche alcune in levare.

Nel complesso la lettura appare più omogenea della precedente e fitta di riprese melodiche, che si alternano tra intonazioni di tipo continuativo e altre più chiaramente assertive poetiche /Da//: come mostra anche il VIP-R, molto alto è il livello retorico di *synonymia* e *palilogia*, mentre più limitata è la frequenza di assertive, che si incontrano principalmente in coincidenza dei due punti.

Su un piano organizzativo l'interpretazione si presenta principalmente composta, come nel precedente caso, da *curve emiverso*, che vanno a strutturare i versi particolarmente lunghi e si ricompongono in enunciati spesso trasversali rispetto ai versi e in pochi casi coincidenti, per quanto il loro numero totale sia uguale, come anche mostra il grado di *plan*, pari a 1. Fitte sono le CP di dimensioni più ristrette di quella del verso, limitate sono quelle *interverso* (solo 5 occorrenze) e ancora più limitate le occorrenze di *versi-curva*, con due presenze soltanto, coincidenti, rispettivamente, con un verso di piccola dimensione che introduce un verso a gradino (v. 6) e con il verso a gradino v.10. Gli *enjambement* non vengono riprodotti con pause, come mostra il grafico, e il *plenus* si presenta alto, in quanto la durata totale melodica si dimostra di quasi quattro volte superiore a quella pausale.

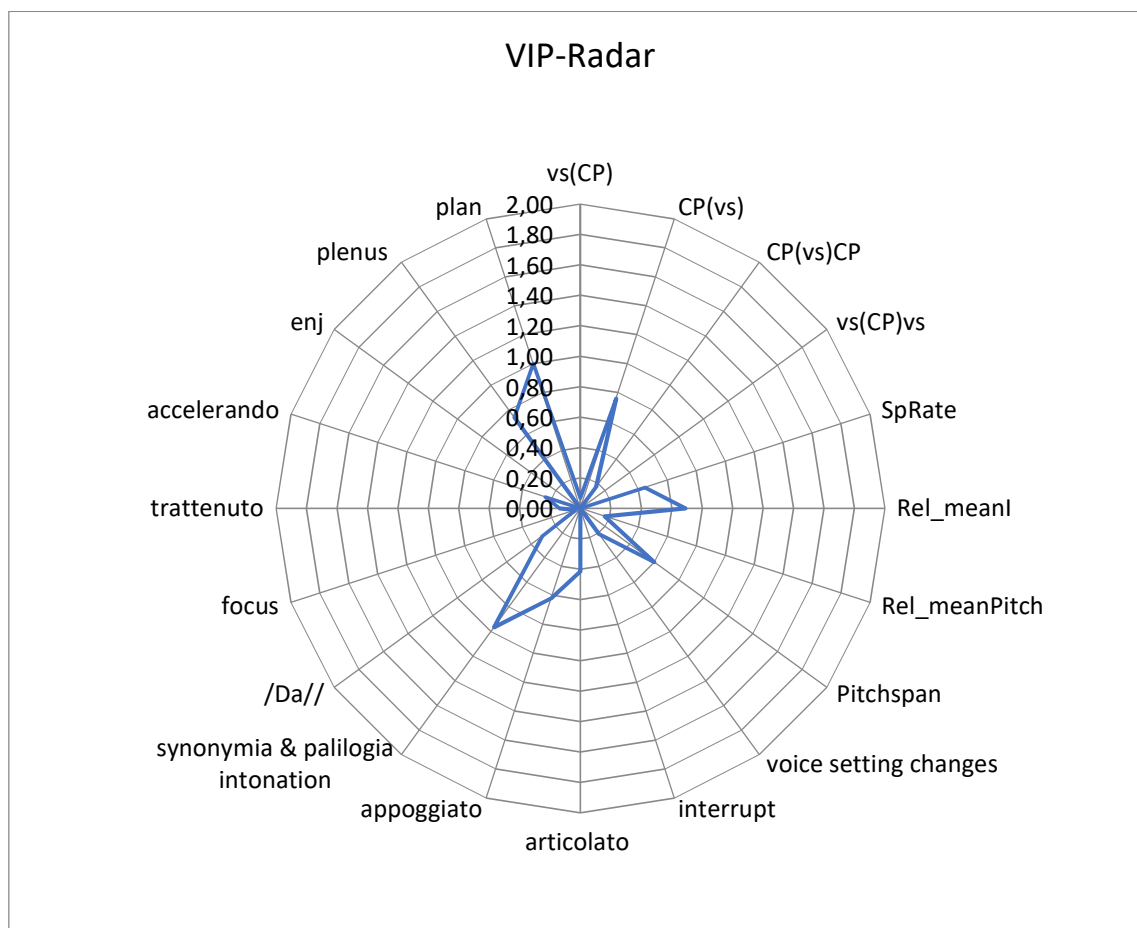


Figura 208 VIP-Radar di Edoardo Sanguineti

La velocità elocutiva appare simile alla precedente (4,46 sill./s) e le variazioni di *trattenuto* e *accelerando* non sono continue, per quanto presenti (e prevalenti sono le seconde), così come analoghi sono la frequenza media relativa, l'intensità e il *pitchspan* (superiore di solo un semitono). Lievemente minore è il grado di *voice setting changes*, mentre la lettura nel complesso si presenta *appoggiata* piuttosto che *articolata*, scandendo le PR nelle CP.

Riguardo al comportamento specifico delle CP, il VIP-CP-H mostra dei parametri comparabili coi precedenti: la CP-*Speech Rate* media (pari a 4,3 sill./s, con una deviazione standard bassa, inferiore alla precedente, che indica la poca variazione), un numero di sillabe per CP medio-alto (9,76), con una deviazione standard alta, analoga alla precedente (paragonabile anche a quella che vedremo in Rosselli), una durata media delle CP anch'essa media con deviazione standard alta e, infine, una durata media delle pause pari a una <pl>, con una dev.st. ancora più alta di quella della lettura precedente.

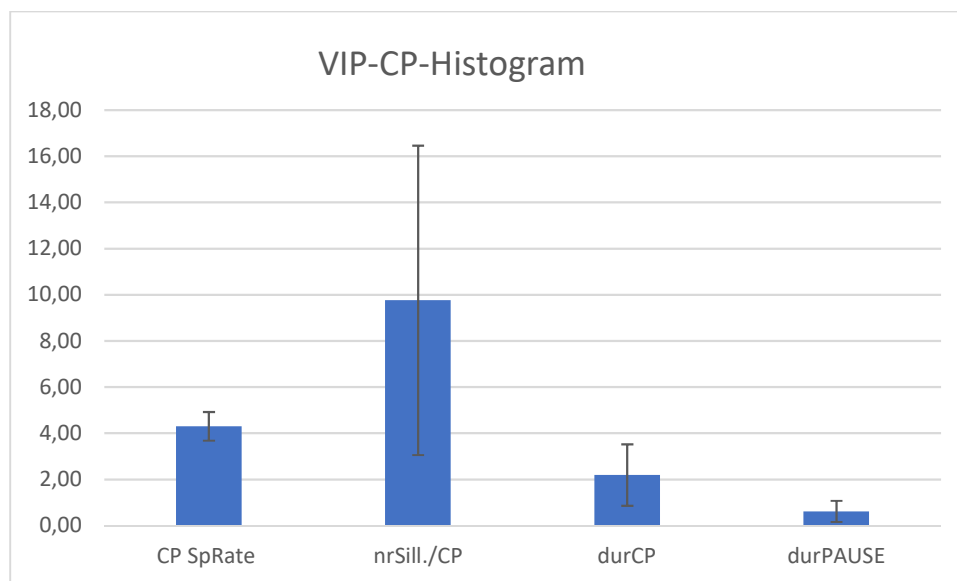


Figura 209 VIP-CP-Histogram di Edoardo Sanguineti

Nel complesso si può dire che si mantiene il carattere principale di mobilità di questa lettura e, riguardo alle pause, rimarchiamo come la variazione impiegata (dalle <pb> alle <pl>) sia associabile anche al diverso impiego che ne viene fatto: le pause brevi vengono usate per marcare l'articolazione di unità prosodiche minori (di minore durata e solitamente corrispondenti a unità sintagmatiche), solitamente separate nel testo da virgole e che formano parte di enunciati maggiori. Le <pb> non si incontrano mai a separare CP di lunghezza ampia e, al contrario, si incontrano <pm>, in rari casi, ad alternarsi in una *varietas* tra CP minori. Nel complesso, le pause medie e lunghe di questa lettura dividono CP più ampie, sintatticamente più articolate al loro interno.

Particolarmente interessante e sistematico è invece l'uso delle pause molto lunghe, che dividono (vista la lunghezza, svolgono anche un ruolo di separazione e massima sospensione) solo i casi di versi a gradino: dove difatti questi si presentano, sono spezzati da una pausa di dimensioni particolarmente larghe.

Riportiamo l'esempio dei vv. 3-4 in figura. Anche il tipo di intonazione del verso che introduce il gradino (che presenta sempre i due punti terminali) segue uno stesso comportamento, che è quello di un'intonazione terminale /Da//. Particolarmente separati appaiono i due versi che si spezzano già nella pagina, in una separazione più netta di un semplice cambio di verso. La CP che ingloba il gradino e ciò che segue (vv. 4 e 5) inoltre si struttura in due unità intonative, che seguono principalmente la divisione sintattica

principale (secondo la ripartizione dettata dalla parentesi e non dal verso) e di cui la seconda risulta più scandita da un punto di vista ritmico. Infatti l'*enjambement* testuale, tra “remoti” e “ridono”, che divide il v. 4 dal v. 5, non viene riprodotto prosodicamente, ma la lettura segue invece l’andamento logico-sintattico. Ci si trova, con questa CP, anche davanti a un cambio accentuale e ritmico, che passa da una prima unità intonativa in battere a una seconda unità in levare (Non -- è il caso -- di ridere, -- così -- % (anche se ridono -- i remoti – semiti -- medesimi:), a cui si associa anche una diversa gestione del tempo, che vira verso un andamento più lento nella seconda parte.

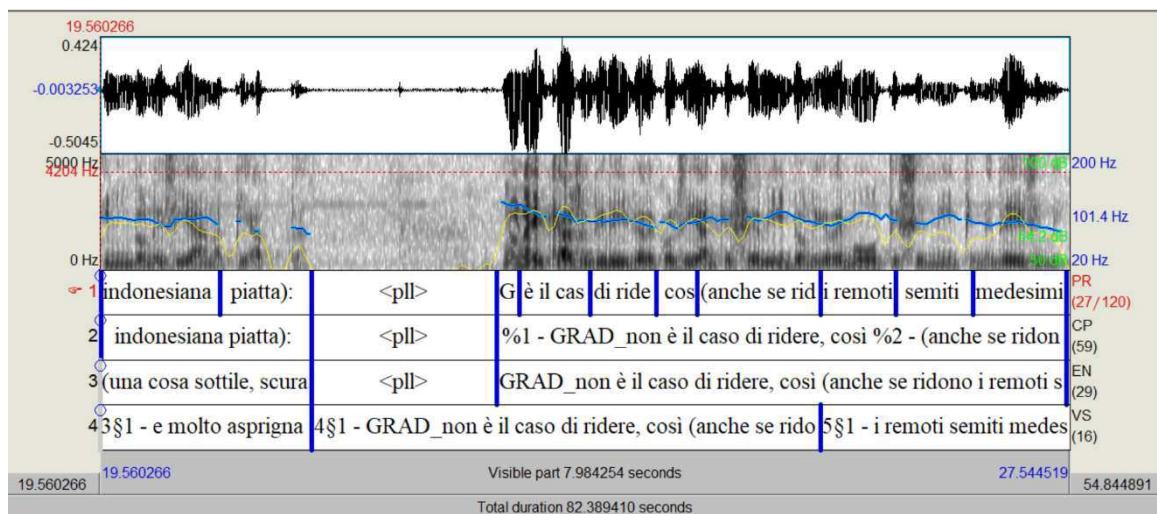


Figura 210 Finestra di Praat relativa a Edoardo Sanguineti

Globalmente il comportamento nei casi di inarcatura testuale è quello di evitarne la riproduzione con pausa o con una qualche marcatura: a prevalere è in tutti i casi una scelta logico-sintattica, che porta a collegare le unità separate in una sola linea melodica e a privilegiare l’ordine logico.

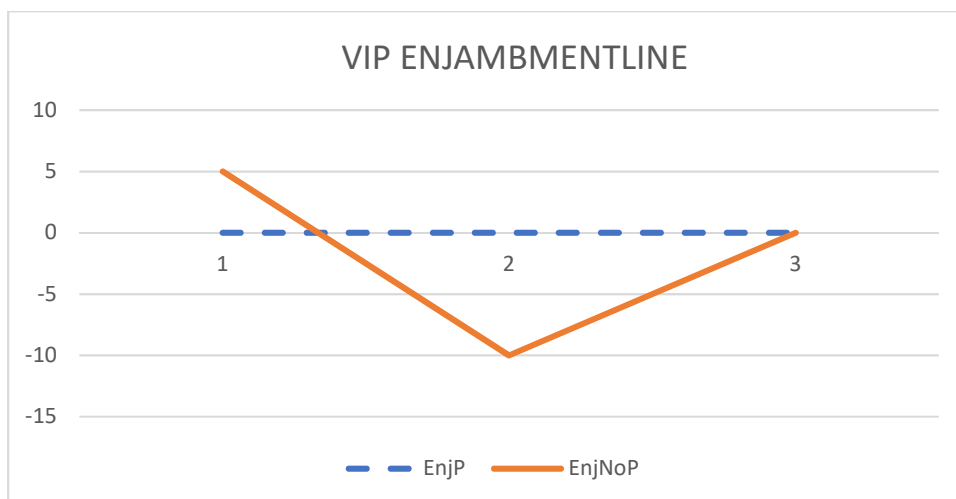


Figura 211 VIP-EnjambmentLine di Edoardo Sanguineti

Forse ciò che più stupisce della lettura di Sanguineti è la sua naturalezza, mantenuta anche quando il contenuto vira al surreale, conservando una spontaneità narrativa che tende a volte a crescere. Le sue interpretazioni divergono in molti aspetti, insieme ai testi, da quelle viste e si caratterizzano, oltre che per la peculiarità ritmica, per la ricchezza di variabilità interna, sia nell'organizzazione ritmica e melodica sia in quella pausale.

Con Sanguineti si vira verso la piena ricerca sperimentale atonale, che esce nel complesso da ogni schema pregresso, seppure alcuni tratti tonali caratteristici permangano anche in lui.

3.3.2.2.7. Amelia Rosselli

Le letture di Amelia Rosselli (Parigi, 28 marzo 1930 – Roma, 11 febbraio 1996) si riconoscono per il loro stile austero e intimo, il tono basso e un andamento marziale, che a volte si incupisce e a cui si aggiunge, in alcuni casi, un comportamento seriale di interruzione consonantica per marcare una porzione melodica, insieme a una portanza personale.

La questione prosodica della poesia è cara alla poetessa che, oltre a una sensibilità metrica, è riconosciuta anche per l'orecchio attento, per la sua formazione musicale e musicologica, e una sensibilità linguistica particolare (visto il suo plurilinguismo)³⁹⁶.

Considereremo le sue interpretazioni di *Pietre tese nel bosco* e *Se sinistramente* (tratte da *Documento*, 1966-1973)³⁹⁷, la prima proveniente dall'archivio radiofonico di [Rai Radio 6 Teca](#) e risalente al 1985³⁹⁸ e la seconda invece conservata negli archivi televisivi delle Teche Rai, tratta dalla trasmissione televisiva *L'Aquilone*, rubrica "Poeti in gara", del 3 febbraio 1989 (nella cui puntata la poetessa è in coppia, nella "sfida", con Valentino Zeichen).

Entrambe le letture di Rosselli, già a un primo ascolto, si contraddistinguono per la loro unicità di stile, che fanno di questo *modus legendi* un caso isolato, in quanto lontano da uno stile declamatorio, da uno più colloquiale e da uno teatrale. Con un carattere misterico, le letture di Rosselli hanno un che di iniziatico e sperimentale³⁹⁹, che ricorda, nei suoi rapidi passaggi da un carattere a un altro e nella loro scansione, spesso associata a una molteplicità di tempi e ritmica, anche le sonorità delle avanguardie musicali, che l'autrice conosceva bene e al cui stile si avvicina nella sua composizione prosodica.

In particolare un uso della dissonanza, del rumore e del silenzio, sono percettibili negli sbalzi interpretativi e in particolari procedimenti articolatori: essi danno una sensazione di uscita dal sistema temperato musicale e sono riconducibili al mondo avanguardistico musicale, caro all'autrice (pensiamo, tra le tante collaborazioni, anche alla sua connessione con Cage). È anche la poetessa stessa a testimoniare come nella sua scrittura siano presenti gli influssi musicali e, inevitabilmente, questi si avvertono anche nella lettura, che non solo ne è la riproduzione ma ne diventa un'interpretazione e una dichiarazione di poetica⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Alle sue riflessioni pervenuteci in *Spazi metrici* abbiamo fatto riferimento nel primo capitolo e a queste si rimanda per approfondimenti sul tema: in entrambe le raccolte si vive una libertà metrica esposta anche teoricamente nel saggio, con strofismo tendenzialmente regolare.

³⁹⁷ I testi sono presi da Rosselli (1997).

³⁹⁸ La registrazione appartiene al programma condotto da Fabio Doplicher.

³⁹⁹ Sulla sperimentazione del verso di Rosselli si sono espressi in diversi. Barbieri (2013), a partire dalla teoria di una negazione del verso visibile anche con la perdita di senso dell'*enjambement* continuo, il verso che si fa cornice «riporta il mondo naturale a quello umano – e sono quindi una condizione possibile per l'istituirsi di una situazione rituale» (Barbieri, 2013: 122). Così, «avendo annullato il verso, è infatti necessario rafforzare la sensazione di poesia attraverso altri strumenti. [...] la ripetizione ossessiva, il ritorno delle formule e dei suoni e dei ritmi prosodici, sono tutti elementi immediatamente individuabili come poetici, attraverso cui il lettore può riconoscere il contesto, sentire questo flusso di parole come autentica poesia.».

⁴⁰⁰ Scrive, Rosselli (1962: 187): «Tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica, la mia ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la mia regolarità, quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi.»

Anche l'avvicinamento alle neoavanguardie poetiche sicuramente aveva influenzato il suo modo di sperimentare nella lettura, che era probabilmente anche il frutto di una straordinaria e unica conoscenza e connessione con il panorama culturale internazionale che, per una sua esperienza diretta, accoglie anche le tracce degli influssi linguistici e degli incontri degli altri Paesi in cui si è trovata a passare e a formarsi (dall'Inghilterra, alla Francia, all'Italia agli USA alla Svizzera): si possono trovare dei possibili residui fonetici non solo nella pronuncia (a partire dalla pronuncia della vibrante o all'articolazione marcata dell'occlusiva bilabiale sorda) ma anche in un'originalità di gestione del silenzio all'interno delle curve prosodiche e in generale. In parte può rimandare anche a un precursore a cui l'autrice è accomunata anche per la tensione all'internazionalizzazione (con una matrice anche francese) e alla sperimentazione, ovvero Ungaretti. Una spiegazione della stessa poetessa si trova nella sua testimonianza del 1988, in cui attesta anche la prima scrittura in versi liberi in inglese, poi tradotti in italiano e spiega anche come questo abbia condizionato il tipo di verso (in italiano per natura più lungo, essendo questa una lingua «lenta e sonora» per l'autrice⁴⁰¹, che comporta i conseguenti problemi di impaginazione, legati ai rientri, a differenza dell'inglese «che scorre rapido, essendo lingua molto più liquida, con vocali poco aperte», tale da far prendere al verso una forma «un po' curva», con una sonorità che è «un breve istante», possibile solo in una lingua che può essere anche parlata «tra i denti» (Rosselli, 1988: 147).

La prima registrazione che consideriamo si presenta nel suo carattere intimistico e calmo, alternato invece a parti in cui muta, e la voce appare alterarsi e inquietarsi: a farlo sentire è una maggiore articolazione consonantica, un'accelerazione della velocità d'eloquio e anche un susseguirsi di pause brevi o brevissime che spezzano il *continuum* melodico, nel complesso mutevole e con sbalzi interni. Costante resta invece la marcata scansione in PR, che vanno a comporre un tessuto ritmico abbastanza vario al suo interno.

⁴⁰¹ Riportiamo una parte più estesa delle sue considerazioni. «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 imagisti, 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.» (Rosselli, 1988: 147).

Pietre / tese nel bosco; // hanno piccoli amici, / le formiche / ed altri animali // che non so riconoscere. / Il vento non / spazza via il sasso, / quelle fosse, / quei resti d'ombra, / quel vivere di sogni / pesanti. //	1 5
Resti nell'ombra: // ho un cuore che scotta/ e poi si sfalda per/ ingenuamente /ricordarsi/ di non morire. //	
Ho un cuore come quella foresta: // tutta sarcastica a volte, // i suoi rami lordi / discendono sulla testa (/) a pesarti. //	10

Come anche mostra il VIP-R, questa lettura appare, a livello organizzativo, sintagmatico-sintattica, componendosi quasi totalmente di *curve emiverso* e limitando a un'occorrenza, in corrispondenza dell'ultimo verso, la realizzazione di *versi-curva* e a 4 quelle di *curve interverso*. La frammentazione prosodica segue infatti sia quella della punteggiatura sia quella di una marcatura intenzionale di contenuto, mettendo in luce maggiormente le unità sintagmatiche minori che compongono gerarchicamente quelle maggiori: questo è visibile sin dall'inizio della lettura, in cui i primi due versi si frammentano in 5 CP (in un caso anche ripartite intonativamente al loro interno).

Aspetto interessante da osservare è quello della gestione del silenzio all'interno di questa frammentazione: si può notare dall'inizio della lettura (come mostra l'immagine) una varietà pausale, che propone pause di diverso tipo, dalla breve alla lunga. Non casuale appare questa scelta tipologica: Rosselli utilizza pause brevi per separare i sintagmi non seguiti da punteggiatura nel testo e metterli in luce, mentre adotta pause più lunghe in presenza di punteggiatura. Più precisamente, l'autrice sceglie una <pl> (preceduta da un'intonazione assertiva) dopo il punto e virgola, e una <pm> dopo la virgola. Questa modalità di ripartizione si conferma anche nel resto della lettura (caso particolare è quello dell'inarcatura realizzata con pausa, in cui i tempi delle pause si allungano, e che approfondiremo successivamente).

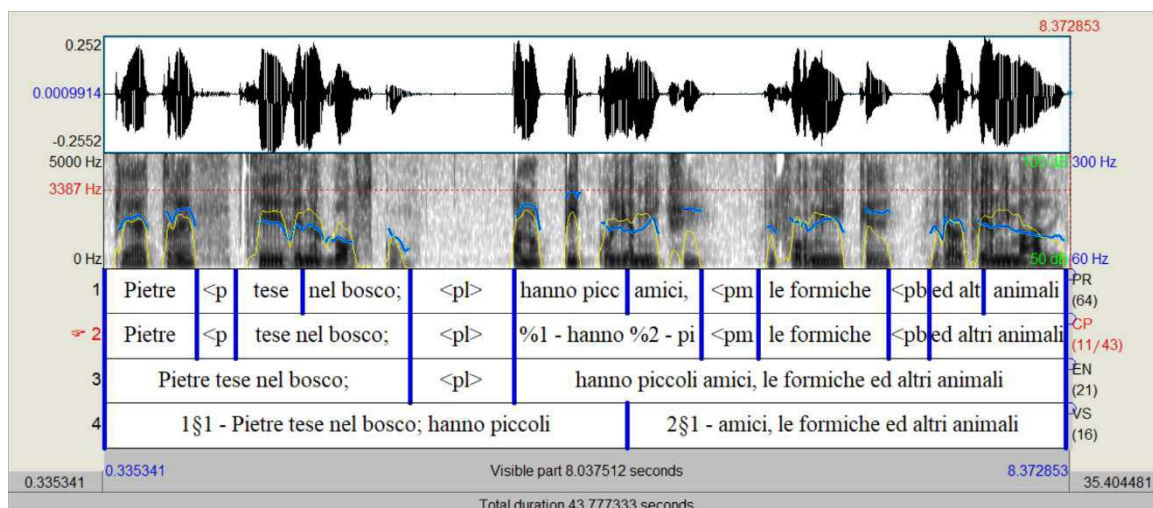


Figura 212 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

Da un'osservazione delle curve di f_0 messe in evidenza sullo spettrogramma emerge un uso vario della melodia dal principio della lettura: oltre alle diverse etichette intonative, che vanno dalla continuativa alla dichiarativa all'enumerativa, si può individuare la prominente focalizzazione di "piccoli", nella terza CP, nel v. 1. Ritroviamo la presenza, all'interno di alcune curve isolate, di sospensioni di silenzio generate dai contoidi sordi che la poetessa allunga e che conferiscono a questa lettura un caratteristico *interrupt*, elemento poco impiegato nel complesso delle letture, particolarmente marcato nella lettura di Ungaretti e presente anche in quella di Fortini. Riportiamo alcuni esempi, in cui è stata effettuata la suddivisione sul livello dei fon.

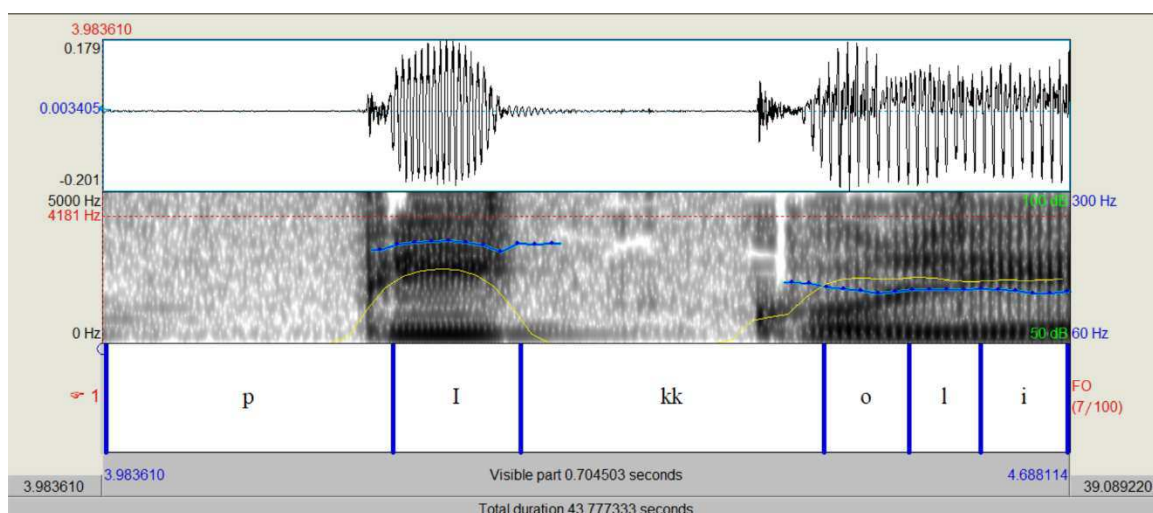


Figura 213 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

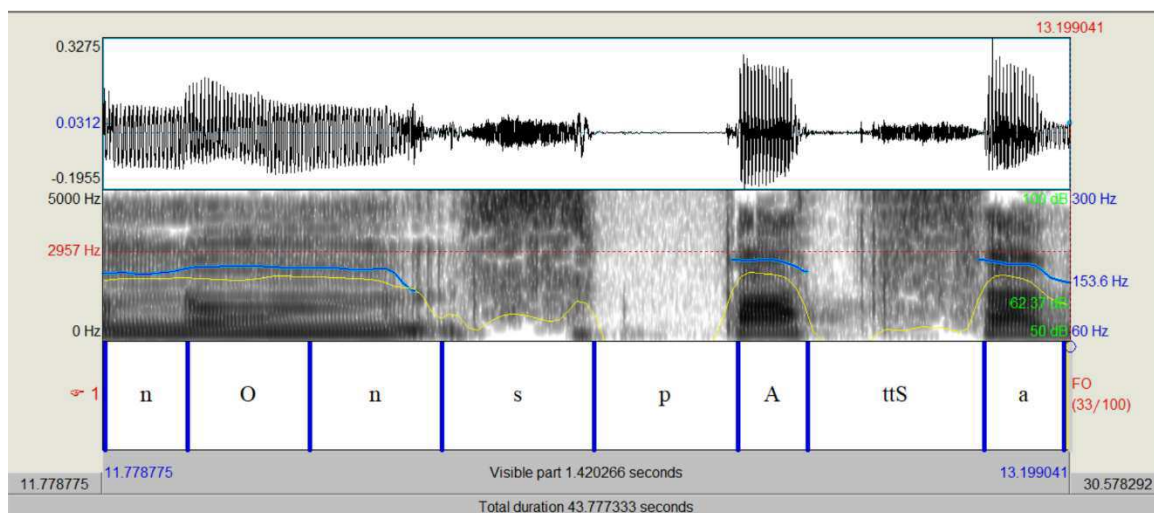


Figura 214 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

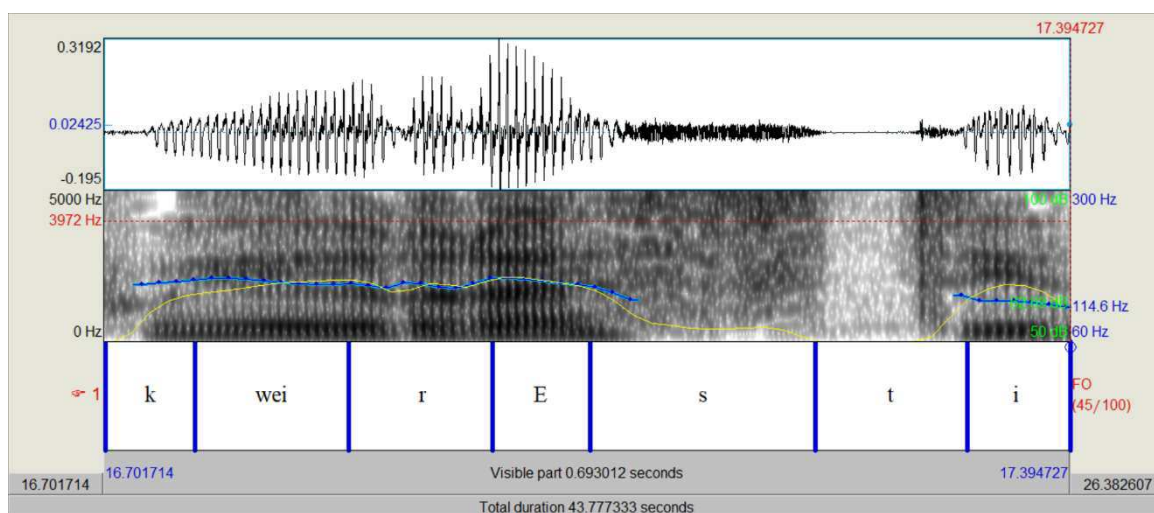


Figura 215 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

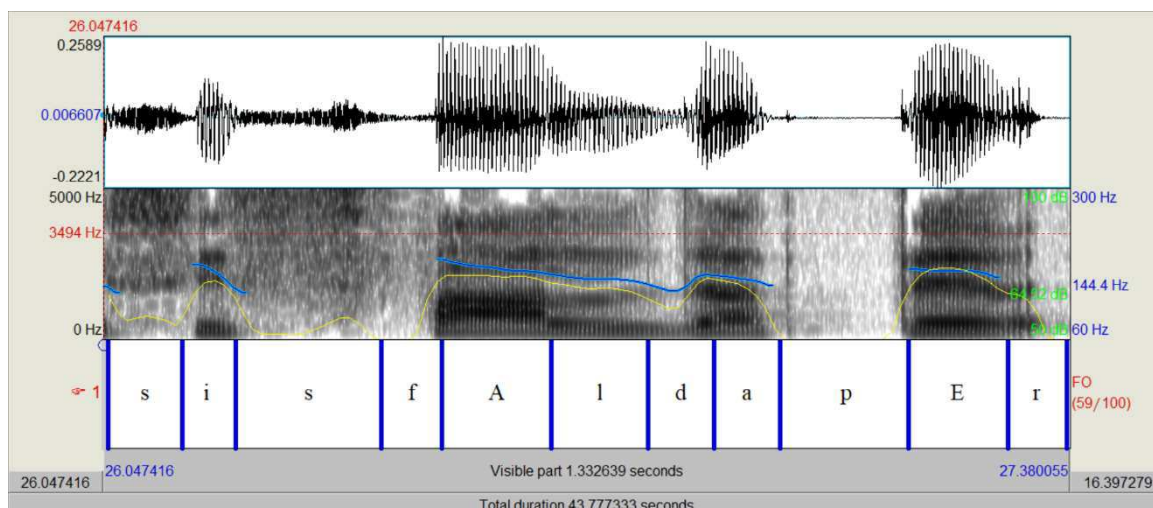


Figura 216 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

La velocità d'eloquio che riporta il VIP-R è pari a 4 sill./s, è media ed è associata anche a un uso parsimonioso di *trattenuto* e *accelerando*, quest'ultimo superiore al primo e avvertibile in modo più immediato nella lettura. La frequenza media relativa è di 155 Hz (bassa) e il *pitchspan* è abbastanza alto, in quanto l'intervallo percepibile è di oltre un'undicesima, all'interno di un uso di registri vario ma non particolarmente ampio, che si sposa anche con un'interpretazione che, come anticipato, è ricca di interruzioni prosodiche.

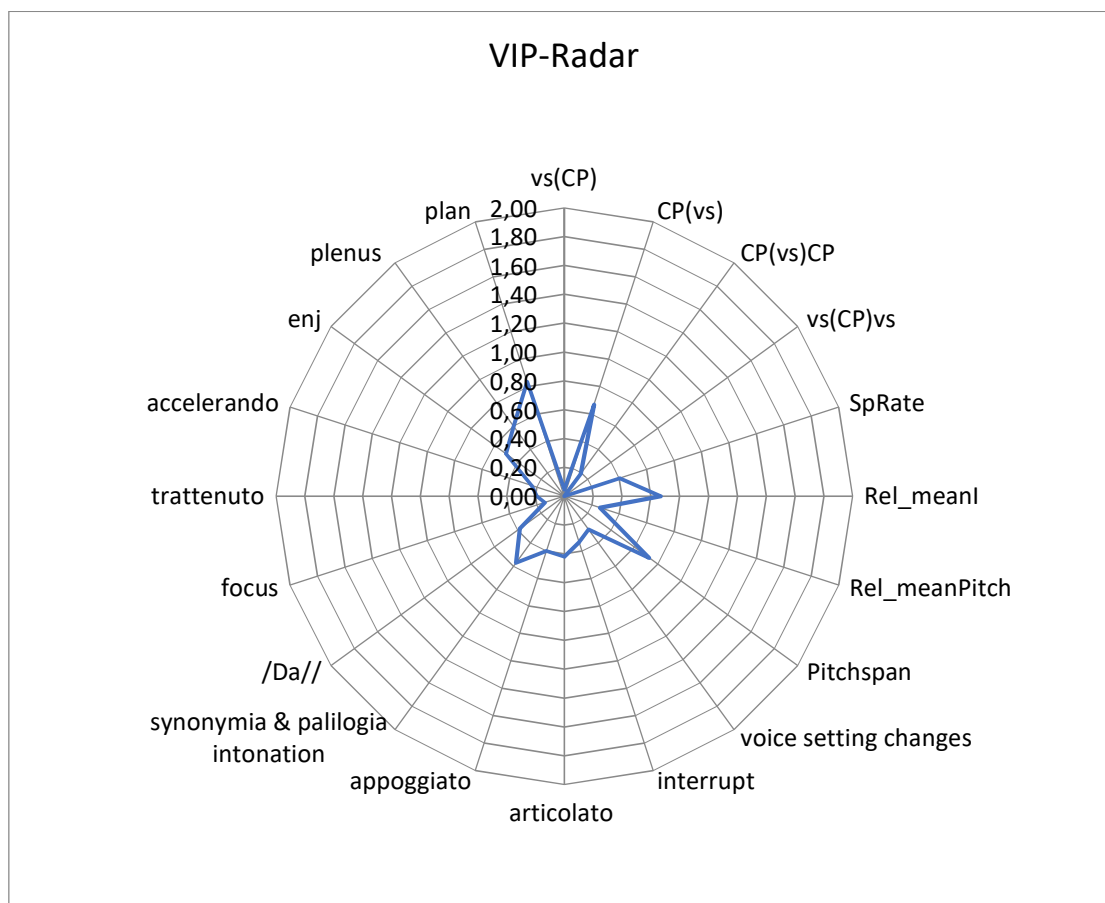


Figura 217 VIP-Radar di Amelia Rosselli

I gradi di *articolazione* e *appoggiato* globale sono bilanciati equamente e non molto alti, senza far prevalere una marcatura su un'altra. Anche in questa lettura ritornano alcune tipologie intonative che presentano andamenti ricorrenti tra loro in *synonymia* e tra questi vi è anche la dichiarativa poetica, con il suo contorno terminale mai completamente basso, che si alterna anche a dichiarative assertive invece normalmente intese. Limitato è l'uso della focalizzazione, mentre diviso è il comportamento davanti a inarcatura: una metà ricorre all'uso della pausa e un'altra metà invece impiega uno sbalzo intonativo (senza pausa). Medio-alto risulta il *plenus* (0,59), in quanto la durata complessiva pausale è pari a circa un terzo di quella melodica, rivelando una prevalenza di CP su P, nonostante sia fatto uso del silenzio anche all'interno delle CP, come dimostrato precedentemente. Infine il *plan* alto attesta un'intenzione enunciativa corrispondente, nel complesso, alla lunghezza testuale dei versi del testo, in questo caso possibile grazie a un allineamento con la punteggiatura a essi interna e trasversale.

Passando alla descrizione del VIP-CP-H, si può notare che il comportamento medio delle CP si caratterizza per una velocità elocutiva media (4,11 sill./s) con una dev.st. abbastanza alta rispetto alla media generale dei suoi contemporanei. La durata media (corrispondente a 1,51 s e con una dev.st. medio-bassa, si associa a un numero basso di sillabe per CP, pari a 6 sill./CP, anche in questo caso con dev.st. inferiore a quella più frequente). Le CP presentano un *range* di sill./CP inferiore a quello di altre letture, arrivando a un massimo di 11 sillabe e a un minimo di 2: tuttavia, rispetto ai metri impiegati, la media delle unità prosodiche è inferiore a quello del metro testuale. Riguardo invece alla gestione delle pause, si aggiunga a quanto detto prima che la media delle durate pausali può considerarsi un parametro medio, con una dev.st. anch'essa nella media dei valori generali delle letture. Sulle pause impiegate è opportuno infatti dire che non viene mai fatto uso di <pll> e prevale un'alternanza tra <pl> e <pb>, impiegate in un modo non casuale.

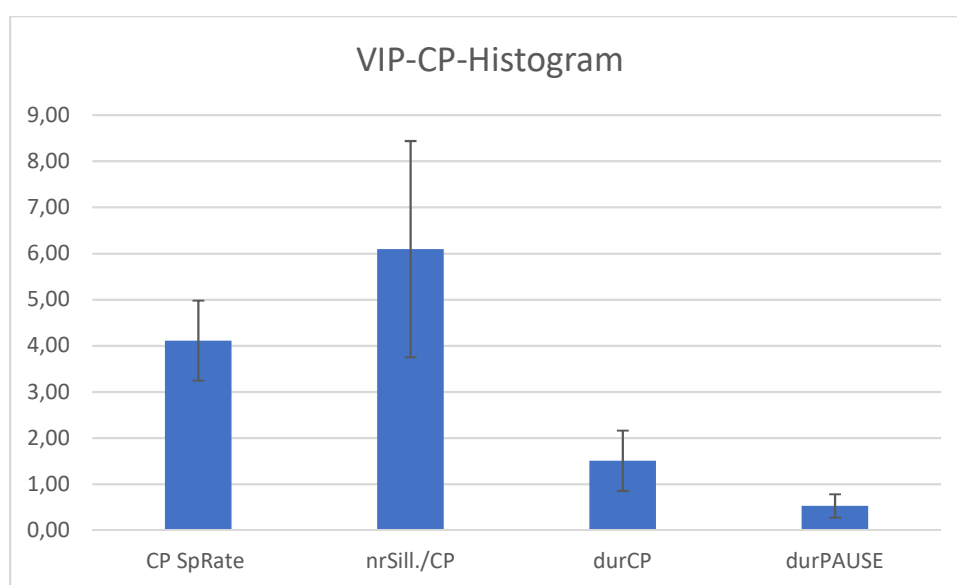


Figura 218 VIP-CP-Histogram di Amelia Rosselli

L'uso delle pause non prescinde dalla questione dell'inarcatura: la scelta della poetessa si alterna infatti tra l'uso della pausa e l'uso di una marcatura di tipo intonativo. Laddove l'autrice non faccia precedere il *contre-rejet* da pausa sceglie di introdurre il silenzio all'interno dell'unità melodica, a mezzo del prolungamento consonantico: l'allungamento, in questo caso, non si presenta di tipo vocalico o sillabico.

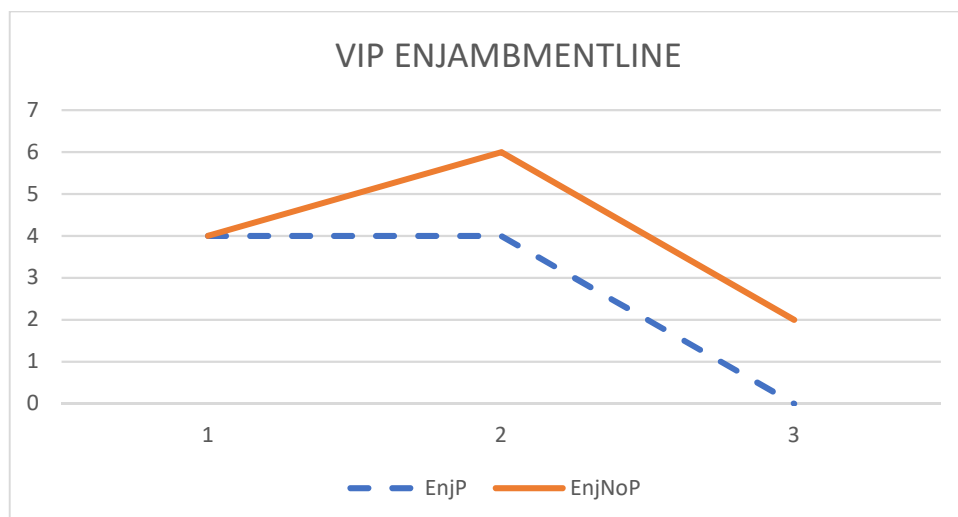


Figura 219 EnjambmentLine di Amelia Rosselli

Riportiamo alcuni esempi delle inarcature più interessanti nella loro differente realizzazione prosodica: il primo caso, quello tra i vv. 3-4, non vede la presenza di pausa bensì, dopo un’insistenza melodica piana della CP, il *rejet* presenta un allungamento sulla nasale finale (che si allunga di più del doppio della vocale che lo precede) e il *contre-rejet*, a sua volta, si allunga nei primi due suoni (ovvero la fricativa alveolare e l’occlusiva bilabiale, che vengono articolate maggiormente, occupando una durata pari a quasi la metà della parola “spazza”). A questo si aggiunge un lieve stacco tonale e intonativo, che divide l’intera CP in due unità intonative.

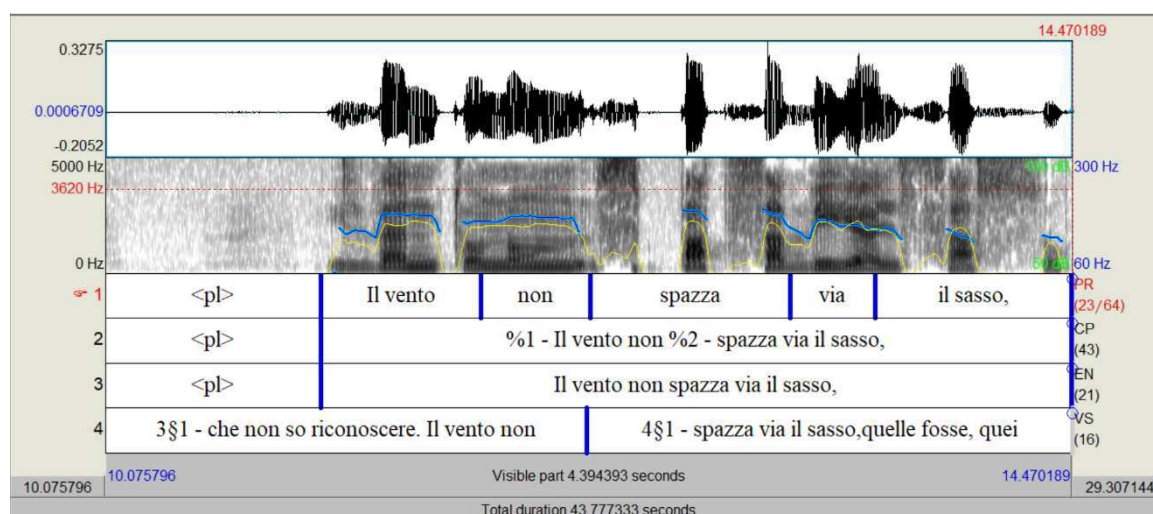


Figura 220 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

Nel secondo esempio che riportiamo, che completa il precedente e riguarda i vv. 4-5-6, troviamo il primo *enjambement* non riprodotto con pausa (“quei / resti”), realizzato piuttosto con un lieve sbalzo tonale e una focalizzazione di “resti”, seconda unità dell’inarcatura, e il secondo (tra il v. 5 e 6 – “sogni / pesanti”) invece reso con una <pm> e l’intonazione continuativa del *rejet*. Nella prima delle due inarcature dunque l’attenzione si posa sul *contre-rejet*, mentre nella seconda la pausa mette in luce anche il *rejet*.

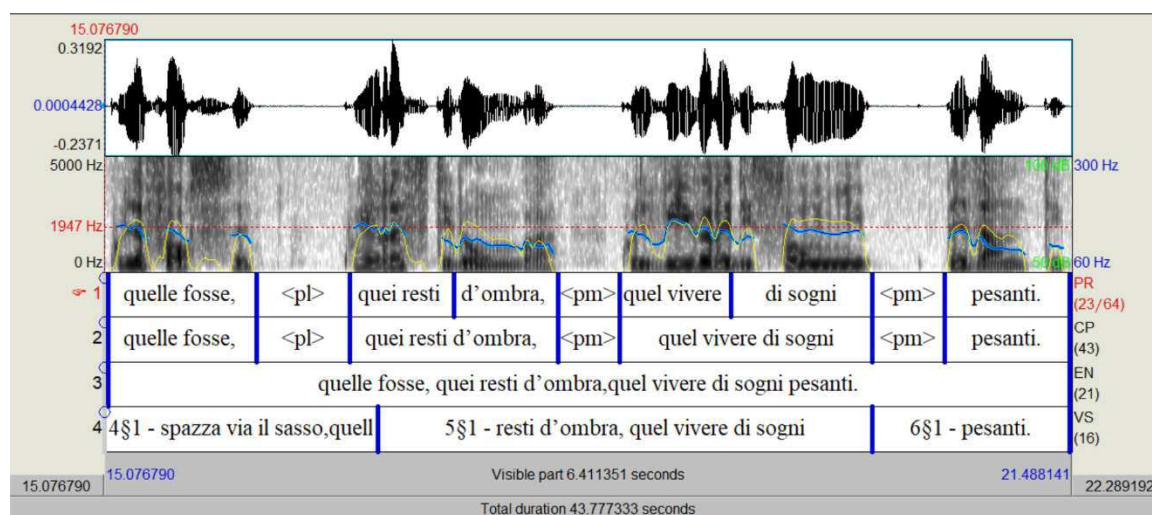


Figura 221 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

La seconda lettura, presa dagli archivi Rai, è quella di *Se sinistramente*, testo che si presenta in 8 strofe di diverse dimensioni (da 1 a 12 versi) e il cui metro è vario, per quanto ricorrenti siano settenari, ottonari, novenari, decasillabi ed endecasillabi.

La lettura suona già a un primo ascolto particolarmente riconoscibile in uno stile cadenzato e solenne, scandito maggiormente all’interno, in cui si susseguono intonazioni seriali: da un lato, si oppongono a picchi intonativi più alti discese melodiche e, dall’altro lato, si mantiene una fascia melodica costante in curve prosodiche di maggiore lunghezza e più omogenee, che portano a una percezione maggiore della ripetizione.

Rispetto alla lettura precedente, la frequenza media impiegata è lievemente più bassa e la portanza si mantiene personale: nella gestione delle intonazioni in relazione all’organizzazione prosodica si nota una peculiarità percepibile che, dettata dalla particolare attenzione alla fine del verso, porta in alcuni casi alla realizzazione retorica dell’inarcatura, mettendo in risalto particelle minori dal punto di vista lessicale (come

“che”), e a una percezione di sfalsamento generata dal comportamento intonativo. Torna, come nella precedente lettura ma in presenza inferiore, il comportamento specifico in corrispondenza delle consonanti sorde, con un allungamento degli spazi di silenzio in casi limitati (è il caso, ad esempio delle dentali sorde). In quest’interpretazione le *parole ritmiche*, talvolta particolarmente marcate, sono parte di una composizione che appare formata da costanti cambi di tempo: la ritmica talvolta si stabilizza però, laddove incontra la retorica testuale⁴⁰².

Se sinistramente, / ti vidi apparire, // come un sole nero/ la tua biondezza, / e il sole recuperava tutto //– o quasi//	1
il tutto che in te /trovai...//	5
Un tutto che è mascherata/ un tutto che è bisogno:/ semmai	
era anche disperante,/ ritrovarsi tali e quali all’adolescente/	
che mai crebbe:// un sentimento di devozione, // è tutto ciò / che m’adombra ... //nell’ammiccare per una fiotta di baci che //	10
mai desti, né darai ora che // so quanto luminosa era per/ me la tua figura sfocatamente / giustiziera, // e lo spirito che / tramortendo la vita che // come sempre, / scartando le / molte speranze /s’annunciava /	15 20
già là pronta a rinunciare, // magari morendo nello sforzo di non // distinguere tra te /e /il male ...//	
Però questa ennesima volta veramente (/) hai saputo riconoscerla / come tale. // Butti via le speranze // non sono altro che una fiotta di baci ingenui e semplici / mentre nel male / il vivere si fa complesso, // e ardendo	25 30

⁴⁰² A questa percezione contribuisce anche, in modo analogo a quello che accade con Sanguineti, una scansione prosodica che mette in luce distanze accentuali diverse e tende a valorizzare in alcuni casi lo scontro accentuale. Riportiamo, come esempio: “distinguere -- tra te / e / il male ...” (in cui le distanze sono di 2, 0 e 1 sillaba) e “scartando -- le -- molte -- speranze -- s’annunciava” (con distanze di 1, 0, 2, 3 sillabe).

d'un nulla / che è tutto il
mio pieno, / la mia bislacca
vita in un mercato che ha
anch'esso il suo destinato
amore di copulazione, // si farebbe /

35

come tale la vuoi, // disdegnando /
d'insegnarmela! //

La lettura si presenta nel complesso sintagmatico-sintattica, con una preferenza di *curve emiverso* (questo conferma una prevalenza di unità prosodiche minori a comporre il verso grazie alla punteggiatura) e di *curve interverso* (che si accavallano tra questi versi, sempre in funzione dell'andamento logico-sintattico). Limitata è la presenza invece di *versi-curva*, che in 3 occasioni su 4 coincidono anche con casi di inarcatura.

La velocità d'eloquio è media, pari a 3,87 sill./s, e vi si percepiscono in modo limitato gli *accelerando* e, ancor meno, i *trattenuti*. La frequenza media è di 140 Hz e si unisce a un *pitchspan* analogo al precedente, pari a circa un intervallo di undicesima: l'uso dell'estensione vocalica è molto simile e si associa anche a intonazioni diverse tra loro, che vanno dall'appendice all'esclamativa, con rispettive caratteristiche frequenziali e intensive. Anche i cambi di registro e tono contribuiscono a rendere varia questa lettura, per quanto si possano individuare delle macrosezioni che ne prediligono alcuni e si caratterizzano per un'omogeneità interna.

Ampliando l'osservazione dell'organizzazione enunciativa anche al testo e al numero di versi totali, possiamo vedere che il grado di *plan* mostra una ripartizione in enunciati più ampi del verso, ma in un numero non nettamente distante da quello dei versi.

L'*interrupt* è limitato a punti isolati (principalmente in corrispondenza di occlusive bilabiali e dentali sorde) e dal radar emerge anche una ripartizione abbastanza equa tra *articolato* e *appoggiato*: la marcatura maggiore è però quella delle PR e si avverte anche a un primo ascolto.

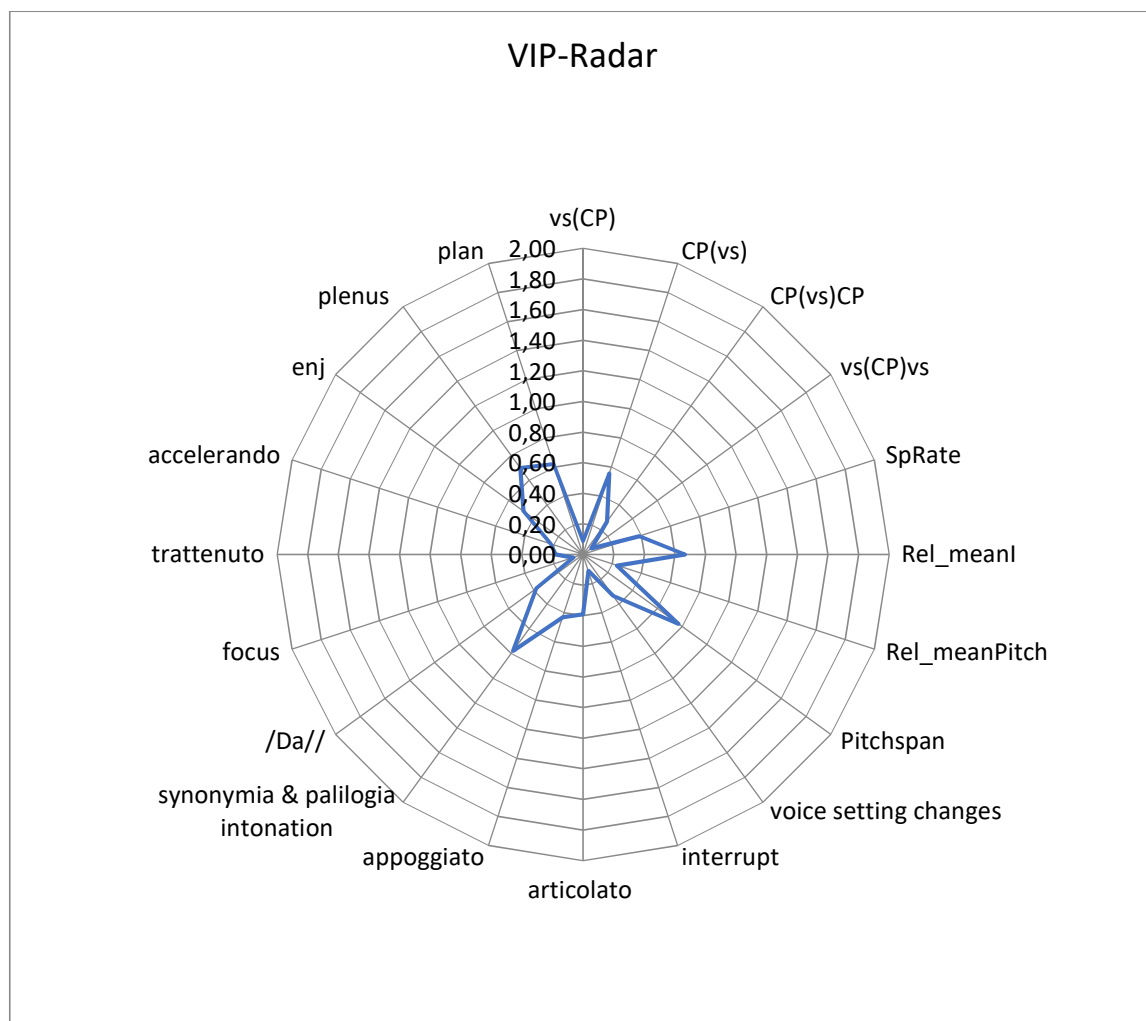


Figura 222 VIP-Radar di Amelia Rosselli

Alto appare anche il livello di *synonymia* e *palilogia*, unitamente a quello di assertive poetiche terminali: nel complesso, la durata delle CP rispetto alle pause è superiore alla lettura precedente e il rapporto si sbilancia ancora nella quantità melodica rispetto a quella pausale, come mostra il *plenus* alto.

L'organizzazione in CP, come detto, asseconda la sintassi ma anche la struttura strofica e retorica, consentendo anche di marcare a livello intonativo casi di figure di ripetizione. Oltre a una tendenza all'elencazione (è il caso ad esempio delle curve prosodiche in corrispondenza dei vv. 6 e 7 riportati nell'immagine seguente), possiamo notare la tendenza alla variazione e alla ripetizione intonativa, visibili entrambe nella triplice anafora testuale di "tutto" (preceduta dall'articolo al principio dei vv. 5-6-7), riprodotta prosodicamente in *synonymia*: la ripresa imitativa si evidenzia, in particolare, al principio di 3 EN. Il primo inizio di EN si presenta su un tono medio-alto, il secondo sinonimicamente su un tono alto,

così come il terzo, che riprende fedelmente il precedente: le intonazioni sono le stesse e determinano un primo blocco tonale medio-alto, isolato, che si contrappone a una seconda parte più bassa, su un livello medio negli ultimi due casi e invece basso nel primo. Il primo EN (isolato anche nel testo in una sola strofa) si presenta segmentato inoltre all'interno in due CP ed è preceduto e seguito da una <pl> e da un <pll> che lo mettono in risalto: in tutti e tre i casi anche la presenza di pause, seppure diverse, mette in risalto il nucleo intonativo, contrastante con la seconda parte. La triplice ripetizione della struttura (sostantivo e subordinata relativa) ripete anche la costante organizzativa di 3 PR⁴⁰³.

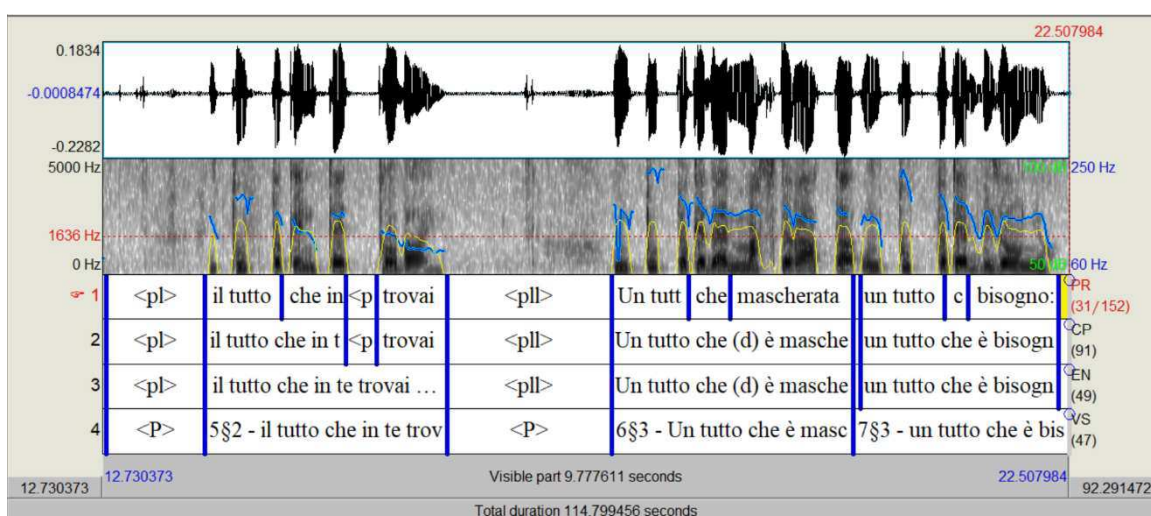


Figura 223 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

Confrontando invece intonazioni più omogenee, tra loro palilogiche, in un elenco enunciativo e con una netta scansione interna, riportiamo il caso dei vv. 13-14-15, che offrono 3 *enjambement*, tutti riprodotti con pausa e in cui l'intonazione del *rejet*, in tutti e tre i casi monosillabico (unità grammaticali assonanti e semanticamente meno rilevanti), si ripete su un tono medio, preceduto da un tono più basso (sull'unità precedente) e seguito da pausa, che lo mette in risalto. Le 3 CP si ripetono con lo stesso andamento interno, anche se nella prima è visibile l'allungamento consonantico interno a "fiotta", che rallenta la velocità della curva.

⁴⁰³ Si noti in questo caso anche come la realizzazione prosodica del v. 6 sia lievemente divergente sul piano fonetico dallo scritto. Nella sua lettura si individuano diversi punti in cui hanno luogo delle varianti rispetto al testo.

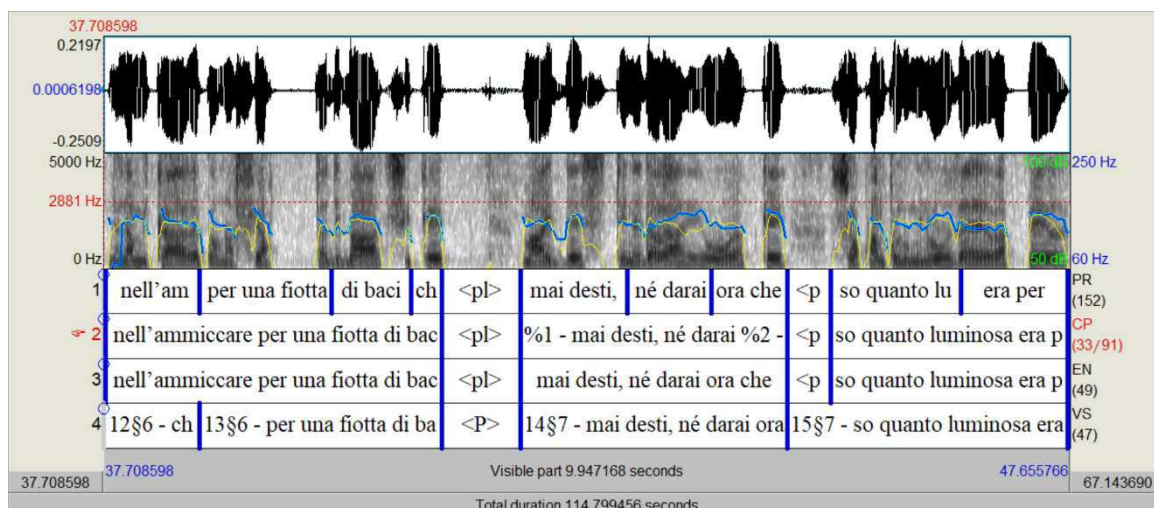


Figura 224 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

Altro esempio analogo che conferma il rilievo dato a piccole unità grammaticali (visto anche in Sanguineti) è quello visibile tra i vv. 17 e 20, in cui, da una parte, nei primi 2 versi troviamo il primo “che” isolato in una curva prosodica monosillabica e il secondo con la stessa modalità intonativa incontrata nell’esempio precedente, a fine curva. Quando tra i vv. 19 e 20 invece si presenta l’inarcatura con l’assonante “le”, in questo caso Rosselli non ferma la CP con una pausa, bensì marcando uno stacco mediante bipartizione intonativa della curva e marcando l’articolo *le* con sbalzo tonale, in una ben percettibile PR autonoma (cfr. il precedente “che” del v. 18).

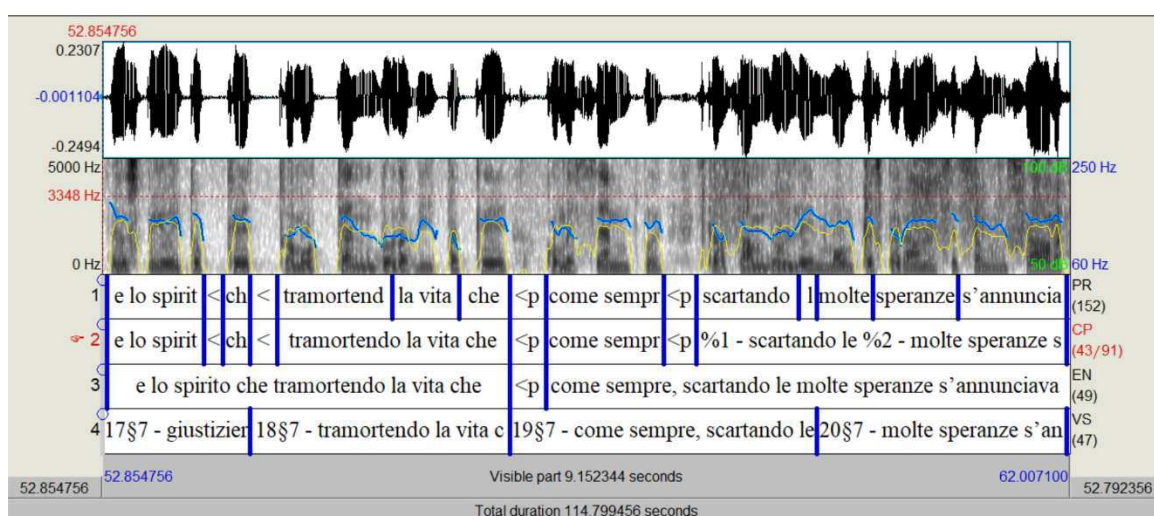


Figura 225 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

La poetessa tende inoltre, quando le CP si allungano, a scomporle in 2 o più unità intonative: nel caso dei vv. 32-35, la curva si allunga e ingloba 2 versi interi, insieme alla fine e al principio di altri due, con al suo interno dei movimenti intonativi che la rendono dinamica. Difatti la lunga CP, che raggiunge i 7 s, si può scomporre a livello intonativo in più unità dal carattere enumerativo e scandite all'interno ulteriormente dalle PR messe in evidenza a livello tonale, marcanti le diverse unità intonative: la scansione intonativa, in presenza di 2 versi con inarcatura, porta però all'effettiva marcatura soltanto della prima.

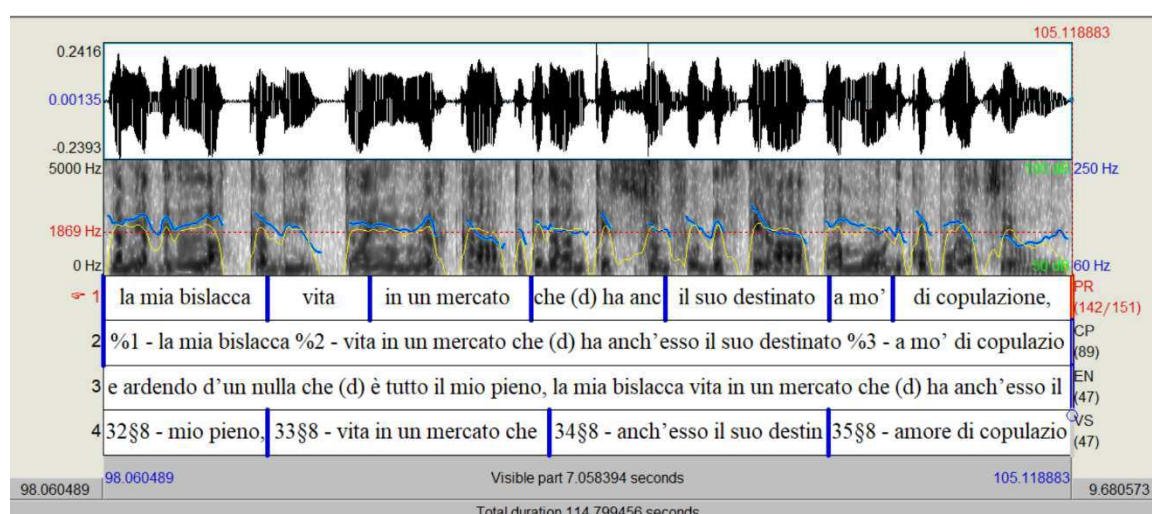


Figura 226 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

Un ultimo esempio che riportiamo è un caso di *synonymia-palilogia*, che caratterizza le ultime 2 CP, in cui ci troviamo davanti a esclamazioni con il picco massimo di f_0 lievemente spostato, in *variatio*.

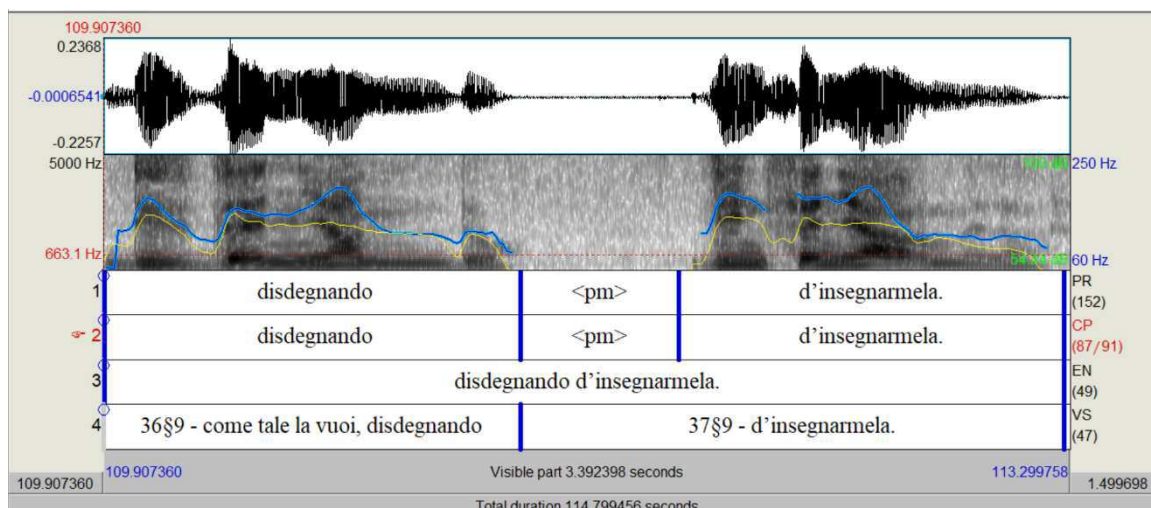


Figura 227 Finestra di Praat relativa a Amelia Rosselli

Come visto finora, davanti ad assonanze e rime (anche interne) la poetessa opta prevalentemente per una realizzazione prosodica di ripresa del movimento: questo avviene non solo in questi specifici casi retorici, bensì anche laddove si generi una “rima intonativa”, come nell’esempio appena visto.

Le pause che vengono impiegate sono inoltre di diverso tipo e vanno dalla <pb> alla <pl> e interessante è anche il loro impiego in caso di inarcatura: la metà degli *enjambement* presenti nel testo viene infatti riprodotta con silenzio pausale e, nello specifico, impiegando pause brevi e medie, precedute da intonazioni generalmente continuative o enumerative (indicate come /ct/ nel grafico), tra loro in ripresa retorica. Laddove invece l’inarcatura non viene resa con sospensione pausale, allora le interpretazioni si dividono tra quelle in cui si percepisce l’andamento sintattico senza marcatura interna (è il caso, ad esempio, dei vv. 29-30-21) e quelle in cui si può avvertire uno stacco tonale tra *rejet* e *contre-rejet*, che in certi casi mette in evidenza il *rejet* (ad esempio nel caso della CP “%1 - scartando le %2 - molte speranze s’annunciava”), o, al contrario, rimarca il *contre-rejet* (“%1 - ritrovarsi %2 - tali e quali all’adolescente”), su cui si verifica un innalzamento tonale. Anche in questa lettura l’allungamento consonantico si trova in presenza di dentale sorda a fine verso.

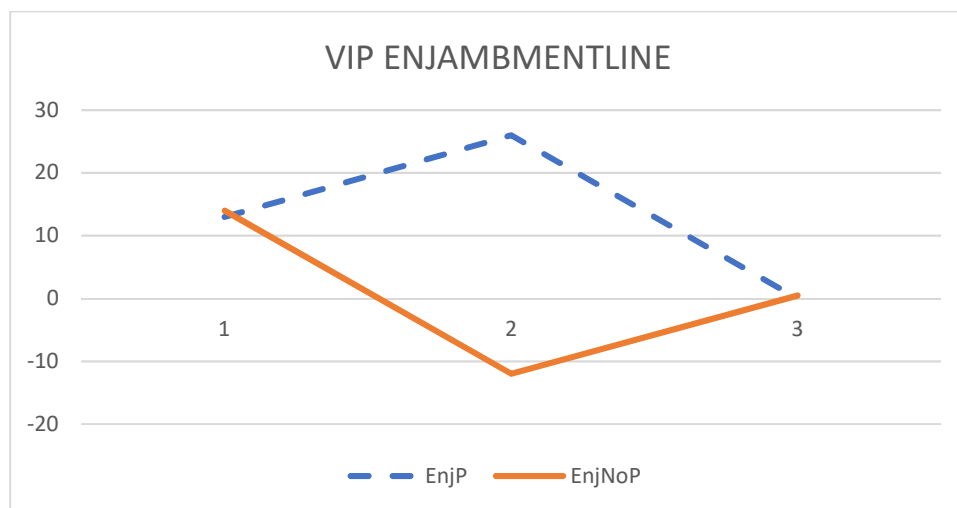


Figura 228 VIP-EnjambmentLine di Amelia Rosselli

Le curve prosodiche che accolgono queste realizzazioni si presentano in linea con un comportamento caratteristico di questa lettura, che si distingue dalla precedente. A partire dalla CP-Speech Rate, si può dire che questa risulta bassa (la lettura precedente invece aveva un valore medio) e la sua deviazione standard è minima, specialmente in relazione alla media generale (oltre che alla lettura anteriore): la velocità interna alle CP è invece piuttosto costante al suo interno. Differente è anche il numero di sillabe per CP e la loro distribuzione: la media è maggiore (superiore di una sillaba e mezza) e notevole è la deviazione standard: difatti il numero di sillabe incluso nelle CP è nettamente variabile e va da un minimo di 1 sillaba (rari sono i casi di curve monosillabiche nelle letture poetiche finora incontrate) a un massimo di 27, toccando così un'estensione particolarmente ampia. A casi ripetuti di curve brevi si alternano curve medie e lunghe e molto lunghe: un ventaglio quindi di misure molto diverse tra loro si rileva in questa lettura, con serie sillabiche varie e durate mediamente più lunghe. Anche l'uso delle pause risulta interessante e in linea con quanto detto per la poesia precedente: tuttavia, i dati si presentano divergenti nella dev.st., che appare alta, anche rispetto ai parametri generali delle letture della Seconda radio e televisione. Il catalogo pausale che individuiamo si presenta eterogeneo e include tutte le possibilità classificate, dalla <pbb> alla <pll>, con usi diversi tra loro. Casi di pause molto lunghe si incontrano dopo i due punti o corrispondono alla pausa reset, mentre meno sistematico è l'uso delle altre pause, per quanto solitamente possa risultare un primo criterio di identificazione la presenza o assenza di punteggiatura. L'uso di pause di durata inferiore conferisce una dinamicità maggiore alla lettura, prevalentemente impiegandosi nella

divisione di curve di durate inferiori, in particolar modo nella prima parte; quando le unità prosodiche invece allungano la loro durata, tendono a essere solitamente introdotte o seguite da <pl>, che contribuiscono a bilanciare la lunghezza melodica e a farsi respiro di origine o di destinazione, che ne consente la maggiore percezione della scansione interna.

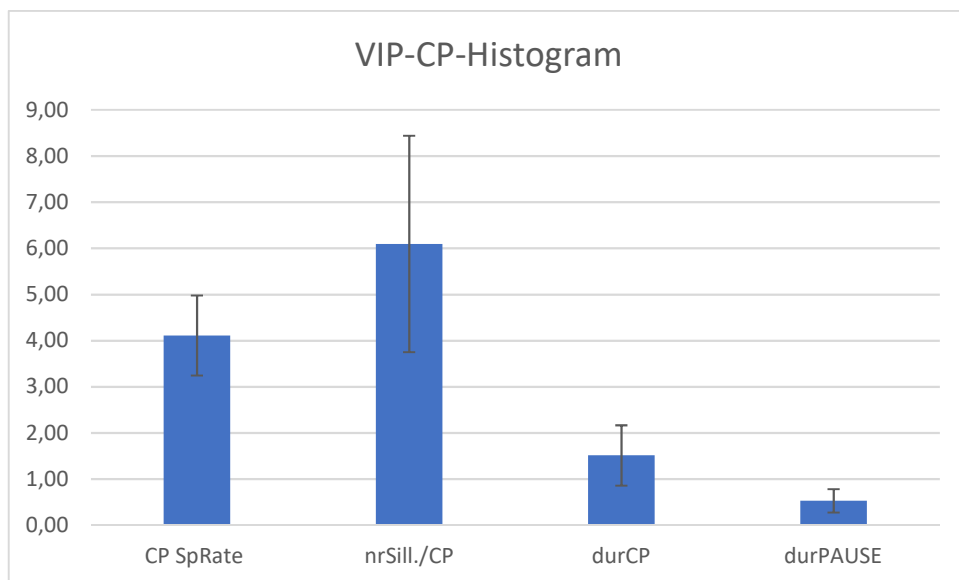


Figura 229 VIP-CP-Histogram di Amelia Rosselli

Considerando in breve le interpretazioni originali di altri testi a cura della poetessa, ci si imbatte in uno stile ancora una volta riconoscibile, che si unisce anche a scelte interpretative diverse: prendendo in analisi il caso di *Rosa ripulita*, ad esempio, troviamo una lettura che privilegia la scansione metrica. Il testo, di dimensione e metro minori (monostrofico), privo di punteggiatura, si realizza interamente in *versi-curva* e in una *curva biverso*, tutte intramezzate da pause medie: intonazioni differenti (all'interno di una f_0 media nel complesso più alta di quella della lettura precedente) caratterizzano ogni *verso-curva*, sino ad arrivare al finale, la cui intonazione resta “irrisolta” e non assertiva come ci aspetteremmo.

Non una lettura metrica ma ancora piuttosto una lettura sintattica incontriamo invece in *Figlia di un amore che ti divorò fui*, in cui inoltre, in alcuni punti, la scansione si fa più incalzante, alternata a un andamento più calmo, che si può considerare caratteristico della cadenza rosselliana. La lettura del testo, ripartito in 3 strofe e dal metro più lungo, appare nel complesso sintagmatico-sintattica, con una presenza fitta di *curve emiverso* e

interverso, che asseconda i segni interpuntivi che dividono il verso. La struttura strofica inoltre influisce su una ripartizione anche delle lunghezze diverse di respirazione: nella prima la suddivisione si fa più incalzante, con una riduzione delle durate delle curve prosodiche e una loro maggiore frequenza, con un uso di pause che va dalla <pbb> alla <pll>; la seconda strofa presenta invece delle CP in cui il respiro si allunga, mentre nella terza si presenta la maggiore concentrazione di *versi-curva* della lettura. È anche nuovamente riscontrabile la realizzazione di inarcatura a mezzo di solo sbalzo tonale, con innalzamento nel *rejet*. Nel complesso, la vivace articolazione della pronuncia fa talvolta percepire la presenza di pause e le unità prosodiche vengono a marcarsi anche su un livello tonale nella divisione in PR, che sono particolarmente evidenti anche a un primo ascolto.

Alla luce di queste analisi, si può dire che nel complesso la realizzazione prosodica del testo da parte di Rosselli, rispetto alle intenzioni teoriche sviluppate in *Spazi metrici*, si distacca e al contempo resta fedele all'ideale: se l'ipotesi era quella di un verso che si "fonetizzava" in misure identiche di tempo, in concreto la sua variabilità di curve prosodiche e la loro organizzazione contrasta con la teoria, anche se, specialmente nella seconda lettura analizzata, si assiste a un'omogenea velocità elocutiva. Se infatti, indipendentemente dal numero di lettere o punteggiatura (come spiega l'autrice) per verso, la durata della fonetizzazione doveva ripetersi uguale nel susseguirsi di versi, all'insegna di ripetizioni in uguale durata, allora sì, potremmo dire che anche in concreto la sua lettura mantiene una sorta di inseguimento formulare di qualcosa che si cerca e ripete in *pattern* che corrono in ripresa melodica e ritmica.

Le interpretazioni della poetessa appaiono uniche e distinguibili tra le letture anche più diverse, per la cifra stilistica della sua cadenza caratteristica, che si associa anche a una variabilità interna notevole⁴⁰⁴.

Con l'autrice che ha a cuore un uso vario della melodia e del silenzio, basandosi su musiche ricorrenti e valorizzando la dimensione sonora e retorica del testo, riproducendo una prosodia che si sgancia da una tradizione e ristabilisce nuovi ordini gerarchici al suo interno, in una riformulazione di una diversa musica della poesia (che dà principalmente rilievo alle cose più piccole, dai silenzi agli spazi grammaticali della lingua), si conclude il

⁴⁰⁴ Se ascoltiamo la voce di Sylvia Plath, anima sorella a quella di Rosselli, che ne era la traduttrice per l'italiano, ritroviamo una marcatura percepibile e un impiego di piani tonali diversi, con *pattern* ricorrenti e con scansioni prevalentemente sintattiche: meriterebbe un approfondimento il confronto tra la voce delle due autrici, che ci proponiamo di sviluppare in futuro.

nostro cammino tra le voci sperimentali e tra tutte quelle dei poeti della *Seconda radio e della seconda televisione*.

Siamo giunti a un'epoca in cui iniziano a comparire le registrazioni di autrici donne, lasciando intravedere nuovi orizzonti, a cui accenneremo nella terza fase di periodizzazione proposta in questo lavoro (§3.3.4.). È con Amelia Rosselli, una delle prime voci femminili ad avere uno spazio per esprimersi attraverso i *media*, nella sua straordinaria musica di poesia, che termina anche la nostra esplorazione tra le voci della poesia del Secondo Novecento, che si sono manifestate, in questo viaggio, nella loro più ampia varietà, diversificando e arricchendo un comune scenario di vocalità poetica.

3.3.2.3. Una prima comparazione tra i poeti della Seconda radio e TV

Anche in questo caso, come nella precedente comparazione tra gli autori della Prima radio e televisione, presenteremo delle brevi considerazioni in ottica comparativa, focalizzate sui dieci autori inclusi in quella che abbiamo denominato Seconda radio e televisione, commentando la tipologia di grafici vista anche nel §3.3.1.9.

Di ciascun autore sono state considerate due registrazioni (che saranno i dati di cui si terrà conto nelle analisi che seguiranno) e tra questi incontriamo le uniche due poetesse dell'intero studio: ciò lascia vedere lo spiraglio di un'apertura di uno spiraglio maggiore non solo alla scrittura delle donne ma anche a un loro spazio in ambiti mediatici, a partire dagli anni Ottanta, per quanto ancora con grandi limitazioni.

L'individuazione di un'ulteriore ripartizione all'interno di questa fascia storica in “voci melodiche” e “voci sperimentali” rivelava un diversificarsi della panoramica delle letture e della loro connessione con la pagina scritta, seppure all'interno di tendenze generali più comuni. Da un lato difatti troviamo delle letture che, ciascuna con una diversa originalità, si possono collocare in una matrice tonale in cui si sviluppa la melodia della voce e in cui il testo e la lettura mantengono delle forme di stampo più tradizionale e di sua continuazione; dall'altro lato troviamo invece delle forme che, a partire dalla pagina, volgono anche nella prosodia a una sperimentazione che tenta di riprodurla e si discosta maggiormente da un percorso più lineare. In questo secondo gruppo sono stati inseriti autori

che hanno fatto parte del Gruppo '63, a rappresentanza di un filone di sperimentazione più ampio nella scrittura e nella lettura, che può vedersi in parallelo all'altro.

Gli autori che abbiamo considerato afferenti alla “melodia”, alla tonalità, nel senso più tradizionale, presentano coloriture diverse tra loro, delineando un percorso che va da una maggiore impostazione elocutiva, da una tendenza alla declamazione, ereditata dalla Prima radio e televisione, verso una maggiore naturalezza e vicinanza al parlato. Questo si associa a diversi fattori, che adesso proveremo a considerare singolarmente e combinati tra loro. Di una narrazione ancora diversa e lontana dalla declamazione precedente si parla invece con le voci sperimentali.

Passiamo ora a presentare alcuni risultati delle comparazioni condotte su questa selezione di letture.

Iniziando dal Sp-FIR-VIP-H, premettiamo che si riporta la media delle due letture considerate per ciascun poeta e se ne considereranno i parametri di *Speech Rate* e *Fluency Rate*.

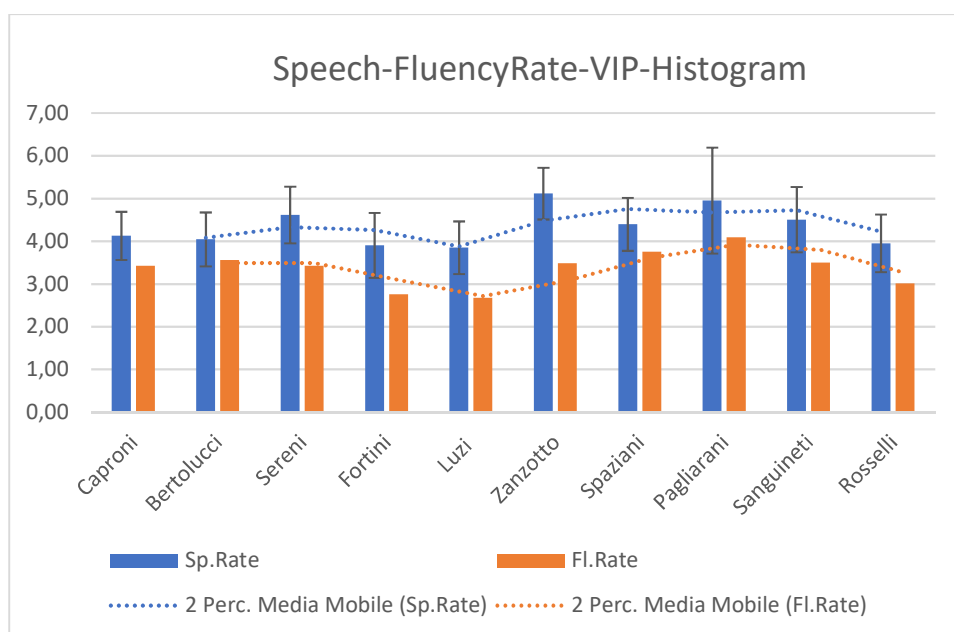


Figura 230 Speech-FluencyRate-VIP-Histogram -2radio-tv

Si può vedere dal grafico un andamento globalmente più uniforme rispetto a quello visto nella Prima radio e televisione, seppure differenziato all'interno, come anche evidenziano le linee di tendenza, che anche in questo caso ripartiscono il grafico in due aree su due livelli medi diversi che presentano tuttavia differenze poco significative a causa dell'anticipazione di letture più dinamiche nel primo gruppo e la sopravvivenza di letture attardate nel secondo.

La velocità d'eloquio (*Speech Rate*) raggiunge il livello più alto con Zanzotto, accompagnato da un comportamento nel complesso uniforme e poco vario, come mostra la deviazione standard bassa: ancora in fascia alta si collocano, a ruota, le letture di Pagliarani, che presenta invece una variazione molto alta e nettamente distaccata da tutte le altre (superiore del doppio a quella di Zanzotto), poi Sanguineti e Sereni. Il minore tasso è raggiunto invece da Fortini e Luzi. Il grafico evidenzia anche come la *Fluency Rate* non proceda in parallelo con il comportamento dello *Speech Rate*: la presenza delle pause incide non poco, in certi casi, nel valore e nella relativa percezione, rivelando anche un assai divergente uso delle unità pausali tra questi poeti. Si conferma il più alto tasso di *Fluency Rate* con Pagliarani ma non vale lo stesso per Zanzotto, con cui si raggiunge il maggiore stacco tra *Speech* e *Fluency Rate* (a differenza di Bertolucci con cui si ha invece la differenza minore tra i due parametri), seguito, tra le voci della prima sezione (voci melodiche), da quella di Spaziani, la cui scioltezza non diverge troppo dalla velocità d'eloquio.

Nel raggruppamento che abbiamo seguito tra voci melodiche e sperimentali, che colloca quindi una linea di separazione nel grafico tra Spaziani e Pagliarani, si poteva ipotizzare una qualche distinzione tra il primo e il secondo gruppo: in questi dati troviamo un'ulteriore conferma, in quanto in ciascuna delle due sezioni (per quanto diseguali in termini numerici ma rappresentative nei campioni scelti) troviamo un corrispondente picco alto e uno basso, e nel complesso possiamo trovare una prima sezione con una media di *Speech Rate* lievemente più bassa, che si concentra su una fascia bassa e media, associata a una variazione tendenzialmente bassa (si trovano in questo gruppo i minimi totali di *Speech* e *Fluency Rate* e della sua deviazione standard). La parte invece che ingloba le voci "sperimentali", oltre a mantenere più alta la media di *Speech* e *Fluency Rate*, mantiene alta, come avevamo ipotizzato, anche la variazione interna (si raggiungono i massimi di deviazione standard). Le due voci femminili presenti in ciascuna sezione, infine, in un certo senso si rispondono, con i loro valori che tendono a un equilibrio medio.

Il CP&P-VIP-H⁴⁰⁵, che mostra l'andamento delle durate medie delle CP e delle P, ci indica che possiamo individuare tre principali sezioni: un primo nucleo, con valori di durata media di CP più alti (c1, c2, ber1, ber2), un secondo nucleo su valori medi più bassi che include la gran parte delle letture totali (se1, se2, f1, f2, l1, l2, z1, z2, sp1), e infine un terzo, con le voci sperimentali, in cui la media di lunghezza di CP è superiore alla precedente e inferiore a quella del primo gruppo⁴⁰⁶. Tuttavia, si distacca nettamente il valore di sp2, *outlier*. Questi dati ci indicano che sarebbe possibile individuare un tracciato storico a partire dalle CP, che tenga conto di queste ripartizioni interne: mostra inoltre un'ulteriore divisione interna alle voci melodiche, di cui una prima parte sembrerebbe avvicinarsi al raggruppamento della prima televisione, in quanto tendente a una lunghezza maggiore, mentre una seconda parte, prevalente, si presenterebbe su un livello di lunghezza inferiore (il caso isolato di una sola lettura di Spaziani si considera un *outlier*). Le voci sperimentali si possono collocare in una misura che al contempo è punto di congiunzione tra Prima e Seconda radio e televisione.

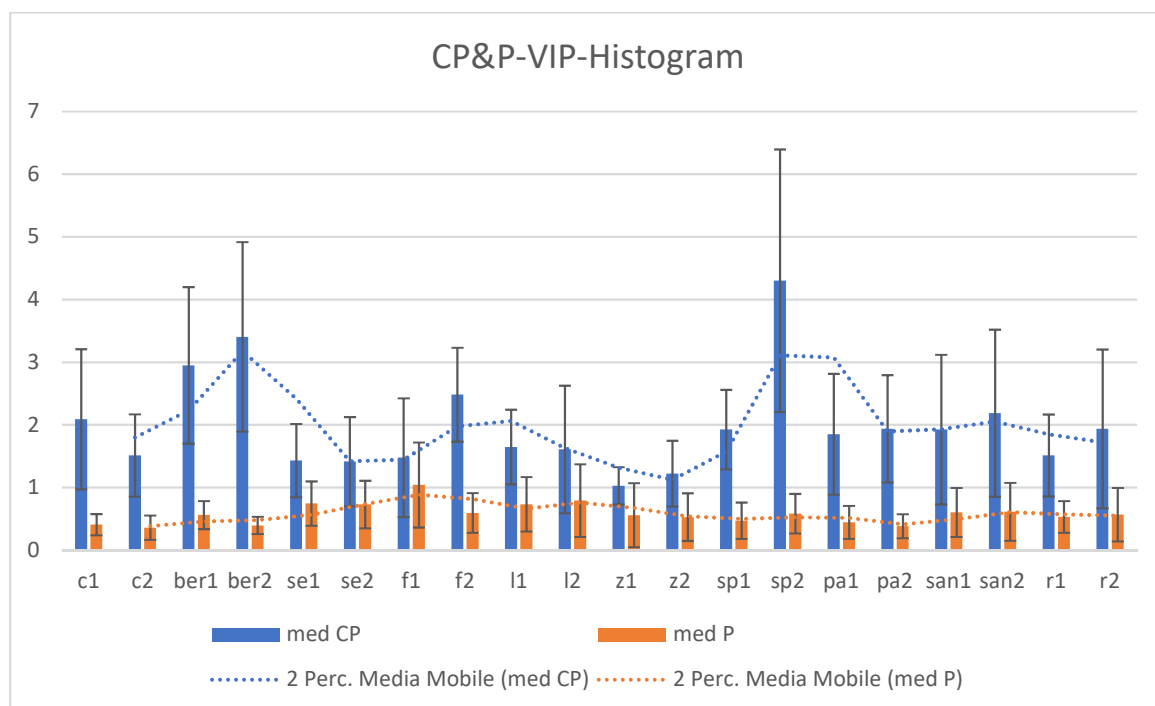


Figura 231 CP&P-VIP-Histogram-2radio-tv

⁴⁰⁵ A partire da questo istogramma saranno considerate singolarmente le due letture per autore e verranno abbreviati nel secondo modo i nomi e le rispettive letture degli autori: c1 e c2 (Caproni, 1-2), ber1 e ber2 (Bertolucci 1 e 2), se1 e se2 (Sereni 1 e 2), f1 e f2 (Fortini 1 e 2), l1 e l2 (Luzi 1 e 2) z1 e z2 (Zanzotto 1 e 2), sp1 e sp2 (Spaziani 1 e 2), pa1 e pa2 (Pagliarani 1 e 2), san1 e san2 (Sanguineti 1 e 2), r1 e r2 (Rosselli 1 e 2).

⁴⁰⁶ Più dettagliatamente, le durate maggiori si raggiungono con Spaziani2, Bertolucci (1 e 2), Fortini 2, mentre quelle minime con Zanzotto e Sereni.

Tra le voci melodiche (rappresentate nell'istogramma nelle prime 14 coppie di colonne) si individuano le durate minima e massima di CP e una ricca variabilità interna ad esse (alternando casi di dev.st maggiore, come f1 e l2, a dev.st. minore o minima, come con z1, f2, sp1). Questi comportamenti mostrano la varietà di questa rappresentanza poetica e rivela anche che tra questi autori siano in minoranza quelli che tendono a mantenere una coerenza nelle lunghezze delle CP tra letture diverse: prevale invece la tendenza a impiegare un'ampia variabilità interna nella lunghezza delle curve prosodiche a seconda della lettura che l'autore presenta (e questo sicuramente si deve anche alla tipologia testuale scelta). È questo il caso di Caproni Sereni, Luzi, Fortini (con Fortini e Luzi si raggiungono i massimi divari tra le due letture di ciascuno), Zanzotto, Spaziani e, tra le voci sperimentali, Pasolini e Rosselli. Inoltre, la variabilità interna a ciascuna lettura talvolta risulta proporzionale alla lunghezza della CP, ad esempio minime con z1 o medie con pa2 ma la tendenza prevalente vede variabilità e lunghezze procedere in modo slegato (ad esempio f1 e f2, con durate medie di CP diverse e deviazioni standard inverse, come in Luzi).

Guardando alle voci sperimentali, che presentavano una durata media delle CP superiore alle voci melodiche, possiamo dire che è tra loro che si trova anche il più alto tasso di variabilità interna: anche in questo caso si può individuare in corrispondenza di una maggiore durata media delle CP (con r2 e san1 e san2).

Nel complesso il CP&P-VIP-H rivela non solo la potenziale ricchezza di unità prosodiche di uno stesso autore, ma anche una variegata panoramica capace di comportamenti diversi, più o meno sistematici, nella gestione melodica. Proveremo successivamente a considerare la questione anche in relazione ai dati testuali che ne condizionano la lettura.

Per quanto concerne le pause, si presenta una maggiore uniformità complessiva, pari a un valore medio inferiore a quello incontrato nella Prima radio e televisione, e nel grafico visibile in una ripartizione che segue le tappe delle CP, in un andamento nel complesso inverso al loro: laddove infatti le durate delle CP aumenta, quello delle P diminuisce o resta all'incirca invariato e viceversa, non solo all'interno di una descrizione delle letture secondo un andamento lineare ma anche guardando al singolo comportamento di ogni autore all'interno delle due letture (un caso proporzionale di diminuzione della durata delle CP e delle P è quello di Caproni e si presenta isolato). I valori più alti e bassi si concentrano (e lo stesso vale anche per la deviazione standard), anche in questo caso, tra le voci

melodiche e non tra quelle sperimentali (in particolare con f1, con cui la lunghezza raggiunta è pari al doppio di quella media. Tra gli altri che impiegano delle durate pausali superiori alla media si notano Luzi e Sereni, mentre le durate minori si raggiungono invece con Bertolucci). La variabilità, che nel caso delle pause è nel complesso superiore rispetto alle CP, raggiunge il livello maggiore con z1 e molto alta resta anche con z1, s1, s2, f1, f2, l1 tra le voci melodiche e san1, san2, r2 tra le sperimentali, mentre i livelli più bassi di variabilità si raggiungono con ber2 e sp2. Anche in questo caso i comportamenti dei poeti non sono sempre coerenti tra le loro diverse letture e si può notare anche che talvolta i rapporti delle dev.st. sono molto contrastanti (come il caso più evidente di z1 o anche sp1).

Le durate medie pausali più lunghe e più brevi si incontrano non nelle letture sperimentali ma in quelle “melodiche”, così come i maggiori contrasti di variabilità (come valeva per le CP), e il parametro appare nel complesso inversamente proporzionale a quello della durata media delle CP, così come inverse sono le variabilità (tendenzialmente minori nelle CP e maggiori nelle P, inverse tra due letture di un autore con durate diverse, ovvero minori al crescere delle durate complessive e viceversa).

Passiamo ora al grafico di *Appoggiato-articolato-VIP-Histogram*, con cui osserviamo il rapporto PR/CP e CP/EN, rispettivamente nell'*appoggiato* e nell'*articolato*, che metteremo poi a confronto con la misura del numero medio di sillabe per CP.

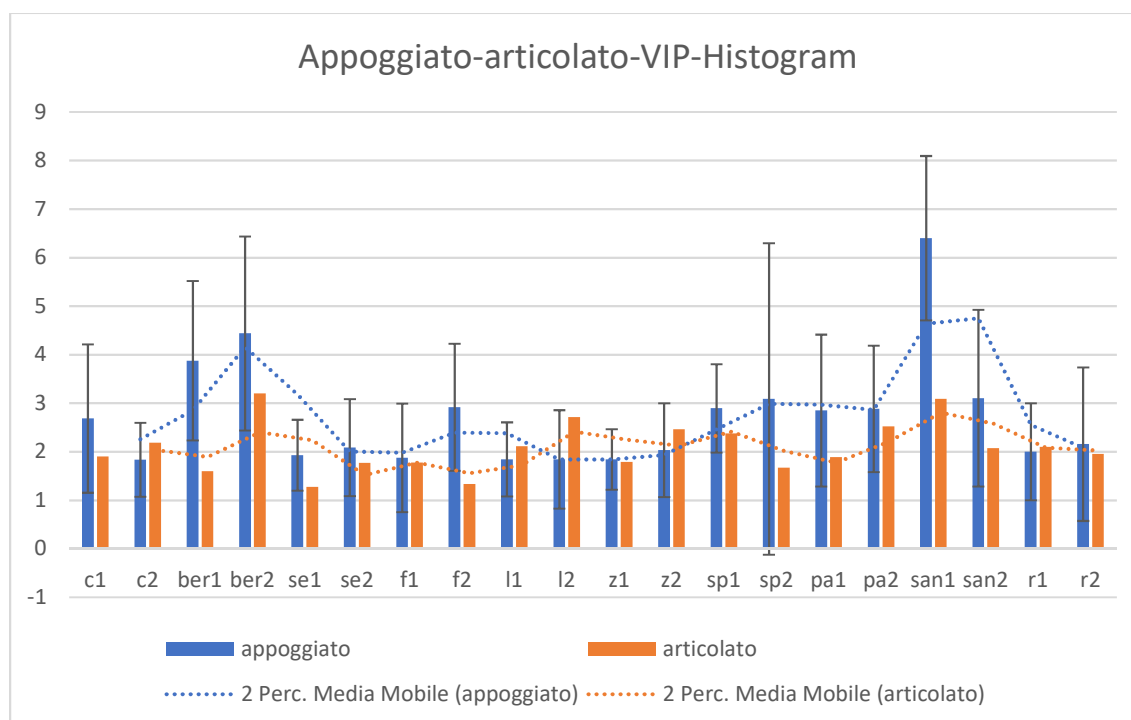


Figura 232 Appoggiato-articolato-VIP-Histogram-2radio-tv

Nel complesso, il grafico appare più vario rispetto ai precedenti e al corrispettivo della Prima radio e televisione: emerge con chiarezza una netta prevalenza dell'*appoggiato* sull'*articolato*, in molti casi chiaramente visibile dallo stacco tra la colonna dell'*appoggiato* dell'*articolato* nelle singole letture: rari sono i casi in cui l'*articolato* sovrasta infatti l'*appoggiato* e, laddove avviene, questo si verifica con uno stacco molto basso, in tre soli casi. Si nota una varietà generale e una tendenza alla crescita dell'*appoggiato*, per quanto due siano i picchi, estremi a sinistra e a destra (di cui il secondo più alto), colleganti un'area centrale di fascia media, con movimento interno, nel complesso ascendente. La linea di tendenza dell'*articolato*, che segue quella dell'*appoggiato* con lo stesso movimento sui picchi, si inverte nella fascia media che collega gli estremi: questo avviene laddove l'*articolato* supera, di poco, l'*appoggiato*, ovvero in pochi casi (c2, 11, 12, z2, r1). Al contrario, nei casi dei picchi di *appoggiato*, lo scarto con l'*articolato* è ulteriore o proporzionato, rispetto invece a diversi altri casi in cui i valori si presentano vicini.

Si noti che, come in precedenti grafici visti, guardando alla distribuzione dell'*appoggiato*, si può ritrovare la ripartizione delle voci melodiche dalle sperimentali: è con le seconde che si incontra il massimo valore raggiunto e una media nel complesso superiore, mentre tra le voci melodiche si trovano i valori più bassi, particolarmente concentrati nella parte centrale (a partire dalla quinta lettura), confermando, anche in questo caso, una possibile bipartizione ulteriore interna tra i primi due poeti (Caproni e Bertolucci) e le altre voci melodiche. La variabilità che riguarda questo parametro cambia ed è mediamente alta tra le diverse voci, per raggiungere il massimo livello con sp2, il cui valore supera quello della media. Alte sono anche le deviazioni standard di r2, f1, san2, pa1, mentre la più bassa si raggiunge con san1 e poi con sp1 e z1.

Il grado di *articolato* si può leggere invece, nella sua media nettamente inferiore all'*appoggiato*, con i suoi picchi più alto e più basso concentrati nella parte di voci melodiche, che vedono così una possibile ulteriore divisione tra le prime 4 registrazioni, (visto anche il picco massimo di ber2, cui segue il picco minimo di Se1 al principio delle altre voci melodiche), mentre nelle voci sperimentali si presentano valori mediamente più alti ed è presente anche l'altro picco del grafico. Possiamo dire quindi che emerge in questa selezione di voci una crescita dell'*appoggiato*, che subordina l'*articolato*, da cui mantiene tuttavia alquanto costante la distanza.

Considerando poi il numero medio di sillabe per CP nel VIP-SilCP-H, notiamo ancora due picchi, come nel precedente grafico, e un andamento analogo della linea di tendenza, per quanto non totalmente corrispondente, a conferma (come nel caso della prima televisione e radio) di una sola parziale connessione tra *appoggiato* e numero di sillabe per curva (picco massimo raggiunto da sp2, seguito da ber2).

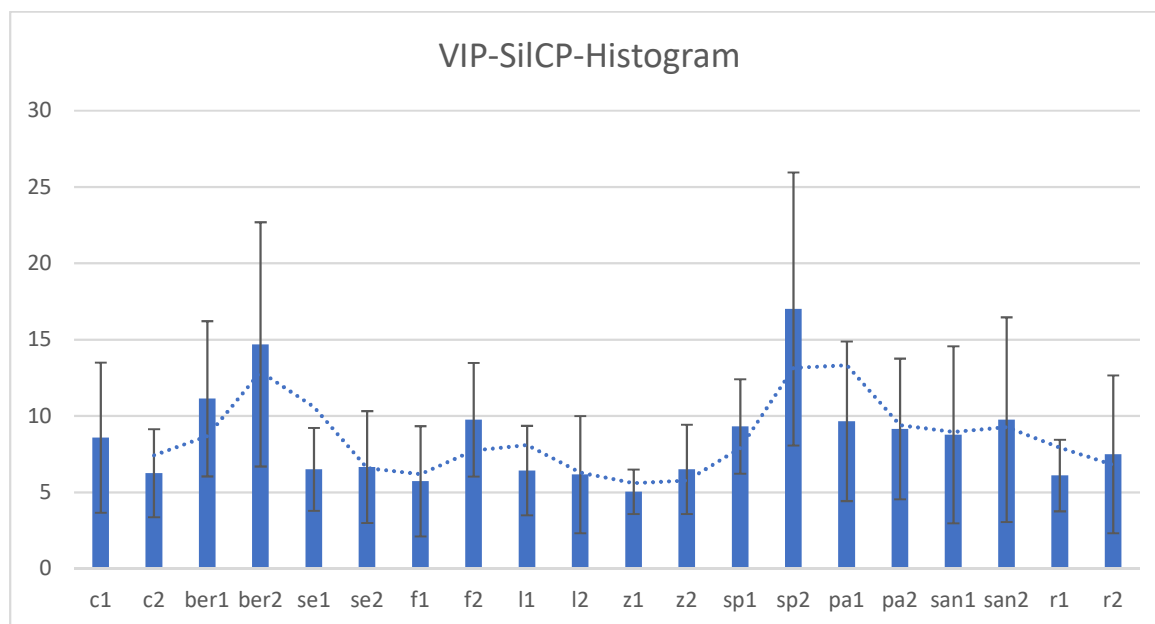


Figura 233 VIP-SilCP-Histogram-2radio-tv

Nel complesso, l'andamento appare crescente al principio delle voci melodiche e con Spaziani, mantenendosi poi su un livello medio-alto con gli autori sperimentali: la variabilità interna alle letture raggiunge i massimi livelli in Rosselli (2) e Sanguineti (ovvero in corrispondenza di un valore medio-alto e in proporzione con la lunghezza del numero sillabico), mentre in generale lo scostamento dalla media per ogni autore non è proporzionato alla lunghezza. La massima variabilità si raggiunge tra le voci sperimentali, oltre che in l2 e f1 (con parametri analoghi a quelli delle CP, rivelando quindi un rapporto proporzionale tra durate e numero di sillabe per curva). Si può anche dire quindi che solo in alcuni casi la media del numero di PR per CP si presenta relazionata a quella del numero di sillabe per CP, che finiscono talvolta per includere numeri di sillabe tra loro diversi e variabili. Una maggiore corrispondenza si trovava invece nelle letture della Prima radio e televisione.

Concentrandoci ora più nel dettaglio sulle PR e osservando l'istogramma relativo alla loro successione nelle prime 8 CP di ciascuna lettura (fa eccezione il caso Spaziani2, la cui lettura è inferiore nel numero di CP totali, ma di cui riportiamo ugualmente il dato,

all'estrema destra del grafico, per mostrarne il comportamento interno), si può notare, come nella precedente selezione di dati, una tendenza alla ricorsività del numero di PR per CP, in serie che vanno da 2 a 4 ripetizioni consecutive (unica eccezione è il caso di sp2, con valore *outlier* anche in questo caso, trattandosi di una lettura con dimensioni interne molto divergenti in tutti gli aspetti e di dimensione inferiore a tutte le altre).

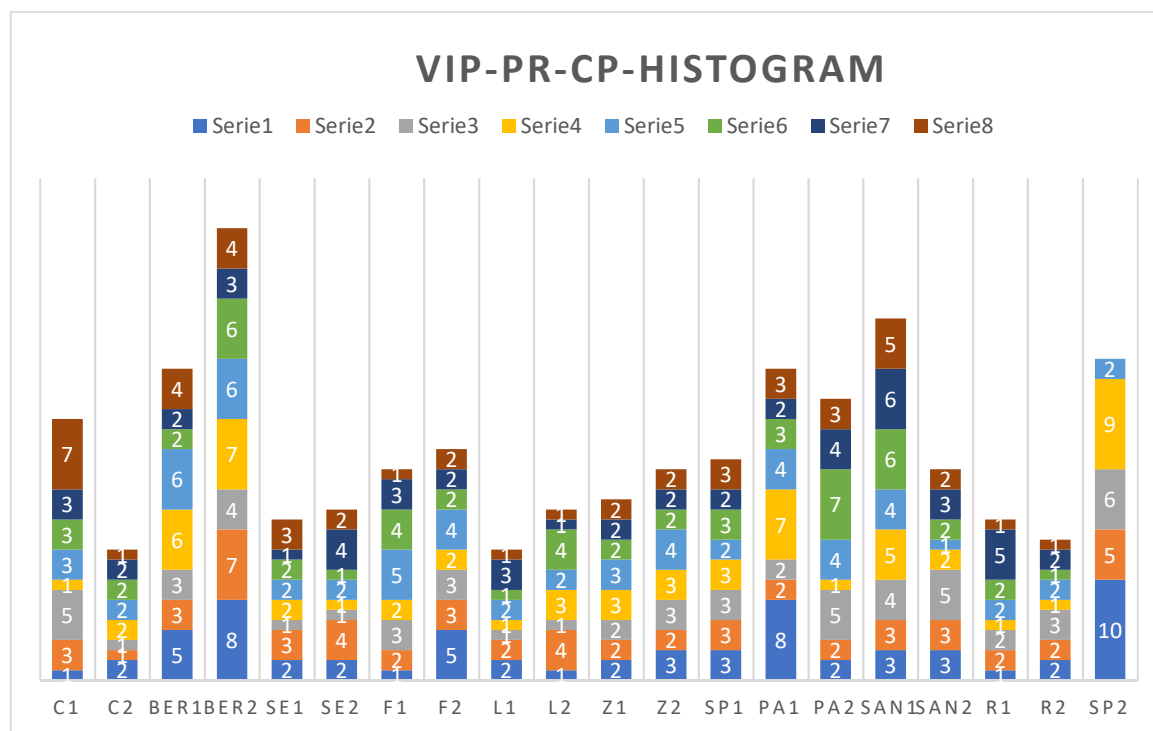


Figura 234 VIP-PR-CP-Histogram-2radio-tv

Il numero delle PR è nel complesso vario ma le serie consecutive più frequenti sono principalmente quelle di 2 PR (in serie di 2 o 3), poi di 3, 1 e 6 PR. Le occorrenze sono, in ordine (senza conteggiare il caso Spaziani): 28 volte 1 PR/CP, 53 volte 2 PR/CP, 35 volte 3 PR/CP; 15 volte 4 PR/CP; 10 volte 5 PR/CP; 7 volte 6 PR/CP; 5 volte 7 PR/CP e infine 2 volte 8 PR/CP.

Come per la Prima radio e TV si può dire che emerge l'impiego di *pattern* ritmici per la gran parte composti, che vengono tendenzialmente ripetuti in modi diversi a seconda dei parlanti e della singola lettura.

Presentiamo ora il grafico a dispersione che mette in relazione il numero di PR con il numero di sillabe per CP: la media di PR/CP è pari a 2,8, e quella di sill./CP invece è 8,9 (valori entrambi lievemente superiori a quelli riscontrati nella Prima radio e TV, così come

maggiori sono anche la variabilità del numero di sillabe per curva, e i massimi di entrambe le serie).

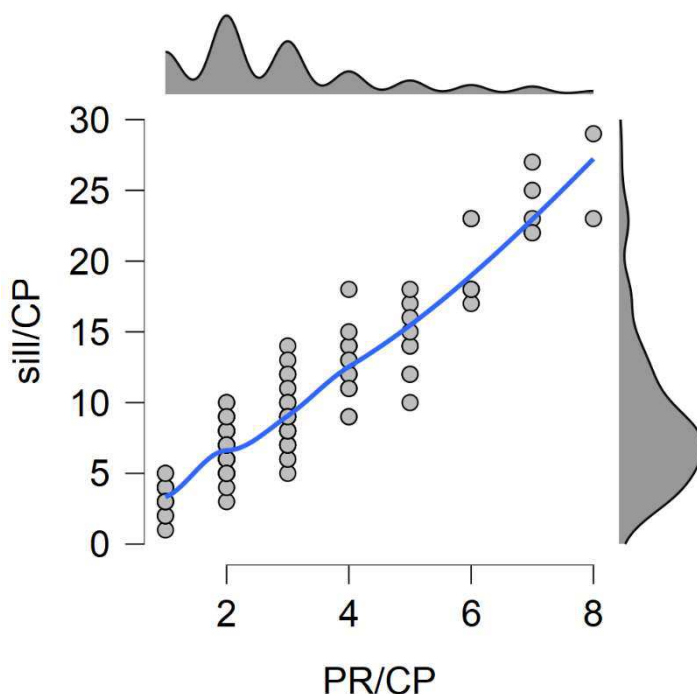


Figura 235 VIP-sill./PR-Scatterplot-2radio-tv

Anche in questo caso, come visto per la Prima radio e televisione, si mostra una tendenza lineare che spiega come, all'aumentare delle PR, aumenti anche il numero delle sillabe che esse includeranno, nell'insieme delle CP dove si collocano. Dal grafico i *range* sillabici appaiono maggiori in corrispondenza di 2 e 3 PR (rispettivamente di 8 e 10 sillabe) e si rileva una maggiore densità entro le 3 PR, mentre, a partire dalle 4 PR, i dati appaiono sempre più dispersi, confermando non solo un minore impiego di un numero superiore di *parole ritmiche*, ma anche, vista la loro dispersione su numeri sillabici diversi, una variazione. Si nota anche che sono maggiori in partenza rispetto al primo gruppo i parametri, che vedono un aumento del numero di PR per CP e, di conseguenza, anche di quello sillabico. Anche i *range* di sillabe medie in relazione con le PR si presentano nel complesso superiori rispetto a quelli visti nella precedente sezione, a indicare una maggiore variazione, anche in relazione a un numero superiore di dati processati.

Passiamo ora a visualizzare i rapporti che legano il metro del testo a quello della sua realizzazione prosodica: a tal proposito presentiamo la matrice di correlazione che include

tutti i poeti finora visti e che mette in relazione, in particolare, i valori di media, min. e max. del metro del testo e media di dev.st., e *range* relativi al numero di sillabe di CP, effettivamente prodotti. Riportiamo quindi la matrice di correlazione VIP-UMM e la relativa mappa di calore.

	ber1	ber2	c1	c2	f1	f2	l1	l2	pa1	pa2	r1	r2	san1	san2	se1	se2	sp1	sp2	z1	z2
ber1	1,00	0,97	0,73	0,86	0,93	0,88	0,96	0,84	0,89	0,91	0,88	0,86	0,76	0,87	0,96	0,76	0,77	0,91	0,90	0,97
ber2	0,97	1,00	0,66	0,79	0,91	0,82	0,98	0,92	0,95	0,94	0,96	0,89	0,86	0,92	0,92	0,87	0,73	0,87	0,95	0,99
c1	0,73	0,66	1,00	0,97	0,87	0,95	0,73	0,48	0,59	0,69	0,47	0,75	0,41	0,62	0,79	0,35	0,50	0,93	0,44	0,68
c2	0,86	0,79	0,97	1,00	0,93	0,99	0,84	0,61	0,70	0,79	0,61	0,82	0,52	0,73	0,89	0,48	0,62	0,97	0,60	0,80
f1	0,93	0,91	0,87	0,93	1,00	0,97	0,97	0,85	0,90	0,95	0,83	0,97	0,78	0,92	0,88	0,75	0,55	0,93	0,74	0,94
f2	0,88	0,82	0,95	0,99	0,97	1,00	0,88	0,69	0,77	0,85	0,67	0,88	0,60	0,80	0,87	0,56	0,56	0,96	0,62	0,84
l1	0,96	0,98	0,73	0,84	0,97	0,88	1,00	0,94	0,97	0,99	0,94	0,97	0,89	0,97	0,88	0,87	0,61	0,87	0,87	0,99
l2	0,84	0,92	0,48	0,61	0,85	0,69	0,94	1,00	0,99	0,96	0,98	0,92	0,99	0,98	0,70	0,98	0,43	0,66	0,85	0,94
pa1	0,89	0,95	0,59	0,70	0,90	0,77	0,97	0,99	1,00	0,98	0,98	0,95	0,97	0,99	0,77	0,96	0,50	0,75	0,86	0,97
pa2	0,91	0,94	0,69	0,79	0,95	0,85	0,99	0,96	0,98	1,00	0,93	0,99	0,93	0,99	0,80	0,90	0,49	0,81	0,81	0,97
r1	0,88	0,96	0,47	0,61	0,83	0,67	0,94	0,98	0,98	0,93	1,00	0,88	0,96	0,94	0,77	0,97	0,56	0,70	0,93	0,96
r2	0,86	0,89	0,75	0,82	0,97	0,88	0,97	0,92	0,95	0,99	0,88	1,00	0,89	0,98	0,77	0,85	0,42	0,81	0,72	0,93
san1	0,76	0,86	0,41	0,52	0,78	0,60	0,89	0,99	0,97	0,93	0,96	0,89	1,00	0,95	0,61	0,99	0,35	0,58	0,80	0,89
san2	0,87	0,92	0,62	0,73	0,92	0,80	0,97	0,98	0,99	0,99	0,94	0,98	0,95	1,00	0,74	0,93	0,43	0,74	0,79	0,95
se1	0,96	0,92	0,79	0,89	0,88	0,87	0,88	0,70	0,77	0,80	0,77	0,77	0,61	0,74	1,00	0,61	0,88	0,96	0,86	0,89
se2	0,76	0,87	0,35	0,48	0,75	0,56	0,87	0,98	0,96	0,90	0,97	0,85	0,99	0,93	0,61	1,00	0,39	0,55	0,85	0,89
sp1	0,77	0,73	0,50	0,62	0,55	0,56	0,61	0,43	0,50	0,49	0,56	0,42	0,35	0,43	0,88	0,39	1,00	0,76	0,79	0,66
sp2	0,91	0,87	0,93	0,97	0,93	0,96	0,87	0,66	0,75	0,81	0,70	0,81	0,58	0,74	0,96	0,55	0,76	1,00	0,73	0,86
z1	0,90	0,95	0,44	0,60	0,74	0,62	0,87	0,85	0,86	0,81	0,93	0,72	0,80	0,79	0,86	0,85	0,79	0,73	1,00	0,92
z2	0,97	0,99	0,68	0,80	0,94	0,84	0,99	0,94	0,97	0,97	0,96	0,93	0,89	0,95	0,89	0,89	0,66	0,86	0,92	1,00

Figura 236 VIP-UtterMeter-Matrix-2radio-tv

Già da una prima osservazione della matrice (fig. 236) si possono individuare delle concentrazioni con un coefficiente di correlazione maggiore o minore. Osservandone la rappresentazione sull'*heatmap*, si può notare un raggruppamento, in rosso, formato da una corposa parte di letture con un maggior numero di correlazioni (seppure con gradi più e meno intensi): sono incluse in questo primo gruppo le letture di z2, ber2, l1, ber1, pa2, r2, f1, pa1, san2, r1, l2, san1, se2, z1.

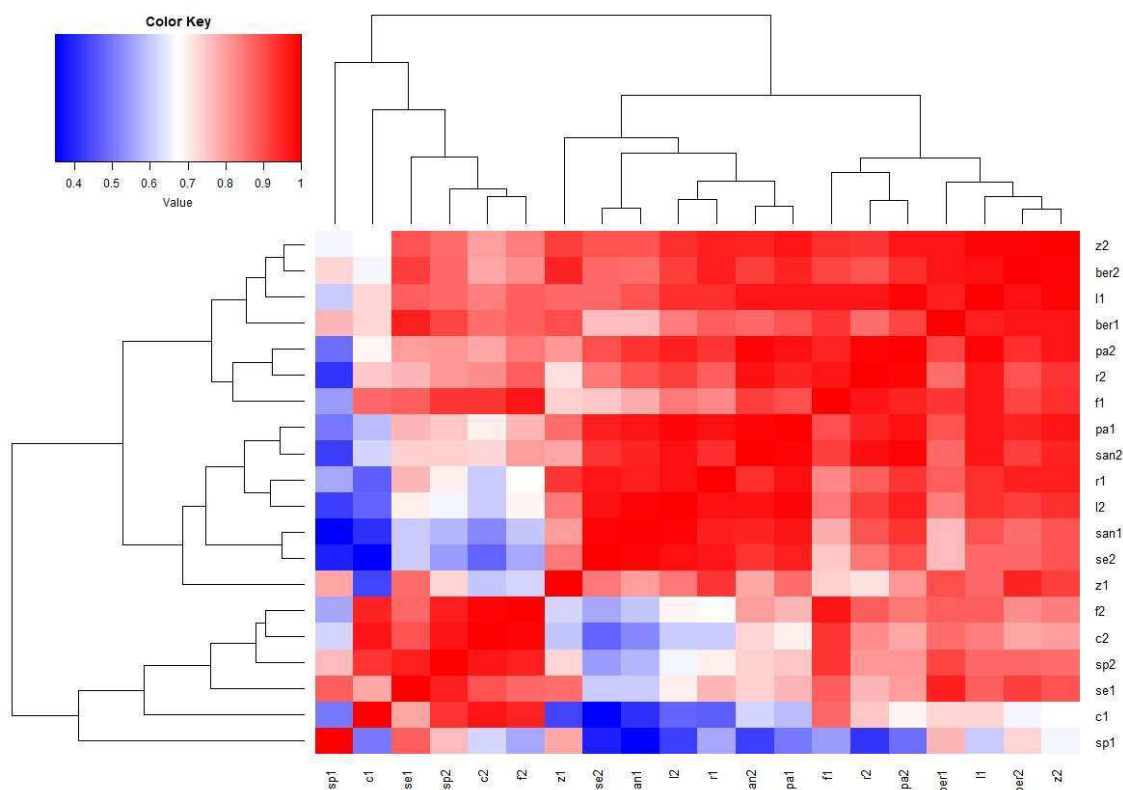


Figura 237 VIP-Heatmap-2radio-tv

Si può notare che si tratta in quasi tutti i casi di entrambe le letture di un autore (Zanzotto, Bertolucci, Luzi, Pagliarani, Rosselli, Sanguineti), a eccezione di Sereni e Fortini⁴⁰⁷. Tra questi autori si può dire infatti che si riporta nel complesso un'alta correlazione, in quanto accomunati nei parametri metrici della pagina e della lunghezza prosodica: sono autori che presentano tendenzialmente un metro mediamente lungo e arrivano a toccare anche dei *range* di lunghezza prosodica significativi (i dati prosodici non si distaccano dai valori massimi ma divergono dai minimi). Si può notare anche che sono incluse in questa selezione le tre voci sperimentali e altre letture, tra le melodiche, che nei grafici precedenti ci hanno mostrato delle divergenze (Bertolucci, con la sua lunghezza media di CP, spiccava, ad esempio tra le altre) e che anche tra loro presentavano delle variazioni considerevoli (ad esempio la posizione lontana di z2 e z1 si trova confermata anche nelle diverse durate medie delle CP, la più bassa in assoluto con z1).

⁴⁰⁷ I due poeti sono assimilabili a queste letture per una comunione di lunghezza tra *range* delle CP e massimo metro impiegato, molto divergente dal minimo.

Si possono notare inoltre, all'interno di questo raggruppamento, delle aree dove il coefficiente di correlazione appare massimo (è il caso ad esempio di pa1, san2, r1, l2, san1, se2 e di z2, ber2, l1, ber1): si tratta di casi in cui il *range* delle CP si adegua al respiro del metro più ampio. Anche un altro raggruppamento, più ristretto, si individua con sp2, c2 e f2.

Se nella *heatmap* delle Prima tv e radio spiccava su entrambi i lati una fila colorata prevalentemente in blu, che mostrava lo scarso grado di correlazione che mostrava la lettura di Penna con tutte le altre letture, in questo caso troviamo due autori in particolare che, messi in relazione con gli altri, presentano i minori coefficienti di correlazione, ovvero sp1 e c1: ci saremmo aspettati più facilmente l'isolamento di sp2, che risulta in tutti i grafici un po' un caso limite, mentre la sua osservazione in relazione al metro non fa di quella specifica lettura un caso a sé ma piuttosto la ridimensiona e la avvicina ad altri casi che presentano analoghi rapporti tra metro e andamento prosodico (f2, c2, sp1, se1, c1). Sia sp1 sia c1 presentano minore correlazione con se2, san1, l2, r1 e anche con pa1, san2, così come anche le due registrazioni, messe a confronto, presentano una bassa correlazione. Con la lettura di Caproni ci troviamo difatti davanti a un testo in endecasillabi (e un alto *range* di CP), che livellano i valori di max., min. e media del metro, mentre con Spaziani (sp1) siamo davanti a un testo la cui media metrica è alta, il *range* minimo e prosodicamente la deviazione standard delle CP molto bassa (e nettamente in contrasto con quella di sp2), presentando rapporti molto bassi (<1) in tutti i parametri della matrice: le due letture, con la loro componente metrica specifica e le loro peculiarità prosodiche, contrastano con quelle di testi metricamente lontani (con divari nelle lunghezze) e con comportamenti prosodici diversi. In particolare Spaziani risulta ancora con una delle minori correlazioni in assoluto anche con r1, r2, c2, f1, f2. Altri casi in corrispondenza dei quali si incontrano prevalenti episodi di media o scarsa correlazione sono c2, f2, se1, sp2, z1, con cui appunto la variazione si presenta inferiore rispetto ai massimi e superiore rispetto ai minimi.

Da un punto di vista metrico-prosodico, sarebbero anche in questo raggruppamento individuabili dei sottogruppi: un gruppo ampio di letture di testi in versi liberi con dei rapporti metrico-prosodici analoghi, che rivelerebbe una vicinanza nelle scelte di organizzazione prosodica in base al testo (sostanzialmente basata su un'eterogeneità della matrice di partenza all'interno di una misura generale tra ABP e TBP), anche tra stili molto diversi, e anche un'ulteriore coerenza all'interno di più letture di un autore; un gruppo più ristretto di casi in cui i rapporti sull'asse ABP-TBP sono così divergenti rispetto alla media

generale, da risultare molto lontani. In quest'ultimo gruppo spiccano due letture del primo autore e dell'ultima autrice (tra le voci melodiche) della Seconda radio e televisione, che sembrerebbero, anche in questa sezione, confermare come questi due autori possano rappresentare anche i riferimenti di un asse temporale di scansione: inoltre si incontrano letture in cui, come in se2 e san1 (ma anche r1), la matrice di partenza dell'autore presenta una concentrazione di fattori più alti in relazione al minimo metrico, risultando quindi più lontani da alcune altre letture. In questi ultimi casi possiamo notare come alcune letture di voci melodiche si presentino più lontane da quelle di voci sperimentali.

I casi di minore correlazione, ancora una volta, si incontrano con gli estremi del nostro tracciato storico e questo tipo di osservazione, generica e limitata, pur non permettendoci di entrare in profondità nei dati analizzati, ma lasciandoci condurre un sondaggio di alcune variabili, ci consente di verificare, in parte, la nostra cronologia e di considerare alcuni parametri, di cui non abbiamo tenuto conto precedentemente, in un'ottica quantitativa.

Da questa mappa si conferma una linea generale seguita e sono emersi anche raggruppamenti ulteriori rispetto a quelli individuati finora e realmente percepibili, che in parte possono ricollocarsi nella nostra proposta, ma che ci forniscono anche nuove informazioni, utili per evidenziare tendenze di coordinazione prosodico-metrica simili, che nel complesso possiamo dire tendono a una comune variazione nei rapporti ABP-TBP, e fare emergere i casi più lontani dalla tendenza generale.

La matrice si rivela utile quindi sostanzialmente per marcare unitamente diversi gradi di variabilità della lettura-testo, senza concentrarsi su uno solo degli assi ma fornendone una visione d'insieme. Questa distribuzione, che segue il doppio piano ABP e TBP ci ha consentito di vedere un'istantanea del rapporto tra i due assi, visualizzandone anche il forte contrasto che lo attraversa in alcuni casi.

Un'altra prospettiva di confronto tra il sistema prosodico e quello testuale nel suo insieme è quella offerta dalla VIP-Matrix-base e dalla relativa mappa di calore, che consentono di osservare anche un piano più ampio di organizzazione, in cui l'ABP e il TBP sono messi a confronto nel loro impianto strutturale generale e particolare (rispettivamente, EN, CP, PR per l'ABP e STR, VS, UIntP per il TBP). Quest'altro strumento consente di visualizzare su un altro livello la ripartizione interna a questo gruppo di letture, riassumendo diversi dei parametri già emersi dai VIP-Radar.

	ber1	ber2	c1	c2	f1	f2	l1	l2	pa1	pa2	r1	r2	san1	san2	se1	se2	sp1	sp2	z1	z2
ber1	1,00	0,97	0,94	0,91	0,91	0,95	0,90	0,90	0,99	0,98	0,95	0,96	0,95	0,95	0,91	0,95	0,99	0,99	0,94	0,94
ber2	0,97	1,00	0,98	0,95	0,95	0,98	0,95	0,95	0,98	0,99	0,96	0,97	0,99	0,99	0,94	0,97	0,98	0,92	0,95	0,97
c1	0,94	0,98	1,00	0,99	0,99	1,00	0,99	0,99	0,97	0,98	0,99	0,99	1,00	1,00	0,98	0,99	0,97	0,87	0,99	0,99
c2	0,91	0,95	0,99	1,00	1,00	0,98	1,00	1,00	0,95	0,97	0,99	0,99	0,98	0,98	0,99	1,00	0,95	0,84	1,00	1,00
f1	0,91	0,95	0,99	1,00	1,00	0,98	1,00	1,00	0,95	0,96	0,99	0,99	0,98	0,98	0,99	0,99	0,95	0,83	0,99	0,99
f2	0,95	0,98	1,00	0,98	0,98	1,00	0,98	0,97	0,98	0,98	0,98	0,99	0,99	1,00	0,99	0,99	0,97	0,89	0,98	0,98
l1	0,90	0,95	0,99	1,00	1,00	0,98	1,00	1,00	0,94	0,95	0,98	0,98	0,98	0,98	0,99	0,99	0,94	0,81	0,99	0,99
l2	0,90	0,95	0,99	1,00	1,00	0,97	1,00	1,00	0,94	0,96	0,98	0,99	0,98	0,98	0,98	0,99	0,94	0,82	0,99	0,99
pa1	0,99	0,98	0,97	0,95	0,95	0,98	0,94	0,94	1,00	1,00	0,98	0,98	0,98	0,98	0,95	0,98	1,00	0,96	0,96	0,97
pa2	0,98	0,99	0,98	0,97	0,96	0,98	0,95	0,96	1,00	1,00	0,99	0,99	0,99	0,99	0,96	0,98	1,00	0,95	0,98	0,98
r1	0,95	0,96	0,99	0,99	0,99	0,98	0,98	0,98	0,98	0,99	1,00	1,00	0,98	0,98	0,98	1,00	0,98	0,89	0,99	0,99
r2	0,96	0,97	0,99	0,99	0,99	0,99	0,98	0,99	0,98	0,99	1,00	1,00	0,99	0,99	0,98	1,00	0,98	0,90	0,99	1,00
san1	0,95	0,99	1,00	0,98	0,98	0,99	0,98	0,98	0,98	0,99	0,98	0,99	1,00	1,00	0,97	0,99	0,98	0,89	0,98	0,99
san2	0,95	0,99	1,00	0,98	0,98	1,00	0,98	0,98	0,98	0,99	0,98	0,99	1,00	1,00	0,97	0,99	0,98	0,89	0,98	0,99
se1	0,91	0,94	0,98	0,99	0,99	0,99	0,99	0,98	0,95	0,96	0,98	0,98	0,97	0,97	1,00	0,99	0,94	0,84	0,99	0,98
se2	0,95	0,97	0,99	1,00	0,99	0,99	0,99	0,99	0,98	0,98	1,00	1,00	0,99	0,99	0,99	1,00	0,97	0,88	1,00	1,00
sp1	0,99	0,98	0,97	0,95	0,95	0,97	0,94	0,94	1,00	1,00	0,98	0,98	0,98	0,98	0,94	0,97	1,00	0,96	0,97	0,97
sp2	0,99	0,92	0,87	0,84	0,83	0,89	0,81	0,82	0,96	0,95	0,89	0,90	0,89	0,89	0,84	0,88	0,96	1,00	0,87	0,87
z1	0,94	0,95	0,99	1,00	0,99	0,98	0,99	0,99	0,96	0,98	0,99	0,99	0,98	0,98	0,99	1,00	0,97	0,87	1,00	1,00
z2	0,94	0,97	0,99	1,00	0,99	0,98	0,99	0,99	0,97	0,98	0,99	0,99	0,99	0,99	0,98	1,00	0,97	0,87	1,00	1,00

Figura 238 VIP-Matrix-base-2radio-tv

La matrice consente a un primo sguardo di vedere come nelle coppie di letture degli autori siano individuabili da subito delle corrispondenze più e meno forti al loro interno, indicando una maggiore o minore variazione tra le diverse letture di un autore, e a queste si aggiungano dei casi di correlazione tra queste e altre letture. Emerge anche un forte caso di scarsa correlazione tra una lettura e tutte le altre.

Come ci mostrano i valori della matrice e poi anche la *heatmap*, che ha una scala di colori su dei parametri alti (da 0,8 a 1), emerge una forte correlazione nella gran parte di queste letture, che mostra una coerenza nelle scelte strutturali degli autori.

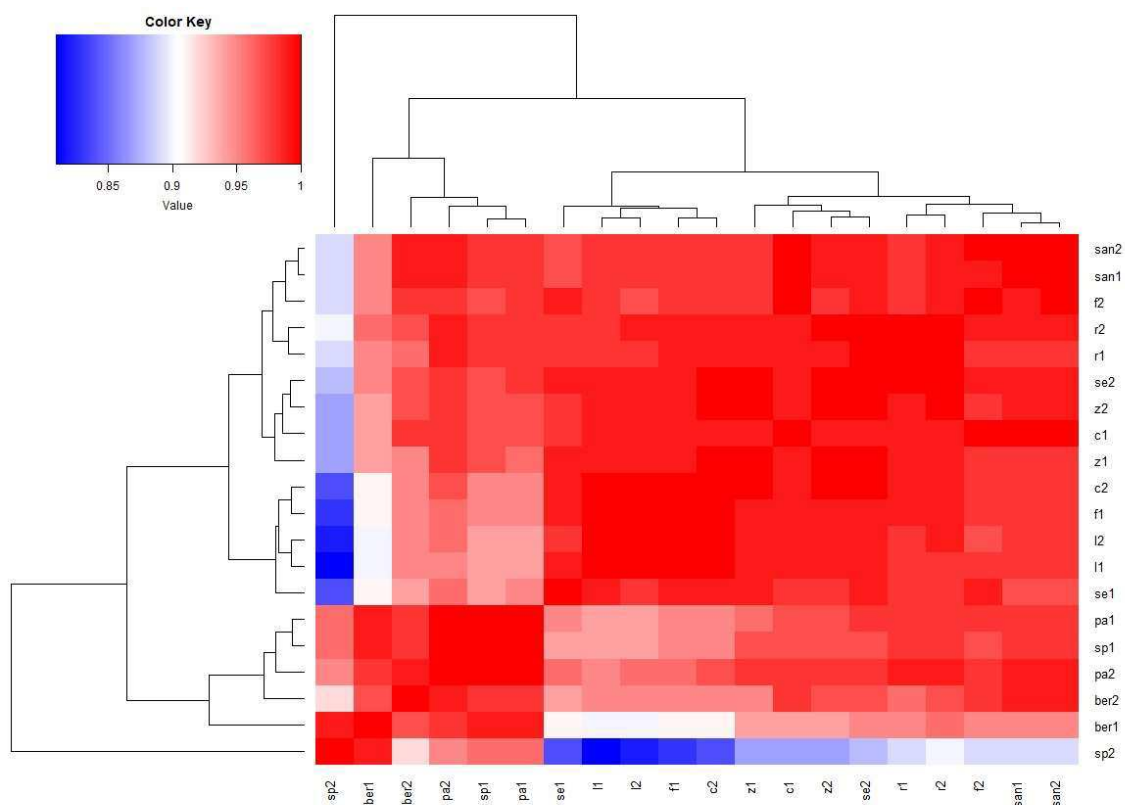


Figura 239 VIP-Heatmap-base-2radio-tv

Emerge anche però come sp2 si presenti come *outlier* nella gestione del rapporto ABP-TBP, come il relativo *radar* e i diversi istogrammi finora presentati, concentrati sull'aspetto prosodico, confermerebbero. Anche dal confronto dei due assi emerge quindi il caso unico di Spaziani, che risulta più lontana dalla gran parte delle letture, a cui si avvicina, seppure con un certo stacco, la lettura di ber1, che presenta una correlazione media con alcune letture, a differenza della media generale di alte concordanze. Si tratta in entrambi i casi di letture con anche alti livelli anche di *appoggiato* e durate maggiori di CP. Vicino a ber1 possiamo notare un minore raggruppamento in cui la correlazione è medio-alta, e mostra la maggiore lontananza tra alcune letture di voci melodiche e voci sperimentali. Anche in questo caso la matrice ci aiuta a individuare parzialmente alcuni confini temporali di riferimento e visualizzare alcune divisioni ulteriori all'interno di un gruppo che, nel complesso, presenta una maggiore convergenza nella relazione tra i due assi.

Una descrizione delle voci attraverso il *VIP-Voice description Scatterplot*, che ne racchiude la combinazione di f_0 media relativa e *plenus*, viene realizzata alla luce di un'osservazione delle f_0 di tutti i parlanti, tenuto conto della loro varietà (sono presenti 10

autori, di cui 2 donne) e del loro rapporto con CP e P. Emerge una relazione tra i due parametri e si presenta una generale concentrazione nella parte a destra del grafico, ulteriormente scomponibile. Possiamo notare infatti all'interno di quest'area due aree prevalenti in funzione della frequenza media relativa e due ulteriori ripartizioni tra un *plenus* che si aggira mediamente intorno o al di sotto di 1 o intorno a 2.

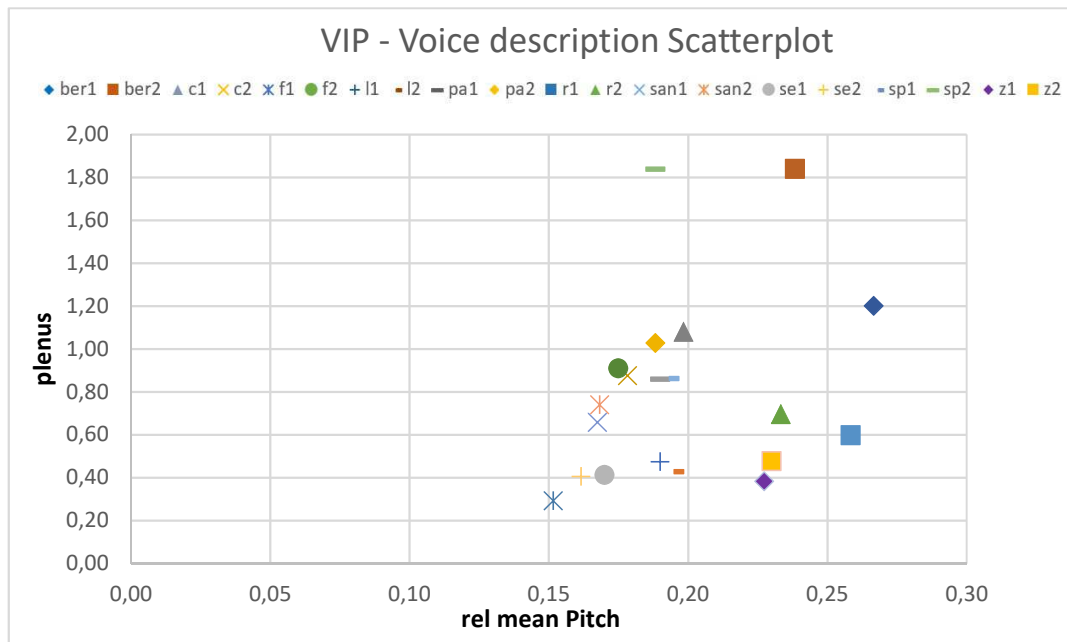


Figura 240 VIP-Voice description Scatterplot-2radio-tv

Sostanzialmente si possono quindi vedere con una frequenza media relativa medio-bassa e un *plenus* medio-basso, f1, se2, se1, l1, l2; usano invece una f_0 media relativa medio-bassa e un *plenus* alto san1, san2, c2, f2, pa1, sp1, pa2, c1. Si incontrano invece letture con una f_0 media relativa più alta e un *plenus* medio-alto z1, z2, r2, r1⁴⁰⁸. Più dispersi sono invece i dati di sp2, ber2, ber1 sull'asse del *plenus*, presentando valori nettamente più alti della media. Si può dire quindi che complessivamente le voci viste possono individuarsi, seguendo il livello di f_0 , principalmente in due gruppi, di cui uno prevalente (corrispondente a una fascia più bassa) e, limitatamente al *plenus*, sono individuabili in un principale raggruppamento <1 , che include la gran parte delle voci, mentre il secondo gruppo, minoritario, raccoglie casi più isolati, con valore >1 .

⁴⁰⁸ Si può notare in questo caso, ad esempio, anche la variazione interna nelle letture di Rosselli a livello di frequenza media, come si era visto nell'analisi più descrittiva.

Si evince una possibile variazione interna agli autori nell'uso della f_0 e (più ampia ancora) del *plenus*: per quanto i raggruppamenti includano prevalentemente entrambe le letture per poeta, si possono notare dei raggruppamenti in cui due interpretazioni dei poeti si separano tra gruppi diversi (è il caso ad esempio di Spaziani).

Si può dire dunque nel complesso che la prevalente scelta è quella di una f_0 media medio-bassa, che si unisce a un *plenus* $<0,5$ e ≤ 1 (cioè alto nella media generale, ma ancora unito al gruppo).

Per quanto riguarda l'aspetto organizzativo, presentiamo ora i *boxplot* relativi rispettivamente a *versi-curva* vs(CP), *curve emiverso* CP(vs), *curve interverso* CP(vs)CP e *curve bi-poliverso* vs(CP)vs.

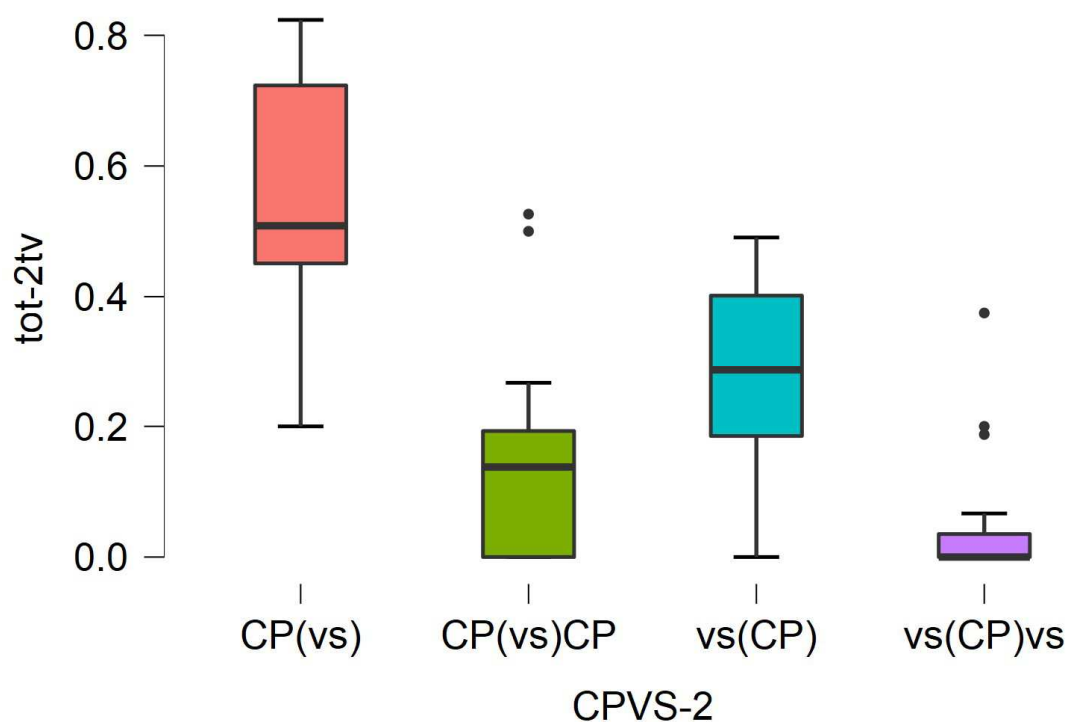


Figura 241 VIP-CPVS-Boxplot-2radio-tv

Possiamo notare una prevalenza di *curve emiverso* CP(vs), visto il 50% delle letture che ne realizza principalmente più della metà, con una distribuzione asimmetrica positiva, che si presenta centrale attorno allo 0,5, mentre un 25% delle letture ne realizza da 0,7 a 08; il baffo inferiore mostra invece la maggiore dispersione che c'è nel primo quartile. A seguire,

si presenta con il box dei *versi-curva* vs(CP) una quantità ancora medio-alta ma inferiore, seconda a quella delle *curve emiverso*, con una distribuzione più simmetrica: il 50% delle letture tra 0,2 e 0,4 (con una mediana e una media simili, centrali, attorno allo 0.28), il 25% attorno allo 0,4-0,5 e una dispersione maggiore nel primo percentile, come mostra il baffo inferiore più lungo, in cui si indicano anche gli *outliers* come san1 e c1 (che non impiegavano *versi-curva*). Infine, la quantità di *curve intersverso* CP(vs)CP appare più limitata, con una distribuzione asimmetrica negativa e due *outliers* evidenti e distaccati, al di sopra del terzo quartile (corrispondenti a ber1 e ber2). Le *curve bi- e poliverso* vs(CP)vs si mostrano, in conclusione, presenti in tre eccezioni, di cui due concentrate e una dispersa, corrispondenti a sp2 e ber2 e ber1. Si documenta quindi una prevalente tendenza a un respiro che si accorcia piuttosto che allungarsi. I dati ci confermano quanto ci dicevano i *VIP-Radar*, riguardo al maggior impiego di *versi-curva* in Pagliarani (2), Luzi (1), Fortini (2), Zanzotto (2), Spaziani (2), Sereni (1), Bertolucci (1) e al maggior numero di *curve emiverso* invece in Sanguineti (1 e 2), Zanzotto (1), Spaziani (1), Fortini (1 e 2).

Mostriamo anche il *VIP-CPVS-Scatterplot*, per visualizzare la distribuzione specifica delle tipologie di CP nelle singole letture degli autori.

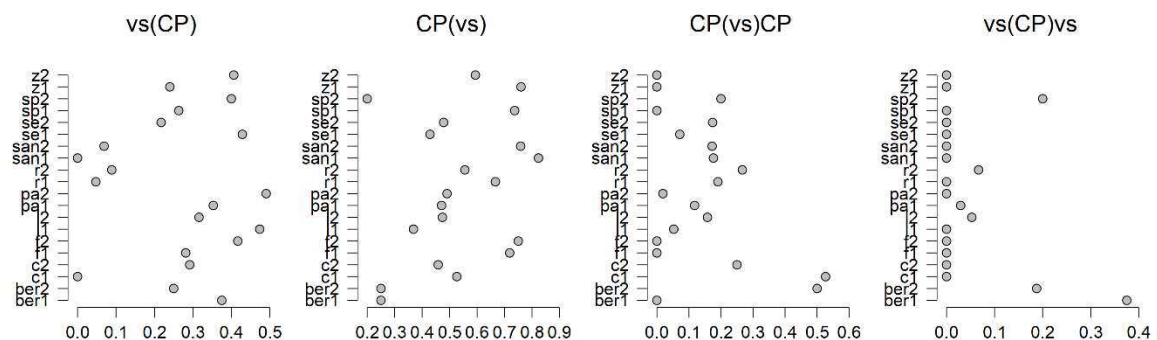


Figura 242 *VIP-CPVS-Scatterplot-2radio-tv*

Mostriamo infine un riassunto dei *VIP-Radar* passati in rassegna, in quello che abbiamo nominato *General-VIP-Radar*, e che ci mostra degli alti e ben visibili picchi di *plenus* e *pitchspan* su dei livelli molto alti. A questi si aggiungono delle maggiori concentrazioni su valori alti (ma attorno al valore intero di 1) per gli indici di *plan*, *enjambement*, *CP(vs)*, *appoggiato*, *synonymia* & *palilogia intonation* e anche, infine, */Da//*. Per quanto risulti di difficile lettura, il grafico ci offre una visione d'insieme di queste letture ascoltate e ci

consente di visualizzare facilmente anche i casi di *outliers* e delle tendenze prevalenti nei tratti caratteristici della lettura poetica tra gli autori della Seconda radio e televisione italiana.

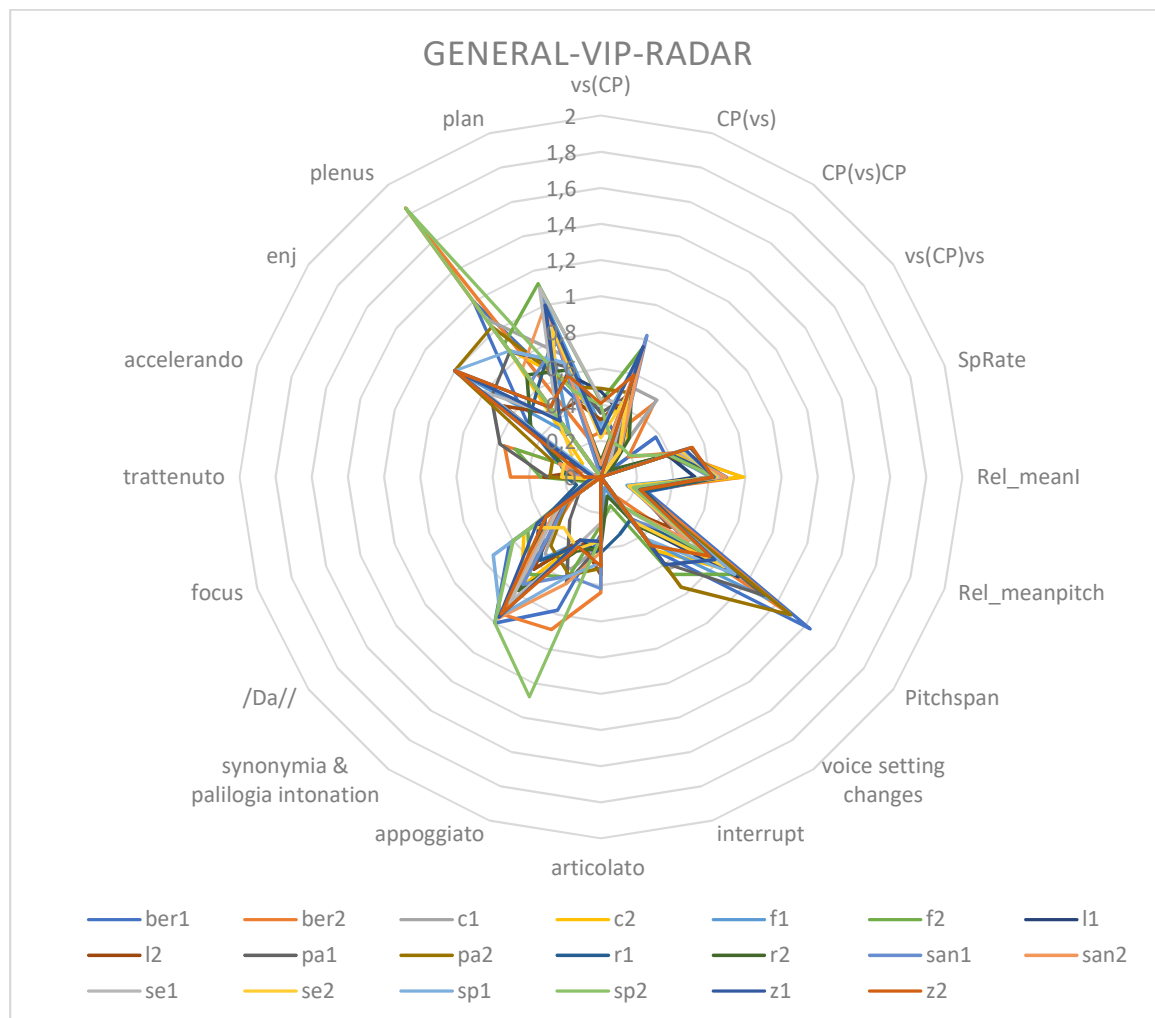


Figura 243 VIP-General Radar-2radio-tv

3.3.3. Comparazione generale e prime conclusioni

Questo lavoro ha finora analizzato 32 registrazioni⁴⁰⁹ su un campione di 18 parlanti e vuole essere un primo sondaggio della lettura della poesia italiana nel secondo Novecento, senza avere la pretesa di essere esaustivo, né in termini antologici (cosa che non mira a essere questo studio) né in termini analitici. Se infatti, come abbiamo potuto notare sino a questo punto, i poeti individuati si possono distinguere per le singole peculiarità di lettura, che, unitamente a quelle testuali, li caratterizzano e li rendono unici in un percorso descrittivo storico come il nostro, delle prime comparazioni complessive si rendono però necessarie.

La nostra scelta di condurre uno studio sino a questo momento fondamentalmente qualitativo su questi dati, che costituiscono una “bassa popolazione” di riferimento, risiede principalmente nella volontà di fornire dei primi risultati che, a partire da un approccio *top-down*, consentissero un’osservazione più ravvicinata e quasi ritrattistica di ogni voce, trattandosi di grandi autori della nostra letteratura, solitamente studiati e considerati in relazione alla pagina scritta e ancora poco esplorati nella loro vocalità. Uno studio, questo, che dal principio ha mirato a scendere in ugual misura e il più possibile nel dettaglio, pur in una prima rassegna, in queste voci poetiche, consentendoci non solo di considerarle in modo ravvicinato, ma anche di estrapolare una quantità omogenea di dati fondamentali per tentare una prima analisi successiva, di tipo quantitativo.

Qualsiasi analisi su questa tipologia di parlato richiede infatti di tenere conto della delicatezza che la attraversa e richiede dapprima uno sguardo mirato, capace di abbracciare la centrale e complessa questione del rapporto tra asse prosodico e testuale (trattandosi, con la poesia, del formato più delicato per un’analisi linguistica). Per questo, la VIP VIEW, organizzata in queste due macro-ripartizioni temporali, ha cercato di tracciare, dopo un’attenta osservazione, i più salienti tratti caratteristici per una prima descrizione esauriente, che si prestasse ad altri approcci di indagine, primo tra tutti quello comparativo, concretizzandosi in un sistema di schematizzazione finalizzato a una rapida visualizzazione della lettura.

⁴⁰⁹ Di queste registrazioni, quelle afferenti alla sezione dei *Poeti della Prima radio e della prima televisione* provengono da archivi televisivi (audio-video) e da collezioni di vinili (audio); i documenti inclusi invece nella sezione dei *Poeti della Seconda radio e della seconda televisione* hanno fonti di provenienze diverse, televisive, radiofoniche, audiovisive da riviste, sonore da altri archivi.

Le comparazioni che derivano da quest'analisi specifica, frutto di un'osservazione incrociata delle informazioni emerse, vogliono presentarsi in una prospettiva qualitativa, in linea con il resto del lavoro e come sua parte integrante, e quantitativa, in modo tale da consentirne una visione d'insieme. Molteplici livelli di osservazione vogliono difatti mantenersi vivi, consentendo di affiancare alla prospettiva *top-down* anche quella *bottom-up*, in modo tale da tornare alla selezione iniziale di dati con preziose informazioni specifiche e generali, che ne consentono possibili classificazioni e riordini.

Da questo punto più in alto in cui, a volo d'uccello, ci collochiamo ora per presentare alcune comparazioni, lo sguardo non solo registra i raggruppamenti individuati sino a questo punto, ma tenta anche una prospettiva quantitativa che, applicata a una mole di dati superiore, consideriamo una delle possibili declinazioni future per questa materia di studio. Con l'intento di compiere una sensibilizzazione all'ascolto e alla percezione della varietà prosodica della lettura poetica, il lavoro condotto fino a questo punto, e che andiamo a concludere nei prossimi paragrafi, sviluppa un'analisi funzionale e di supporto a un orecchio allenato a un ascolto attento. Già le prime comparazioni finora considerate si sono presentate infatti, in gran parte, come supporto utile a un ascolto dettagliato, per delle prime partizioni della "popolazione" analizzata, che hanno anche rivelato informazioni preziose, a volte poco facilmente rilevabili a un livello percettivo. Seppure in un'analisi non prettamente statistica, visto anche il basso numero di parlanti considerati, desideriamo tuttavia presentare alcuni rapidi saggi di indagine quantitativa, che vogliono costituire un nucleo di partenza per eventuali altre successive declinazioni di indagine.

Molte variabili sicuramente incidono in queste letture e non tutte sono controllabili parallelamente: se da un lato i grafici che presenteremo ci mostrano una possibile concreta periodizzazione e un cammino storico della lettura poetica, si deve aggiungere che, oltre all'evoluzione diacronica della lettura, condizionata da molteplici fattori⁴¹⁰, diversi altri elementi, che non potremo approfondire, sono determinanti per una differenziazione degli stili di lettura⁴¹¹. Ci concentreremo invece su un aspetto stilistico e relativo alla dimensione testuale-prosodica, come fatto finora, considerandoli in chiave comparativa.

⁴¹⁰ Tra i fattori che hanno sicuramente condizionato i cambiamenti negli stili di lettura ricordiamo anche quelli nella recitazione teatrale (cfr. Dalla Costa, 2019), nella radio e nella televisione in generale (a partire dalla scissione tra una paleotelevisione e una neotelevisione), nella dizione e nelle modalità varie del parlato televisivo e radiofonico, come attestano diversi studi menzionati precedentemente.

⁴¹¹ Citiamo, come esempio, la variante diatopica, che incide, crediamo, non solo nelle cadenze intonative ma anche in altri parametri, quali velocità d'eloquio, lunghezza di CP e P.

Da un'osservazione complessiva di tutte queste letture è risultato che si può tratteggiare un percorso storico dell'interpretazione poetica che passa da uno stile più "impostato", solenne, caratterizzato spesso da toni declamatori e portanze sociali (che lasciano immaginare come destinatario un auditorio pensato come più ampio), a uno stile che invece smorza il tono, lo avvicina maggiormente al parlato, conferendo maggiore spontaneità e per questo sembra destinato a un pubblico più ristretto, che si fa quasi interlocutore. È quindi possibile già a un ascolto attento percepire una distinzione tra quelli che noi abbiamo definito poeti della Prima radio e televisione e della Seconda radio e televisione, in quanto riconducibili a due "epoche" in prosecuzione ma differenti.

Questa ripartizione, che abbiamo delineato anche all'interno della Seconda radio-televisione, con l'evoluzione delle voci melodiche dal "declamato" al "narrato", è riconducibile anche a quella che avviene nel mondo della recitazione, come testimonia anche Dalla Costa (2019), in quello che delinea come il passaggio dal naturalismo (che veniva a compiersi a partire da Stanislavskij) alla naturalezza, che avrebbe attraversato la recitazione teatrale, già a partire dalla prima metà del secolo scorso, passando attraverso il personaggio dell'attore-*artifex*, con il suo stacco interpretativo (prendiamo come esempi più eclatanti quelli che vanno da Benassi a Bene)⁴¹². L'influsso cinematografico ha nel tempo contribuito all'incremento di uno stile più "naturale", che si delinea in un tratto che inizia con la rivoluzione della recitazione moderna condotta da Gustavo Modena e raggiunge un punto di svolta con Eleonora Duse, giungendo, attraverso varie ulteriori tappe, sino al nostro tempo, come spiega Dalla Costa (2019). Non trascurabili sono anche il ruolo e la ricezione dello spettatore in questa trasformazione: difatti lo stile recitatorio sarebbe strettamente connesso anche con la trasformazione umana del tempo, che coinvolge non solo gli attori ma anche gli spettatori, così che questo sarebbe alla base anche della maggiore disinvoltura della tecnica a cui si giunge nel nostro tempo, che sarebbe più vicina a quella di uno spettatore più disposto a un tale atteggiamento. Il passaggio alla recitazione moderna che subentra al posto dell'arte declamatoria «pone la realtà dello spettatore come punto massimo di convergenza, o al limite di consapevole divergenza, delle proprie conformazioni artistiche» e «solo latamente e nella sua veste maggioritaria può dirsi *post-naturalistica* o della *naturalezza*» (Dalla Costa, 2019: 90). Anche la fruizione temporale dell'attore muta con l'avvento della TV, legata alla lettura e a un pubblico diverso, così

⁴¹² A tal proposito si rimanda al suo lavoro di comparazione e analisi, stilistica e fonetica di tre voci diverse del teatro in cui è visibile questo passaggio ed è possibile sperimentarne il mutamento storico, ovvero nelle interpretazioni dell'Enrico IV di Pirandello, a cura di Ruggero Ruggeri, Memo Benassi e Salvo Randone.

come la tecnica stessa, che vira verso misure più calibrate e ridotte, richieste anche dall'uso del microfono⁴¹³. Un'analoga trasformazione della vocalità poetica è per noi visibile alla luce del nostro viaggio tra i poeti che nel secondo Novecento leggevano poesia con stili tra loro diversi e che sarebbero anche riconducibili a queste tendenze del teatro italiano: potremmo quindi dire, in altri termini, che anche nella poesia si vira verso una maggiore naturalezza col passare del tempo, per quanto la sua impostazione non sia frutto di formazioni scolastiche ma sia sicuramente condizionata anche dal panorama culturale in cui è immersa, quello recitativo (teatrale e televisivo) compreso.

Si può notare inoltre che nel secondo raggruppamento, quello della Seconda radio e televisione, che include anche più autori e corrisponde a un periodo di consolidamento e sviluppo dei media radiofonici e televisivi, un'ulteriore distinzione interna può facilitare un'individuazione di stili di lettura diversi, che rivelano stili di scrittura diversi. Nel primo sottogruppo si può assistere al graduale passaggio da uno stile che va dal declamato al narrato, mentre nel secondo si individuano strategie ancora differenti di lettura, relazionate a una pagina che fornisce ulteriori strumenti per la lettura. Per questo si è scelto di distinguere il §3.3.2 tra voci melodiche e voci sperimentali. Se infatti con Caproni troviamo ancora un'enfasi declamatoria maggiore, seppure in uno stile che è già meno impostato dei precedenti, oltre che un impiego del *plenus* nettamente maggiore a quello medio della prima televisione, nella panoramica successiva troviamo una vicinanza dello stile alla narrazione, con modalità varie.

L'enfasi che tratteggia maggiormente le letture di una prima parte di storia della lettura della poesia italiana è un'enfasi che, quando presente, verosimilmente è aumentata nella lettura poetica ma appartiene a uno stile elocutivo di un periodo storico che abbraccia più contesti, come anche pare confermarci a livello impressionistico un confronto con parti di interviste all'interno delle quali queste letture si collocavano (si pensi ad esempio all'enfasi locutoria di Betocchi o di Ungaretti): a tal proposito risulterebbe interessante effettuare ulteriori studi di comparazione con il parlato spontaneo degli stessi poeti (cfr. MacArthur, 2018), per confrontarne anche uguali parametri e individuare eventuali tracce comuni.

All'interno di una varietà organizzativa e prosodica che attraversa le due ripartizioni e che cercheremo di affrontare a breve attraverso il confronto di alcuni grafici, sono emersi

⁴¹³ Si aggiunga che è all'inizio degli anni Sessanta infatti che prende piede in Italia anche la forma dello sceneggiato televisivo, che traduce grandi opere narrative della letteratura, che riusciva ad abbracciare un pubblico più ampio (vedasi Tabanelli, 2002).

alcuni tratti comuni che avvicinano le più lontane tendenze interpretative: tra queste vi è una diffusa propensione (maggiore nella Prima radio e televisione) ad avviare le letture con un'unità prosodica che segue il metro, ovvero con uno o più *versi-curva*, che sembrerebbe un generale tentativo di accordatura iniziale del poeta tra la propria voce e il verso. Solitamente, dopo le aperture tendenzialmente metriche, le letture poi continuano in modalità organizzative tra loro diverse. Ricordiamo, tra i casi più significativi che adottano questa modalità, diversi poeti del primo gruppo e diverse delle voci melodiche del secondo gruppo: Gatto, Montale, Pasolini, Quasimodo, Betocchi, Saba, Caproni Bertolucci, Fortini, Sereni, Luzi, Zanzotto.

Altri elementi hanno però accomunato queste due selezioni di letture e, in particolare, è non trascurabile il ricorso, in moltissimi casi, a *pattern* intonativi e ritmici ripetuti. Ricorrente è infatti una tendenza a una struttura intonativa binaria nella misura prosodica (CP o EN), che vede al suo interno l'uso anche di una delle intonazioni più incontrate in tutte le letture, ovvero uno specifico tipo di dichiarativa terminale, che abbiamo definito dichiarativa esplicativa o dichiarativa poetica (/Da/), che confermerebbe solo in parte le teorie a favore di una *declination line* ricorrente negli stili performativi o poetici. Questa specifica tipologia intonativa difatti, che si può anche incontrare come prevalente modalità caratterizzante di una lettura (è il caso, ad esempio, di Spaziani-1), è solitamente associata a un'altra intonazione, solitamente precedente e di tipo continuativo. Anche una tendenza a una ricorsività su un piano ritmico-melodico è stata individuata in entrambe le classi di parlanti, seppure con delle varietà interne, come abbiamo avuto modo di vedere. Questa tendenza a una ripresa imitativa a livello prosodico, che si conferma anche negli alti tassi di *synonymia* e *palilogia* riscontrati, rivelerebbe un impianto retorico della prosodia, focalizzata sostanzialmente su figure di ripetizione e che farebbe pensare a un comune tentativo di ritorno a una formularità (melodico-ritmica) originaria, che potrebbe verosimilmente avere a che fare con l'andamento ritmico e melodico originario della scrittura poetica e che sembrerebbe anche paragonabile con le esigenze di una formularità cara alla poesia delle origini e dell'oralità, pensata e viva nella ripetizione e nella memoria di una tradizione orale. Una certa vicinanza sonora potremmo dire che sembrerebbe avvicinare la musica di una poesia scritta a quella di una poesia orale (cfr. Romano, 2019) e avrebbe a che fare con l'uso di *pattern* ricorrenti.

Tuttavia molto vari erano gli esiti delle letture in altri aspetti considerati. Le precedenti analisi comparative a conclusione delle due sezioni viste avevano infatti mostrato come, a

seconda dei parametri considerati, si confermasse maggiormente una varietà diffusa o una più intensa omogeneità tra i parlanti: per questo iniziamo ora a entrare maggiormente nel vivo delle comparazioni, considerando alcuni parametri e aspetti in particolare e aiutandoci con dei grafici sommari, col fine di evidenziare, ancora una volta, in una visione d’insieme, i tratti più comuni o divergenti tra le sezioni viste.

Cominciamo questo percorso di comparazione a partire dalla considerazione dell’asse prosodico-testuale, aspetto cruciale per questa tipologia di parlato, che nelle mappe di calore precedentemente viste si presentava come aspetto di forte comunione all’interno di ciascun gruppo e pochi erano i casi isolati che si allontanavano da una norma. Molto si potrebbe ancora dire e approfondire su questo tema, ma si ritiene però importante, a questo punto, far convergere i dati raccolti in un confronto globale, che consenta di considerare le informazioni emerse nel sistema generale.

A tal fine presentiamo la *VIP-General-Matrix* relativa ai poeti di Prima e Seconda radio e televisione, unitamente alla *VIP-General-Heatmap*, relativa all’organizzazione strutturale prosodico-testuale.

	ber1	ber2	c1	c2	f1	f2	j1	j2	pa1	pa2	r1	r2	san1	san2	se1	se2	sp1	sp2	x1	x2	be	g1	g2	m1	m2	pa	q1	q2	u1	u2	pe	sa	
ber1	1.00	0.97	0.94	0.91	0.91	0.95	0.90	0.90	0.99	0.98	0.95	0.96	0.95	0.95	0.91	0.95	0.99	0.99	0.94	0.94	0.97	0.93	0.96	0.98	0.98	0.97	0.95	0.97	0.97	0.90	0.99	0.90	
ber2	0.97	1.00	0.98	0.95	0.95	0.98	0.95	0.95	0.98	0.99	0.98	0.97	0.99	0.99	0.96	0.97	0.98	0.99	0.94	0.94	0.97	0.95	0.97	0.99	0.98	0.99	0.91	0.98	0.94	0.98	0.98	0.99	
c1	0.94	0.98	1.00	0.99	0.99	1.00	0.99	0.99	0.97	0.98	0.99	0.99	1.00	1.00	0.98	0.99	0.97	0.97	0.99	0.99	0.97	0.97	1.00	1.00	0.98	0.99	0.90	0.99	0.94	0.98	0.95	0.98	
c2	0.91	0.95	0.99	1.00	1.00	0.98	1.00	1.00	0.95	0.97	0.99	0.99	0.98	0.98	0.99	1.00	0.95	0.94	1.00	1.00	0.97	1.00	0.99	0.96	0.98	0.89	0.99	0.95	0.98	0.97	0.96	1.00	
f1	0.91	0.95	0.99	1.00	1.00	0.98	1.00	1.00	0.95	0.96	0.99	0.99	0.98	0.98	0.99	1.00	0.95	0.94	1.00	1.00	0.97	1.00	0.99	0.96	0.98	0.89	0.99	0.95	0.98	0.97	0.96	1.00	
f2	0.95	0.98	1.00	0.98	0.98	1.00	0.98	0.97	0.98	0.98	0.98	0.99	0.99	1.00	0.99	0.99	0.97	0.89	0.98	0.98	0.97	0.99	1.00	0.98	0.99	0.91	0.99	0.94	0.97	0.91	0.99	0.97	
j1	0.90	0.95	0.99	1.00	1.00	0.98	1.00	1.00	0.94	0.95	0.98	0.98	0.98	0.98	0.98	0.99	0.94	0.81	0.99	0.99	0.96	0.99	0.98	0.95	0.97	0.86	0.99	0.93	0.97	0.98	0.95	0.99	
j2	0.90	0.95	0.99	1.00	1.00	0.97	1.00	1.00	0.94	0.95	0.98	0.98	0.98	0.98	0.98	0.99	0.94	0.82	0.99	0.99	0.96	1.00	0.98	0.95	0.97	0.86	0.99	0.94	0.97	0.98	0.95	0.99	
pa1	0.99	0.98	0.97	0.95	0.95	0.98	0.94	0.94	1.00	1.00	0.98	0.98	0.98	0.98	0.95	0.98	1.00	0.96	0.96	0.97	0.98	0.96	0.98	1.00	0.99	0.97	0.97	0.98	0.98	0.96	1.00	0.94	
pa2	0.98	0.99	0.98	0.97	0.96	0.98	0.95	0.96	1.00	1.00	0.99	0.99	0.99	0.99	0.96	0.98	1.00	0.95	0.98	0.98	0.99	0.98	0.99	1.00	1.00	0.95	0.99	0.98	0.99	0.99	1.00	0.96	
r1	0.95	0.96	0.99	0.99	0.99	0.98	0.98	0.98	0.98	0.99	1.00	1.00	0.98	0.98	0.98	0.98	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	
r2	0.96	0.97	0.99	0.99	0.99	0.99	0.98	0.99	0.98	0.99	1.00	1.00	0.99	0.99	0.98	0.98	1.00	0.98	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	
san1	0.95	0.99	1.00	0.98	0.98	0.98	0.98	0.98	0.98	0.99	0.98	0.99	0.98	0.98	0.98	0.98	0.99	0.98	0.89	0.98	0.99	0.97	0.99	1.00	0.98	0.99	0.91	1.00	0.95	0.98	0.92	0.99	0.97
san2	0.95	0.99	1.00	0.98	0.98	0.98	0.98	0.98	0.98	0.99	0.98	0.99	1.00	1.00	0.97	0.99	0.98	0.89	0.98	0.99	0.97	0.99	1.00	0.98	0.99	0.91	1.00	0.95	0.98	0.92	0.99	0.97	
se1	0.91	0.94	0.98	0.99	0.99	0.99	0.99	0.98	0.95	0.96	0.98	0.98	0.97	0.97	1.00	0.99	0.94	0.84	0.99	0.98	0.96	0.98	0.98	0.95	0.97	0.88	0.97	0.93	0.96	0.95	0.96	0.99	
se2	0.95	0.97	0.99	1.00	0.99	0.99	0.99	0.99	0.98	0.98	1.00	1.00	0.99	0.99	0.99	1.00	0.97	0.88	1.00	1.00	0.98	0.99	1.00	0.98	0.99	0.92	0.99	0.97	0.99	0.95	0.98	0.99	
sp1	0.99	0.98	0.97	0.95	0.95	0.97	0.94	0.94	1.00	1.00	0.98	0.98	0.98	0.98	0.96	0.97	1.00	0.96	0.97	0.97	0.98	0.96	0.98	1.00	0.98	0.97	0.98	0.99	0.99	0.97	0.98	0.94	
sp2	0.99	0.92	0.87	0.84	0.81	0.89	0.81	0.82	0.96	0.95	0.89	0.90	0.89	0.89	0.84	0.88	0.96	1.00	0.87	0.87	0.93	0.86	0.90	0.95	0.93	0.96	0.88	0.93	0.92	0.93	0.95	0.83	
x1	0.94	0.95	0.99	1.00	0.99	0.98	0.99	0.99	0.96	0.98	0.99	0.99	0.98	0.98	0.99	1.00	0.97	0.87	1.00	1.00	0.99	0.99	0.99	0.97	0.98	0.91	0.99	0.97	0.99	0.96	0.97	0.99	
x2	0.94	0.97	0.99	1.00	0.99	0.98	0.99	0.99	0.97	0.98	0.99	1.00	0.99	0.99	0.98	1.00	0.97	0.87	1.00	1.00	0.98	0.98	1.00	0.97	0.99	0.90	1.00	0.97	0.99	0.95	0.97	0.99	
be	0.97	0.95	0.97	0.97	0.96	0.97	0.96	0.96	0.98	0.99	0.99	0.97	0.97	0.96	0.98	0.99	0.93	0.99	0.98	1.00	0.97	0.98	0.98	0.99	0.96	0.98	0.99	0.99	0.95	0.91	0.98	0.97	
g1	0.93	0.97	1.00	1.00	0.99	0.99	0.99	1.00	0.96	0.98	0.99	0.99	0.99	0.98	0.99	0.96	0.86	0.99	1.00	0.97	1.00	1.00	0.97	0.99	0.89	1.00	0.95	0.98	0.96	0.97	0.99	0.97	
g2	0.96	0.99	1.00	0.99	0.99	1.00	0.98	0.98	0.98	0.99	0.99	1.00	1.00	1.00	0.98	1.00	0.98	0.90	0.99	1.00	0.98	1.00	1.00	0.99	1.00	0.92	1.00	0.96	0.99	0.95	0.96	0.98	
m1	0.98	0.98	0.98	0.96	0.95	0.98	0.95	0.95	1.00	1.00	0.98	0.99	0.98	0.98	0.95	0.98	1.00	0.95	0.97	0.97	0.98	0.97	0.99	1.00	1.00	0.97	0.98	0.98	0.98	0.87	1.00	0.95	
m2	0.98	0.99	0.99	0.98	0.97	0.99	0.97	0.97	0.99	1.00	0.99	1.00	0.99	0.99	0.97	0.99	0.99	0.93	0.98	0.99	0.99	1.00	1.00	1.00	1.00	0.94	0.99	0.97	0.99	0.91	1.00	0.97	
pa	0.97	0.91	0.90	0.89	0.89	0.91	0.86	0.86	0.97	0.95	0.94	0.93	0.91	0.89	0.92	0.97	0.96	0.91	0.90	0.96	0.93	0.92	0.97	0.94	1.00	0.91	0.97	0.94	0.92	0.96	0.93	0.93	
q1	0.95	0.98	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.97	0.99	0.99	0.99	1.00	0.99	0.97	0.99	0.98	0.98	0.99	1.00	0.98	1.00	1.00	0.98	0.98	0.95	0.91	1.00	0.96	0.99	0.94	0.98	
q2	0.97	0.94	0.94	0.95	0.94	0.94	0.93	0.94	0.98	0.98	0.98	0.98	0.98	0.95	0.94	0.93	0.97	0.99	0.93	0.93	0.97	0.97	0.99	0.95	0.96	0.98	0.97	0.97	0.96	1.00	0.99	0.97	
u1	0.97	0.97	0.98	0.98	0.97	0.97	0.97	0.97	0.98	0.98	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	0.99	
u2	0.90	0.86	0.93	0.97	0.97	0.91	0.98	0.98	0.86	0.89	0.94	0.94	0.92	0.91	0.95	0.95	0.87	0.90	0.96	0.95	0.91	0.96	0.93	0.87	0.91	0.98	0.94	0.89	0.92	1.00	0.87	0.97	
pe	0.99	0.99	0.98	0.96	0.95	0.99	0.95	0.95	1.00	1.00	0.98	0.98	0.99	0.99	0.99	0.98	0.98	0.95	0.97	0.97	0.98	0.97	0.99	1.00	1.00	0.98	0.97	0.98	0.87	1.00	0.95	0.95	
sa	0.90	0.93	0.98	1.00	1.00	0.97	0.99	0.99	0.94	0.96	0.99	0.99	0.97	0.97	0.99	0.98	0.94	0.83	0.99	0.98	0.97	0.99	0.98	0.95	0.97	0.88	0.98	0.95	0.97	0.97	0.95	1.00	

Figura 244 VIP-GeneralMatrix

I coefficienti presenti nella matrice, particolarmente alti, mostrano una generale correlazione tra tutte le letture: anche laddove si inquadrino testi o modalità di lettura molto divergenti, la loro combinazione all’interno di ciascuna lettura mantiene delle proporzioni che risultano prevalentemente equivalenti e ascrivibili in un sistema generale che adegua il respiro alla struttura testuale e la ricompone, mantenendone inalterate alcune proporzioni. In un sistema che individua una scala da 0,7 a 1, con un’associazione di colori dal blu al rosso, è possibile notare come molti siano i casi di correlazione molto alta, che si fa

altissima, sino al massimo (approssimato), in diversi casi di letture multiple di uno stesso autore e talvolta anche tra una lettura di un autore e un altro (es. f1-c2).

La *heatmap* conferma questo alto grado di correlazione, con la sua tonalità rosso intenso prevalente, che include solo piccole “isole” in cui l’intensità di colore cala lievemente e casi isolati in cui essa scende più ripidamente, mantenendosi ad ogni modo a un minimo di 0,7 come massimo.

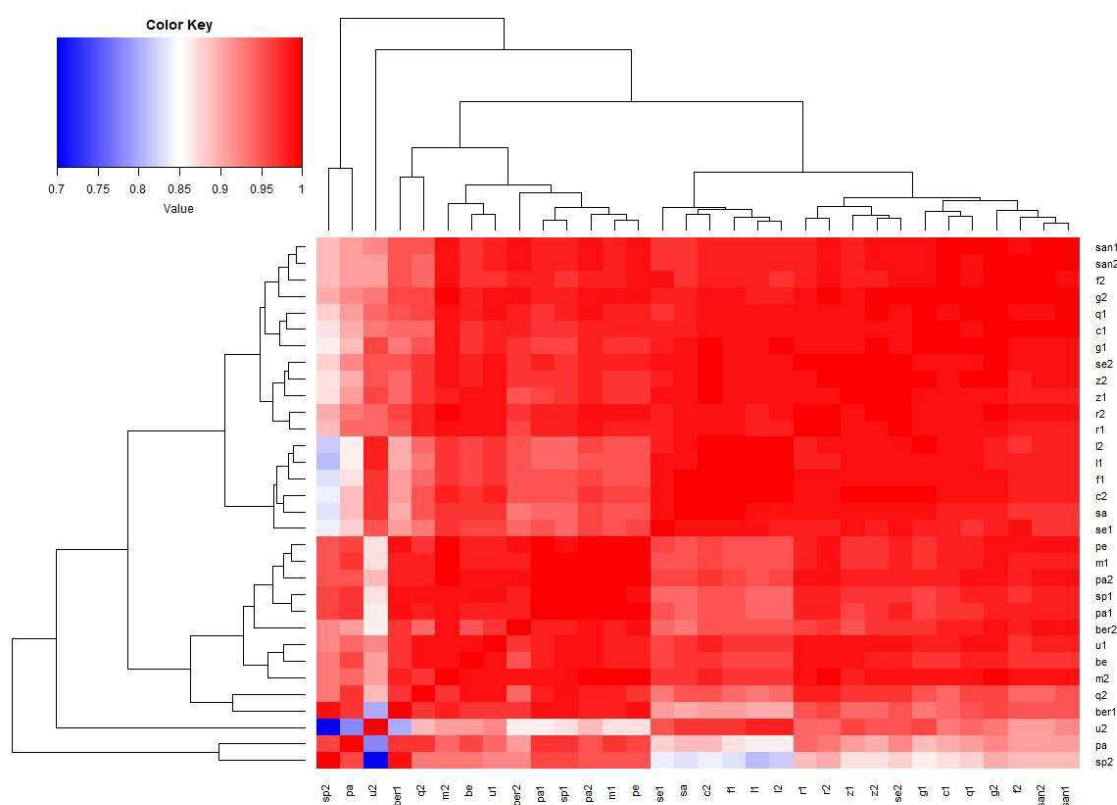


Figura 245 VIP-General-Heatmap

Sono incluse in questo maxi-raggruppamento di correlazioni alte e fitte tutte le letture a esclusione di u2, sp2, pa e ber1. Spicca infatti la minima correlazione assoluta tra u2 e sp2, che conferma la massima lontananza tra due casi agli estremi delle due periodizzazioni proposte che, inoltre, si caratterizzano, da un lato, per la sottigliezza della scrittura e della lettura e, dall'altro, per l'estrema ampiezza di entrambi. La caratteristica limitazione a una sola delle due letture per autore conferma anche la teoria di una variazione interna a ciascun

autore stesso, in questo caso dal punto di vista organizzativo e qui particolarmente percepibile⁴¹⁴.

In un'osservazione che quindi guarda al testo e all'audio parallelamente e ne misura l'aspetto organizzativo, possiamo dire che il panorama si presenta complessivamente omogeneo ma la mappa ne ritrae anche la variabilità interna agli autori: casi di minore correlazione si hanno anche tra u2 e pa, ber1, così come medie sono anche quelle di u2 con ber2, pa1, sp1, pa2, m1, pe (trattandosi in tutti questi casi di letture con arcate di respiro più lunghe testuali e prosodiche) e di sp2 con se1, sa, c2, f1, l1, l2 (dove la questione è inversa a quella di u2 e prende anche forma con il contrasto formale molto forte, in quanto sp2 presenta una misura molto breve ma ampia, e per questo divergente da tutte le altre analizzate).

Una generale concordanza, anche tra le voci più lontane, si vede nei rapporti tra asse prosodico e asse testuale e gli estremi della nostra scansione temporale (in Prima e Seconda radio e televisione, sia con voci melodiche che sperimentali) complessivamente non si toccano.

Volendo scendere più nel dettaglio e giungendo a toccare la dimensione del verso con il suo metro, considerando quindi la questione organizzativa da una prospettiva ancora diversa, prenderemo in esame una quantificazione sillabica delle CP prodotte, unitamente a quella metrica, così da approfondire l'unità di misura prosodico-testuale, rispettivamente la CP e il metro. Si desidera infatti confrontare i dati di questi parametri per attingere ulteriori informazioni ed estrarre misurazioni mirate a un altro grado di profondità, in modo tale da individuare nell'insieme eventuali ulteriori ipotesi di classificazione.

A tal proposito, presentiamo la *VIP-General-UtterMeter-Matrix* e la sua relativa *VIP-General-UMM-Heatmap*.

La matrice già mostra un panorama complessivamente più vario al suo interno, con gradi di correlazione più eterogenei, che si vedono confermati anche all'interno della mappa di calore. Le correlazioni molto alte si presentano infatti più limitate rispetto alla precedente matrice e il grado di correlazione minimo si sfiora con lo 0,215.

⁴¹⁴ I casi di u2 e sp2 erano difatti molto divergenti a livello organizzativo dall'altra interpretazione analizzata di ciascuno dei due autori: questo conferma anche l'importanza di considerare in questa matrice le singole letture di ogni autore, laddove sia stato possibile analizzarne due.

	ber1	ber2	c1	c2	f1	f2	l1	l2	pa1	pa2	r1	r2	san1	san2	se1	se2	sp1	sp2	u1	u2	be	g1	g2	m1	m2	pa	q1	q2	u1	u2	pe	sa	
ber1	1.000	0.973	0.728	0.860	0.926	0.877	0.958	0.839	0.888	0.908	0.879	0.864	0.757	0.871	0.900	0.762	0.775	0.855	0.901	0.970	0.928	0.693	0.748	0.963	0.934	0.901	0.800	0.874	0.962	0.894	0.884	0.908	
ber2	0.973	1.000	0.664	0.789	0.914	0.820	0.916	0.919	0.951	0.939	0.956	0.891	0.862	0.918	0.919	0.873	0.737	0.865	0.940	0.984	0.978	0.532	0.682	0.929	0.940	0.976	0.739	0.955	0.957	0.843	0.623	0.966	
c1	0.728	0.664	1.000	0.972	0.866	0.954	0.727	0.484	0.588	0.687	0.475	0.749	0.405	0.620	0.791	0.351	0.502	0.526	0.444	0.676	0.604	0.995	0.998	0.719	0.950	0.935	0.926	0.834	0.829	0.944	0.560	0.599	
c2	0.860	0.789	0.972	1.000	0.933	0.990	0.836	0.608	0.702	0.791	0.611	0.823	0.518	0.728	0.892	0.476	0.621	0.973	0.598	0.800	0.729	0.957	0.977	0.839	0.917	0.975	0.942	0.927	0.915	0.988	0.637	0.688	
f1	0.926	0.914	0.866	0.933	1.000	0.968	0.968	0.847	0.905	0.956	0.829	0.966	0.785	0.924	0.876	0.750	0.553	0.926	0.742	0.938	0.911	0.860	0.866	0.843	0.994	0.984	0.810	0.985	0.991	0.935	0.930	0.888	
f2	0.877	0.820	0.954	0.990	0.968	1.000	0.882	0.687	0.769	0.822	0.674	0.884	0.605	0.801	0.873	0.561	0.540	0.956	0.620	0.842	0.786	0.947	0.954	0.821	0.940	0.988	0.891	0.949	0.945	0.998	0.554	0.751	
l1	0.958	0.976	0.727	0.836	0.968	0.882	1.000	0.939	0.974	0.988	0.939	0.966	0.888	0.970	0.879	0.875	0.506	0.870	0.866	0.993	0.984	0.712	0.734	0.873	0.978	0.923	0.721	0.978	0.986	0.901	0.512	0.973	
l2	0.839	0.919	0.484	0.608	0.847	0.687	0.939	1.000	0.991	0.959	0.980	0.921	0.988	0.978	0.699	0.985	0.433	0.661	0.851	0.942	0.978	0.479	0.485	0.714	0.869	0.756	0.460	0.848	0.872	0.712	0.296	0.987	
pa1	0.888	0.951	0.588	0.702	0.905	0.769	0.974	0.991	1.000	0.984	0.978	0.954	0.969	0.989	0.773	0.959	0.497	0.750	0.864	0.972	0.993	0.579	0.590	0.778	0.924	0.832	0.567	0.907	0.927	0.793	0.379	0.995	
pa2	0.908	0.939	0.687	0.791	0.956	0.852	0.988	0.955	0.984	1.000	0.934	0.888	0.925	0.994	0.872	0.930	0.494	0.808	0.910	0.970	0.978	0.683	0.687	0.793	0.986	0.895	0.642	0.947	0.962	0.871	0.397	0.973	
r1	0.875	0.956	0.475	0.611	0.829	0.674	0.919	0.980	0.978	0.934	1.000	0.875	0.952	0.941	0.707	0.878	0.564	0.696	0.835	0.961	0.985	0.455	0.486	0.794	0.862	0.751	0.910	0.960	0.875	0.700	0.402	0.991	
r2	0.864	0.891	0.749	0.823	0.966	0.884	0.966	0.921	0.954	0.988	0.875	1.000	0.882	0.980	0.767	0.849	0.418	0.815	0.720	0.930	0.938	0.754	0.741	0.742	0.965	0.918	0.660	0.936	0.955	0.898	0.346	0.929	
san1	0.757	0.862	0.405	0.518	0.785	0.605	0.888	0.988	0.969	0.925	0.957	0.892	1.000	0.954	0.610	0.991	0.350	0.577	0.800	0.889	0.943	0.405	0.404	0.628	0.813	0.688	0.370	0.777	0.809	0.632	0.215	0.958	
san2	0.871	0.918	0.620	0.728	0.924	0.801	0.970	0.978	0.989	0.994	0.941	0.980	0.954	1.000	0.743	0.930	0.426	0.745	0.793	0.953	0.974	0.621	0.617	0.728	0.930	0.848	0.560	0.909	0.929	0.821	0.336	0.978	
se1	0.966	0.919	0.791	0.882	0.875	0.873	0.879	0.899	0.773	0.802	0.767	0.767	0.810	0.743	1.000	0.615	0.884	0.962	0.855	0.894	0.828	0.742	0.821	0.998	0.898	0.916	0.938	0.918	0.888	0.945	0.795		
se2	0.762	0.873	0.351	0.478	0.750	0.561	0.875	0.985	0.959	0.900	0.973	0.849	0.992	0.930	0.615	1.000	0.389	0.554	0.847	0.890	0.943	0.344	0.353	0.643	0.784	0.649	0.344	0.758	0.787	0.590	0.238	0.960	
sp1	0.775	0.727	0.502	0.621	0.553	0.560	0.606	0.433	0.497	0.494	0.564	0.418	0.350	0.426	0.884	0.389	1.000	0.759	0.789	0.662	0.583	0.420	0.554	0.910	0.594	0.598	0.780	0.677	0.640	0.583	0.973	0.552	
sp2	0.910	0.866	0.926	0.973	0.926	0.956	0.870	0.661	0.750	0.808	0.696	0.815	0.577	0.745	0.962	0.954	0.759	1.000	0.728	0.856	0.788	0.894	0.943	0.926	0.933	0.969	0.968	0.948	0.936	0.962	0.762	0.749	
u1	0.901	0.949	0.444	0.598	0.742	0.620	0.851	0.864	0.810	0.935	0.700	0.800	0.793	0.855	0.847	0.789	0.728	1.000	0.919	0.909	0.395	0.474	0.897	0.788	0.696	0.597	0.825	0.821	0.681	0.167	0.955		
u2	0.970	0.994	0.676	0.800	0.938	0.842	0.993	0.942	0.972	0.970	0.961	0.930	0.889	0.953	0.894	0.890	0.662	0.856	0.919	1.000	0.990	0.653	0.688	0.899	0.956	0.891	0.707	0.966	0.971	0.863	0.555	0.980	
be	0.928	0.978	0.604	0.729	0.911	0.786	0.984	0.978	0.993	0.978	0.985	0.938	0.943	0.974	0.828	0.943	0.583	0.788	0.909	0.990	1.000	0.587	0.613	0.838	0.932	0.846	0.616	0.930	0.943	0.810	0.464	0.998	
g1	0.693	0.632	0.995	0.957	0.860	0.947	0.712	0.479	0.579	0.683	0.435	0.754	0.405	0.621	0.742	0.344	0.420	0.854	0.395	0.653	0.587	1.000	0.987	0.664	0.838	0.924	0.886	0.813	0.812	0.935	0.479	0.543	
g2	0.748	0.682	0.998	0.997	0.865	0.964	0.734	0.485	0.598	0.687	0.486	0.741	0.404	0.617	0.821	0.353	0.524	0.943	0.474	0.658	0.613	0.987	1.000	0.753	0.853	0.938	0.898	0.844	0.836	0.945	0.812	0.968	
m1	0.963	0.939	0.719	0.839	0.843	0.921	0.871	0.734	0.778	0.793	0.794	0.742	0.828	0.738	0.968	0.643	0.910	0.926	0.897	0.899	0.818	0.664	0.753	1.000	0.866	0.855	0.971	0.919	0.898	0.841	0.852	0.900	
m2	0.934	0.940	0.850	0.917	0.994	0.949	0.978	0.869	0.924	0.964	0.862	0.965	0.813	0.930	0.894	0.784	0.594	0.933	0.788	0.956	0.932	0.838	0.853	0.866	1.000	0.981	0.817	0.988	0.996	0.961	0.544	0.911	
pa	0.901	0.876	0.935	0.975	0.984	0.988	0.923	0.756	0.832	0.895	0.751	0.918	0.688	0.848	0.898	0.649	0.598	0.969	0.696	0.891	0.846	0.924	0.938	0.855	0.981	1.000	0.894	0.971	0.973	0.992	0.585	0.815	
q1	0.800	0.729	0.926	0.942	0.810	0.892	0.721	0.480	0.567	0.642	0.511	0.660	0.370	0.560	0.916	0.384	0.780	0.968	0.597	0.707	0.616	0.886	0.948	0.871	0.817	0.894	1.000	0.841	0.819	0.894	0.812	0.967	
q2	0.974	0.955	0.834	0.927	0.948	0.949	0.998	0.848	0.907	0.942	0.840	0.936	0.777	0.909	0.938	0.758	0.977	0.948	0.823	0.946	0.930	0.813	0.844	0.910	0.938	0.931	0.841	1.000	0.998	0.962	0.617	0.907	
u1	0.962	0.957	0.829	0.915	0.991	0.945	0.988	0.872	0.927	0.962	0.876	0.955	0.809	0.929	0.918	0.787	0.640	0.936	0.821	0.971	0.943	0.812	0.836	0.898	0.996	0.973	0.919	0.998	1.000	0.958	0.578	0.922	
u2	0.894	0.843	0.944	0.988	0.975	0.999	0.901	0.712	0.793	0.871	0.702	0.898	0.632	0.821	0.888	0.908	0.583	0.962	0.651	0.863	0.810	0.935	0.945	0.841	0.961	0.992	0.894	0.962	0.958	1.000	0.572	0.776	
pe	0.684	0.623	0.560	0.637	0.503	0.554	0.512	0.296	0.379	0.397	0.422	0.346	0.215	0.316	0.845	0.238	0.973	0.762	0.657	0.555	0.464	0.479	0.612	0.852	0.544	0.588	0.832	0.617	0.578	0.572	1.000	0.423	
sa	0.904	0.966	0.559	0.688	0.838	0.838	0.751	0.973	0.987	0.995	0.973	0.992	0.929	0.958	0.979	0.795	0.960	0.932	0.749	0.905	0.980	0.966	0.543	0.566	0.809	0.911	0.815	0.967	0.907	0.922	0.776	0.423	1.000

Figura 246 VIP-General-UtterMeterMatrix

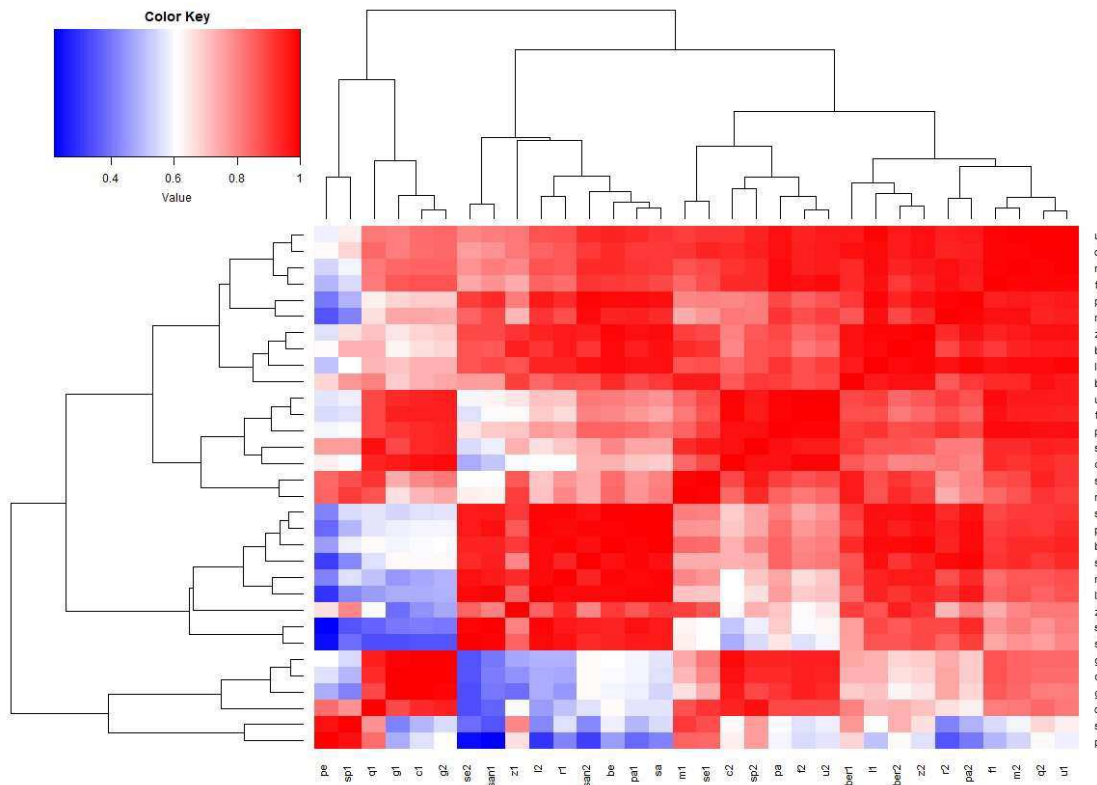


Figura 247 VIP-General-UtterMeter-Heatmap

Emergono dalla *heatmap* dei raggruppamenti in cui si evidenzia un'alta correlazione, nel complesso includibili tra u1, q2, m2, f1, pa2, r2, z2, ber2, l1, ber1, poi tra u2, f2, pa, sp2, c2, se1, m1 (includendo quindi in una correlazione i casi invece di minima correlazione della matrice precedente, u2 e sp2), ma anche tra sa, pa1, be, san2, r1, l2, z1, san1, se2, poi tra q1, g1, c1, g2 e infine tra questi e u2, f2, pa, sp2. Emergono anche gradi medio-alti,

medi e bassi di correlazione tra tutte le letture, e si possono trovare in forti correlazioni autori della Prima e della Seconda televisione, con le loro varie letture. Nel complesso si possono vedere in un maxi-raggruppamento di alta e medio-alta correlazione autori della prima e della seconda tv, come Ungaretti, Montale, Saba, Betocchi insieme a Fortini, Pagliarani, Rosselli, Zanzotto, Bertolucci, Luzi, Sereni, Sanguineti. Di tutti questi autori troviamo correlazioni di tipo medio e alto con entrambe le letture, mentre nel caso di Quasimodo e Caproni questo si trova solo con una lettura – a conferma del fatto che l'altra, come visto in precedenza, è un testo in metrica.

Emergono infatti minori correlazioni nel complesso tra il gruppo di letture di g2, c1, g1, q1, sp1, pe (testi in metrica, a eccezione di sp1) e quello di se2, san1, l2, r1, san2, be, pa1, sa (accomunati da forti contrasti tra max. e min. metrici e prevalentemente voci sperimentali), così come tra pe e sp1 con r2 e pa2, con cui si accentuano anche i contrasti prosodici. Si può dire che nell'insieme una prima ripartizione avviene quindi all'interno della mappa in funzione del tipo di metro adottato, che comporterebbe anche comportamenti prosodici conseguenti e paragonabili: è il caso anche, ad esempio, di q1, g1, c2, g2, con cui la correlazione si presenta maggiore anche per il tipo di comportamento prosodico impiegato davanti a un testo in metrica. I casi di pe e sp1, in corrispondenza dei quali si presentano le più fitte correlazioni minori, confermerebbero in parte gli esiti delle due matrici viste precedentemente, che farebbero pensare a queste due letture come *outliers* all'interno di questa catalogazione, per la loro organizzazione sillabica testuale e prosodica, tra loro più assimilabili nelle corrispettive proporzioni.

All'interno dei due raggruppamenti è però possibile anche individuare ulteriori raggruppamenti che mostrano sfumature ulteriori di correlazione. Emerge infatti che la minore correlazione si tocca proprio tra le letture di testi in metrica e le voci della Seconda radio e televisione (in particolare, con quelle sperimentali), insieme ad alcune voci della Prima radio e televisione (che scandivano il principio e la fine della scansione temporale), a indicare un'effettiva maggiore lontananza nella gestione del rapporto prosodico-testuale nella sua organizzazione sillabica tra gli estremi individuati nella nostra periodizzazione.

In conclusione possiamo dire che l'osservazione metrico-sillabica mette in luce aspetti diversi da quelli relativi a una struttura complessiva, consentendo di tracciare delle ripartizioni ulteriori che in parte avvicinano e in parte allontanano letture che nella *VIP-General-Matrix* apparivano correlate. Questo conferma l'utilità di un approfondimento

della questione organizzativa da più prospettive per non rischiare generalizzazioni non esaustive e individuare alcuni aspetti di difficile intuizione a un primo ascolto ma evidenti invece dal confronto di dati più specifici mirati: dal punto di vista macro e microstrutturale le letture possono dunque raggrupparsi ulteriormente in organizzazioni sillabiche prosodico-testuali più e meno vicine anche a livello temporale, che confermerebbero anche le misure generali della nostra scansione cronologica.

Prenderemo ora in esame alcuni *VIP-Histogram*, relativi a parametri precedentemente considerati anche nelle sezioni comparative al termine di ciascuna delle due ripartizioni. Più nello specifico, considereremo il *GeneralSpeech-FluencyRate-VIP-Histogram*, il *General-CP&P-VIP-Histogram* e il *VIP-General-RhythmicalLine*.

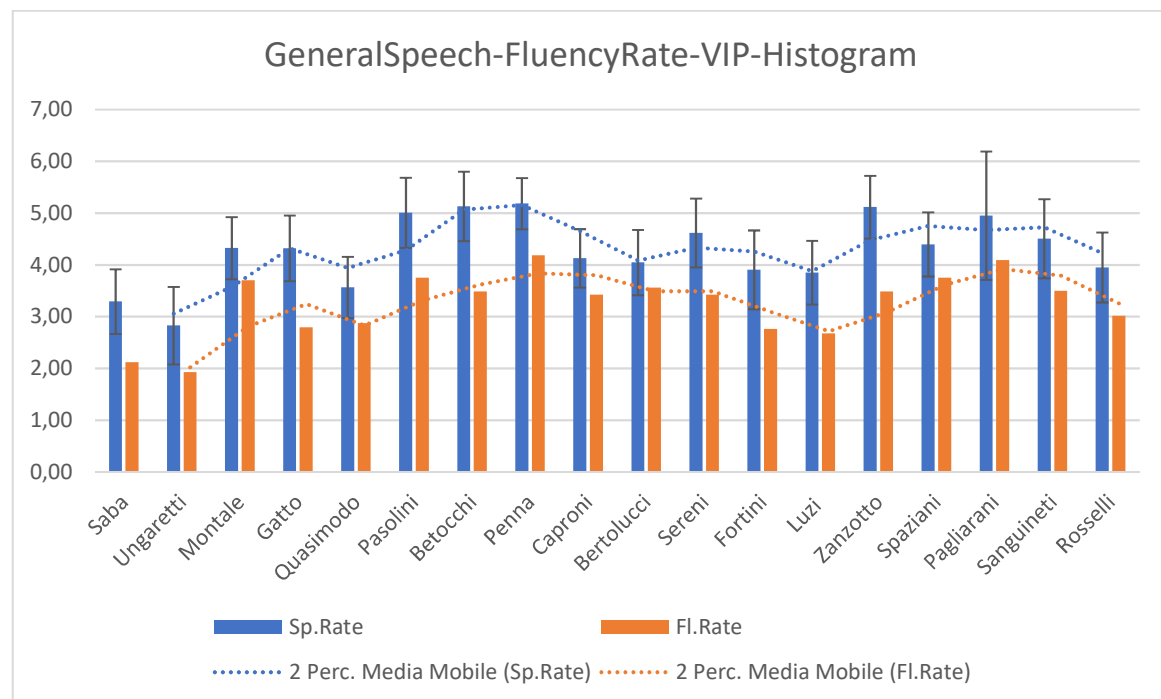


Figura 248 *GeneralSpeech-FluencyRate-VIP-Histogram*

Consideriamo così la velocità d'eloquio e l'indice di scioltezza (sia *Speech Rate* sia *Fluency Rate*) per osservare nell'insieme se abbiano subito un mutamento considerevole e tracciabile a livello diacronico. Emerge dall'istogramma che la media di *Speech Rate* appare lievemente più bassa nella prima televisione e più alta nella seconda (e ancora ulteriore appare il contrasto se si escludono da entrambe le selezioni gli ultimi tre autori, che si discostano nettamente dai precedenti, e nel secondo gruppo abbiamo definito infatti

“voci sperimentali”). Possiamo dire che la media generale delle letture poetiche del secondo Novecento ha una velocità che si aggira attorno alle 4,3 sill./s (velocità che rientra nei nostri *range* impiegati di classificazione di velocità media) e si estende da un minimo di 2,8 sill./s (raggiunto con Ungaretti) a un massimo di 5,2 sill./s (raggiunto invece con Penna), al confine delle due televisioni, seguito da Zanzotto. I valori appaiono più omogenei nella Seconda radio e tv, mentre più disomogenei nella Prima radio e TV, all’interno della quale si può anche vedere più netta una ripartizione crescente di velocità.

Si possono tuttavia riscontrare, come visto, dei parametri inferiori alla media tra voci della Seconda radio e TV e parametri superiori tra quelle della Prima radio e televisione: si deve infatti tenere conto in una norma generale di una variazione interna che fa parte della ricchezza stilistica degli artisti esaminati. Tuttavia, ci è prezioso ascrivere questa varietà all’interno anche di un tentativo di tracciamento temporale, al fine di osservarne le eventuali trasformazioni in sistemi di tracciamento storico più ampi.

Per quanto riguarda la variabilità interna di *Speech Rate* si può rivelare una media corrispondente tra i due raggruppamenti, a indicare che un comportamento uguale, che tende a mutare con molta moderazione nel corso della lettura nel grado di accelerazione e rallentando, indipendentemente dalla loro percezione (è con Ungaretti e con Pagliarani che si sfiorano i massimi livelli di variabilità, mentre i minimi sono toccati da Penna e Zanzotto, confermando come siano presenti in entrambi i raggruppamenti analoghi valori di deviazione standard).

Considerando invece il parametro di scioltezza, anche in questo caso si rileva una media di valori superiori nel secondo gruppo: si raggiungono i minimi valori con Ungaretti e Saba, mentre i massimi si toccano con Penna e Pagliarani; l’impiego delle pause è dunque determinante nel creare degli scarti tra autori rispetto alla loro velocità elocutiva e rivelare informazioni sull’uso delle pause che essi fanno. Si può notare infatti una presenza di silenzio tra curve prosodiche maggiore in Betocchi, Zanzotto e Gatto, minima invece in Bertolucci, Montale, Quasimodo (è con questi ultimi infatti che si può rilevare il minor scarto tra *Speech* e *Fluency Rate*).

Prendiamo ora in esame, più nel dettaglio, la durata media delle CP e delle P delle letture: infatti si vuole osservare questi parametri, col fine di individuare un eventuale mutamento diacronico, rintracciabile oltre l’individuale declinazione del respiro di ogni autore. Dall’istogramma si può intanto notare da subito una divergenza netta nell’andamento delle

CP e delle P: si può notare infatti come per le curve prosodiche i comportamenti siano molto mutevoli, in particolare all'interno della Seconda radio e TV (così come si presentavano anche i dati di *Speech Rate*), all'interno della quale si individuano i picchi estremi massimi e minimi delle durate medie, mentre più omogenee sembrano le durate nel gruppo della Prima radio e TV. Per quanto riguarda invece le pause, gli andamenti appaiono nel complesso più uniformi e concentrati su una media più alta nella Prima radio e televisione, inferiore invece nella Seconda radio e televisione.

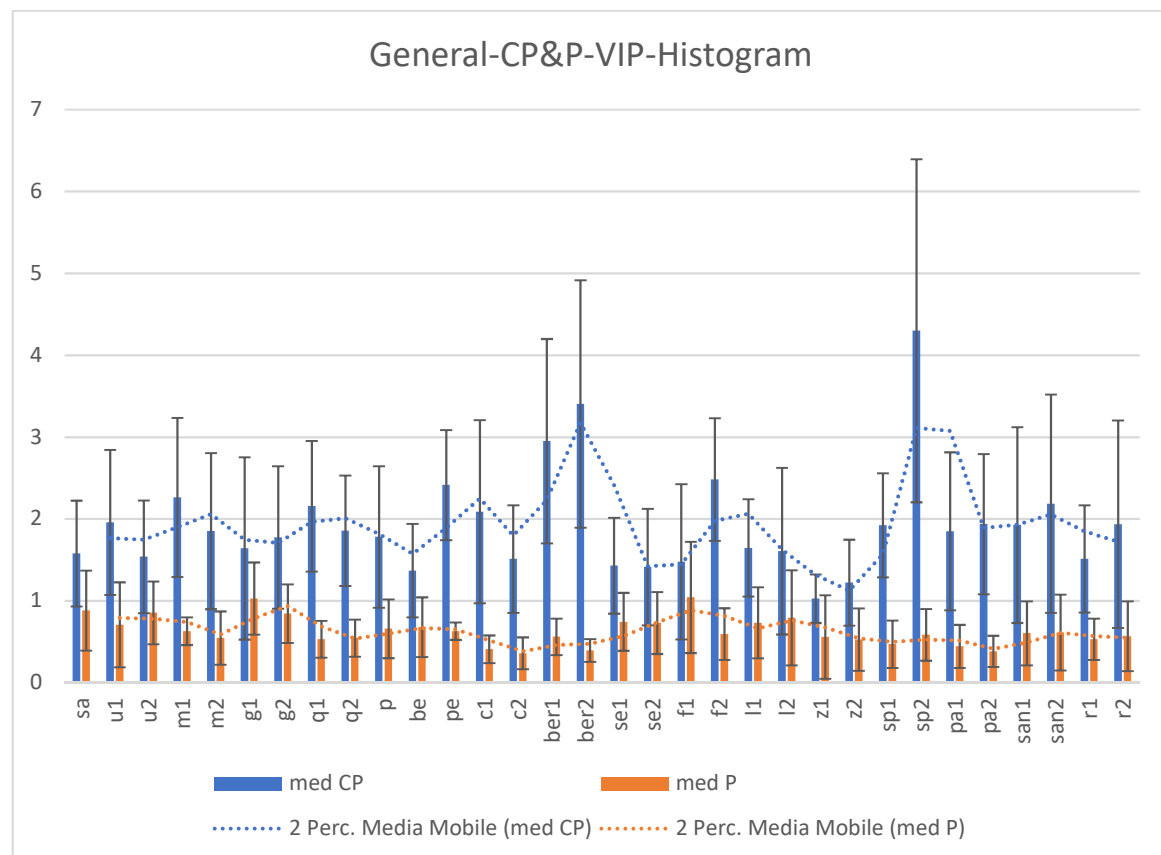


Figura 249 General CP&P-VIP-Histogram

Si può dire dunque che nel complesso l'impiego delle pause ha visto nel tempo una diminuzione della quantità di silenzio impiegata a intervallare le CP, passando da una durata media pausale pari a una pausa lunga a una equivalente a una pausa media, seppur mantenendo un grado simile di variabilità, più alto nel secondo caso. Nella seconda sezione infatti si ha la maggiore concentrazione di durate inferiori, tra cui la minore in assoluto è

quella di c2, per quanto la durata maggiore si raggiunga con f1 (a cui segue g1 del primo gruppo).

Tra i comportamenti più disomogenei delle CP si può tracciare una linea di tendenza che rivela una durata media più omogenea nella Prima radio e televisione e più diversificata nella Seconda radio e televisione (con cui si allunga o si accorcia la misura): si pensi al massimo raggiunto con sp2 e al minimo di z1 e z2. A crescere, con la seconda ripartizione, è anche la variabilità interna alle letture, che mostra un uso più fluido del respiro e dell'organizzazione prosodica, in CP che si estendono su durate maggiori e minori con maggiore facilità.

Risulta specialmente delicato indicare un punto di frattura tra le due sezioni, in quanto le letture di Caproni e Bertolucci potrebbero apparire come conclusive di una tendenziale curva prosodica medio-lunga di una Prima radio e televisione, che tende a farsi medio-corta nella Seconda radio e televisione, nonostante i casi *outliers* estremi. Per quanto la maggiore variabilità si raggiunga nella Prima radio e televisione (con g1), è poi con r2, f1, l2, san1 e san2 (della Seconda radio e televisione) che si individuano degli analoghi gradi di alta variabilità interna.

Possiamo quindi parlare di un aumento della variabilità interna alle letture e di una maggiore differenziazione tra letture nella Seconda radio e TV, ma anche di una possibile ipotesi di accorciamento della lunghezza media delle CP, se consideriamo il secondo raggruppamento a partire da se1, che troverebbe conferma anche nella maggiore brevità delle voci sperimentali.

Nel complesso possiamo anche dire che la durata media generale di CP di tutte queste letture è pari a 1,9 s (durata medio-bassa) e quella delle P è di 0,6 s (quindi da noi classificabile come lunga).

Una volta considerata la durata delle forme melodiche che animano queste letture, risulta interessante anche vederne il corrispettivo calcolo sillabico (precedentemente messo in relazione con l'asse testuale e quindi col conteggio metrico), per individuare il tipo di relazione tra CP e sillabe, così come anche la variabilità interna. A queste osservazioni si somma un confronto dei dati, parallelo, con le durate medie di CP precedentemente individuate e i dati relativi alla disposizione delle PR e delle sillabe al loro interno nelle prime 8 CP di ogni lettura. Uno sguardo quindi che tiene conto di ogni lettura nel suo

insieme e di una sua porzione vista più da vicino sarà quello che adotteremo nel prossimo istogramma, *VIP-General-RhythmicalLine* (VIP-GRL).

Emerge dal VIP-GRL, come prevedibile, una corrispondenza tra i picchi con il maggior numero di sillabe e quelli di massima durata delle CP incontrati nel CP&P-VIP-H: se la media generale del numero di sillabe per CP è di 8,1 sill./CP (e la durata media delle CP è di 1,9 s), la media della Prima radio e televisione risulta inferiore a quella della Seconda radio e televisione di oltre 1 sillaba. Anche la variabilità interna alle letture si mostra particolarmente diversa e presenta i livelli più alti in r2, san2, san1, g1 (seguiti poi da f1 e l2) e i più bassi in pe, z1, sp1: inoltre questa non è sempre proporzionata tra le diverse letture di uno stesso poeta (è molto alta in una delle due letture e media o bassa nell'altra, in certi casi). Non nettamente divisibile tra Prima e Seconda radio e televisione anche in questo caso, la ricchezza di variabilità si presenta complessivamente maggiore nella Seconda radio e televisione. Si può notare inoltre che, tra le varie letture, quelle con il più alto numero di sillabe per CP e durata media delle CP sono quelle di z2, pa1, pe, be, p (come avevamo visto anche dal grafico dello *Speech Rate*), per quanto una maggiore concentrazione di valori alti si abbia nella Seconda radio e televisione.

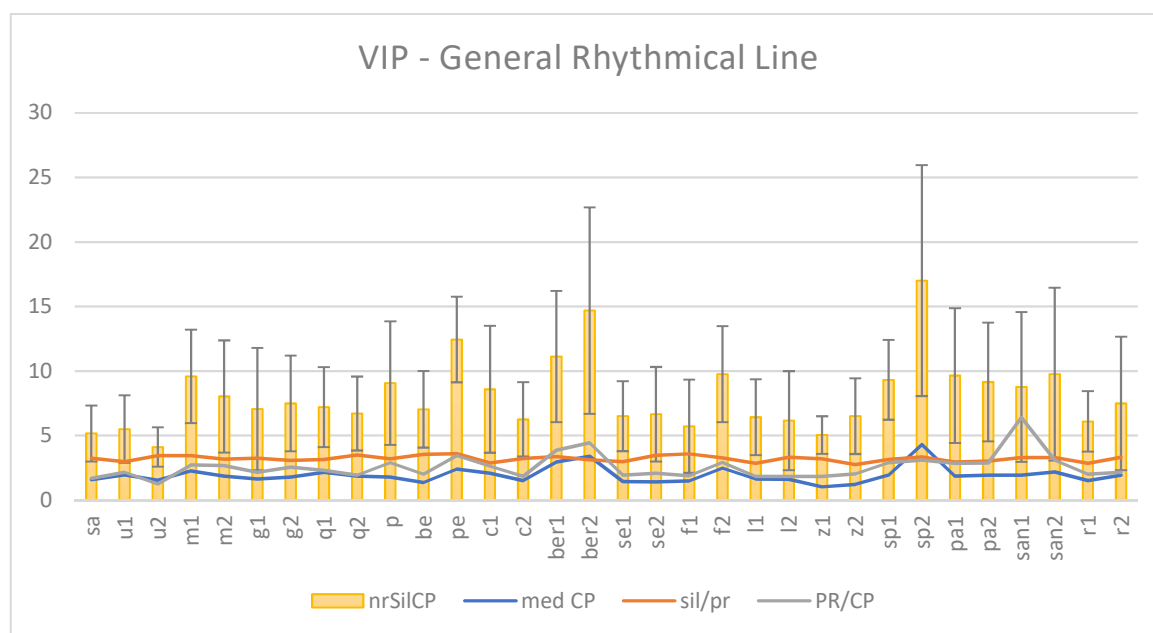


Figura 250 VIP-General-RhythmicalLine

Relazionando questi dati con quelli delle *parole ritmiche* e, in particolare, quelli delle PR/CP (*appoggiato*) e delle sill./PR, possiamo notare come non si possa considerare il numero di PR/CP nel complesso proporzionale al numero di sillabe per CP (e alla loro durata): si nota infatti una media più bassa nel primo raggruppamento rispetto al secondo (che potremmo approssimare quindi in un numero medio di *parole ritmiche* per CP che passa da circa 2 a circa 3, ponendo una media generale su un valore di 2,6). Nella Seconda radio e televisione il massimo è raggiunto con san1, che si presenta come *outlier* (con una media di 6,4 PR/CP), a cui seguono ber2 e ber1. Picco minimo raggiunto è invece quello di u2, con cui la media di PR/CP è pari a 1,25, all'interno della Prima radio e televisione.

Infine, osservando il numero di sillabe per PR, possiamo dire che questo varia dalle 2,7 alle 3,6 sill./PR (maggiore con be, pe, fl, ma anche con m1, m2 e q2; minimo invece con c1, q1, ll, z2, r1, pa1).

Isolando ora il caso già anticipato nel precedente esempio, relativo alle PR nelle prime 8 CP di tutte le letture, e mostrandone non la media generale ma il singolo comportamento in tutti gli *incipit* (chiaramente relative a testi diversi con lunghezze diverse), possiamo notare come vario sia il comportamento in una porzione dettagliata di lettura, se visto da vicino. Prevalgono infatti, nel complesso, 2 PR per CP (79 occorrenze), poi 3 PR per CP (59 occorrenze), poi 1 PR per CP (50 occorrenze) e gradualmente a scalare. Tra tutti i casi spicca quello di ber2, con l'estensione maggiore di PR per CP, seguito da san1 e non rapportabile solo alla tipologia testuale corrispettiva ma a uno specifico comportamento prosodico. Con il numero più limitato di PR per CP è invece u2.

Non possiamo chiaramente svolgere una comparazione esatta tra le letture, in quanto legate a testi diversi: tuttavia, la panoramica ci rende visibile a colpo d'occhio la differenza di respiro e di gestione ritmica dei diversi autori, permettendoci di individuarne, sin dalle prime "battute", il *tempo* dell'interpretazione e la sua scansione ritmica prevalente, che tende alla mutevolezza e a serie ripetute nel complesso.

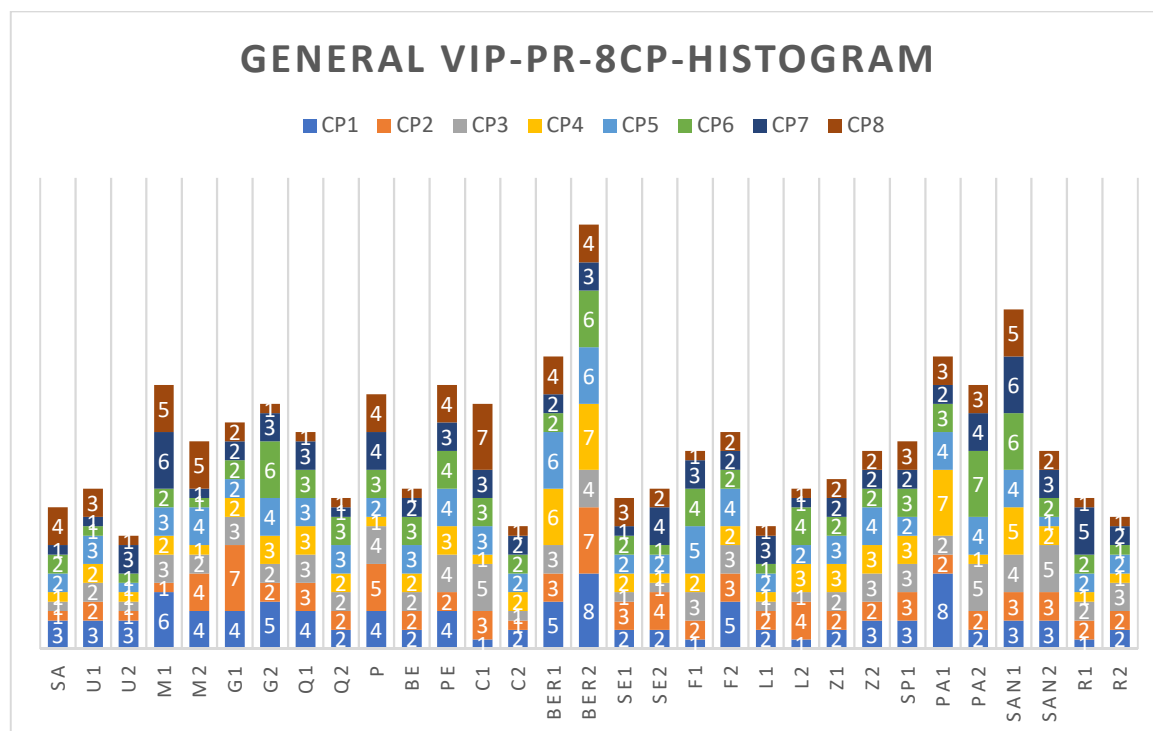


Figura 251 General VIP-PR-8CP-histogram

Notiamo in rari casi avvii con più serie di uguali numeri di PR dal principio, per almeno due CP (è il caso di q2, be, ll, z1, sp1, pa2, san1, san2, r2). Serie però uguali a partire dalla seconda CP si presentano con sa, u1, u2, g2, q1, c2, ber1, f2, pa1, r1. È prevalente dunque notare dal principio l'impiego di successioni di curve prosodiche con uguale numero di PR, che, se non appaiono da principio, vengono poi definendosi nelle curve successive con insistenza. Nel complesso, si presentano come serie con numero uguale di PR più ampie di 2 CP quelle composte da un *pattern* di 2 o 3 PR (isolato è il caso di u2 con 1 PR per CP); più diversificate sono invece le duplici serie, in cui si susseguono CP con ugual numero di PR. Possiamo quindi dire che le serie di *parole ritmiche*, consecutive o in alternanza, scandiscono il ritmo delle linee melodiche e, in una media generale pari a 2,7 PR/CP, in questo campione vanno da un minimo di 1 a un massimo di 8 (molto raro) PR/CP e si presentano come *pattern* ripetuti consecutivamente tra le 2 e le 3 volte (capaci di estendersi sino a 6, in questa porzione ristretta di lettura presa in considerazione⁴¹⁵), indipendentemente dalla struttura metrica del testo. Un impiego dunque di *pattern*

⁴¹⁵ Ci riserviamo di approfondire la questione con osservazioni ulteriori su testi completi e su una quantità più ampia di registrazioni annotate per verificare i parametri su una mole di dati più esaustiva.

ricorrenti, ripetuti o alternati, riteniamo possa considerarsi tratto caratteristico dell'andamento ritmico del testo poetico.

È opportuno prendere in considerazione anche il modo in cui le curve prosodiche nel complesso delle letture si dispongono, andando così a scandire stili che abbiamo definito come metrici, sintagmatici, sintagmatico-sintattici, a seconda della loro maggiore o minore vicinanza al verso col suo metro, ai sintagmi che lo compongono o alla sintassi vista nella sua più ampia struttura.

A partire da questo punto andremo a presentare i dati in un'analisi più quantitativa, passando a un'altra tipologia di grafici, *boxplot*, affiancabile a quella finora vista, di istogrammi, da cui è rintracciabile una visione più dettagliata dei singoli casi: questo ci consentirà di avere una più rapida visione del confronto tra i due raggruppamenti di Prima e Seconda radio e televisione (semplificati nel grafico e nelle descrizioni relative in 1tv e 2tv) e il tipo di osservazione sarà quindi più generico, ma ci permetterà di individuare nell'immediato le tendenze principali.

Proponiamo dunque dei *VIP-General-Boxplot* relativi alle tipologie di curva impiegate, ovvero *verso-curva*, *curva emiverso*, *curva interverso* e *curva bi-/poliverso*, per mostrare gli impieghi prevalenti della Prima e della Seconda radio e televisione in tutte e 32 le registrazioni, di cui 12 nel primo gruppo e 20 nel secondo⁴¹⁶.

I *plot* relativi alle *curve emiverso* (curve che inglobano porzioni di verso) indicano questa come, in entrambi i raggruppamenti, la scelta di massimo impiego, come ci mostra il numero delle medie dei due gruppi (che appare molto simile, pari a 0,57 per 1tv e 0,54 per 2tv): talvolta questa tipologia prosodica è apparsa combinata anche con un equilibrato numero di *versi-curva*. Il *range* interquartile è corrispondente tra le due tv ma molto diverse sono le distribuzioni, asimmetriche (di cui una negativa e una positiva), con una concentrazione maggiore in una fascia più alta nel caso della 1tv (pari allo 0,66, contro lo 0,5 della seconda tv), con cui si nota anche una dispersione di dati tra massimi e minimi nettamente più estremi di quelli che si incontrano nella 2tv. Questo indica anche la maggiore variabilità presente tra le letture del primo gruppo, in cui esistono casi di quasi

⁴¹⁶ Pur trattandosi di gruppi con numeri diversi di partecipanti, riteniamo opportuna questa comparazione anche di tipo quantitativo, in quanto descrizione di due fasce storiche diverse e dei suoi autori: non si tratta infatti di uno studio statistico ma dell'applicazione di una metodologia quantitativa a un caso specifico, finalizzato a fornire una prima descrizione visiva e cumulativa di questa storia della lettura e ad essere una possibile modalità di osservazione per studi futuri su popolazioni più ampie, in cui potrebbero quindi essere estratte conclusioni significative.

totalità e quasi totale assenza di *curve emiverso*, a differenza del secondo raggruppamento, in cui le proporzioni sono ristrette in un *range* inferiore.

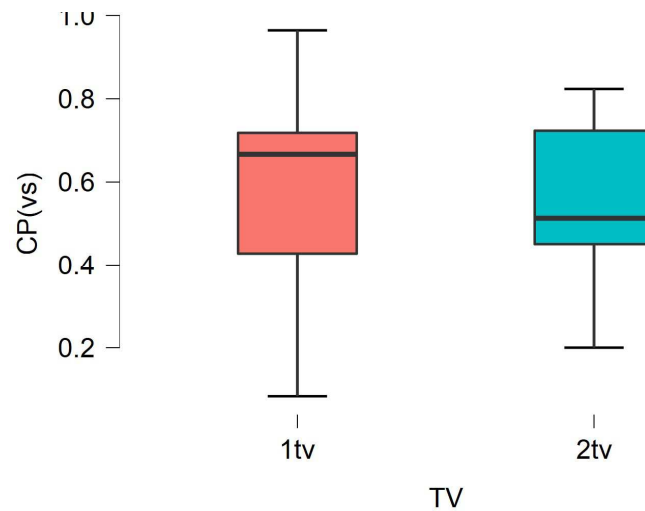


Figura 252 VIP-General-CP(vs)-Boxplots

Al secondo posto per preferenza di scelta prosodica da parte dei parlanti si collocano i *versi-curva*, che presentano nei due gruppi medie uguali, di circa 0,27⁴¹⁷. Osservando più nel dettaglio i relativi *boxplot*, possiamo notare che il *range* interquartile è maggiore nella 2tv, con cui si estende anche la dispersione tra valori minimi e si tocca anche un minimo pari a 0, che indica anche la totale assenza di *versi-curva* in una lettura, mentre un caso di *outlier* molto isolato, con un fitto numero di *versi-curva*, si può trovare nella 1tv, in cui la variabilità si rivela infatti maggiore. La distribuzione nel 50% dei casi appare, in un *range* più ristretto, asimmetrica nel primo *plot*, con una distribuzione centrale di *versi-curva* lievemente più limitata rispetto a quella della 2tv, in cui invece la distribuzione è nel complesso più simmetrica e la mediana è su un livello lievemente più alto.

⁴¹⁷ Questi valori si intendono in percentuale e sono il frutto del rapporto tra numero corrispondente di tipologia di curva riprodotta sul totale di curve prosodiche presenti nella lettura.

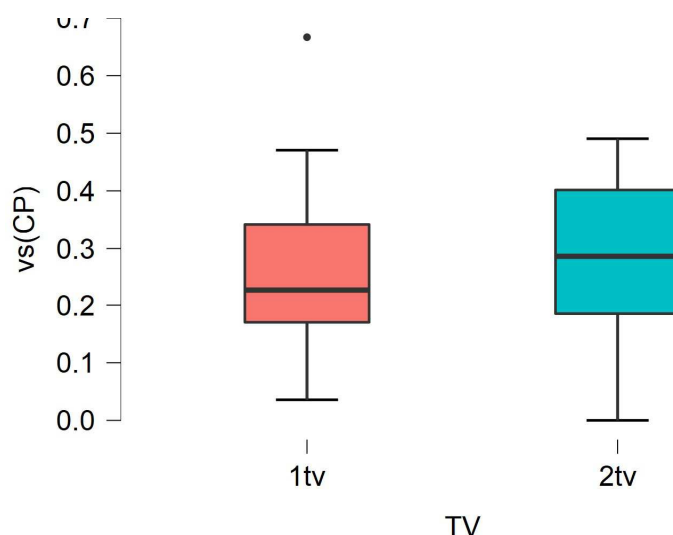


Figura 253 VIP-General-vs(CP)-Boxplots

Il caso delle *curve intersverso*, e poi di quelle *bi-* e *poliverso*, rappresenta le scelte organizzative in percentuale minori: nel primo caso troviamo infatti delle medie intorno allo 0,1 e nel secondo invece valori nettamente inferiori a queste.

Partendo dal primo raggruppamento, di CP(vs)CP, le cui medie sono di 0,13 e 0,14, si possono tuttavia notare dei comportamenti diversi tra i due gruppi, amplificati anche dal campione diverso numericamente: il *range* interquartile è ristretto nel primo gruppo e più ampio nel secondo, includendo al suo interno anche i valori minimi raggiunti, ovvero anche la fitta presenza di casi in cui è totalmente assente l'utilizzo di questa tipologia di curva. La distribuzione centrale è più alta nel caso della 2tv, che nel complesso presenta anche una distribuzione asimmetrica negativa, con una maggiore variabilità tra le letture nel 50% dei casi e con una dispersione maggiore anche nei valori superiori al terzo quartile. In entrambi i raggruppamenti si individuano inoltre degli *outliers* in una fascia alta, in cui la percentuale d'impiego di questa tipologia di curva supera o è uguale allo 0,5, ovvero la metà del totale di curve prosodiche di una lettura, risultando quindi modalità dominante: gli *outliers* con questa percentuale si presentano in entrambi i gruppi e sono uno nel primo gruppo e due nel secondo.

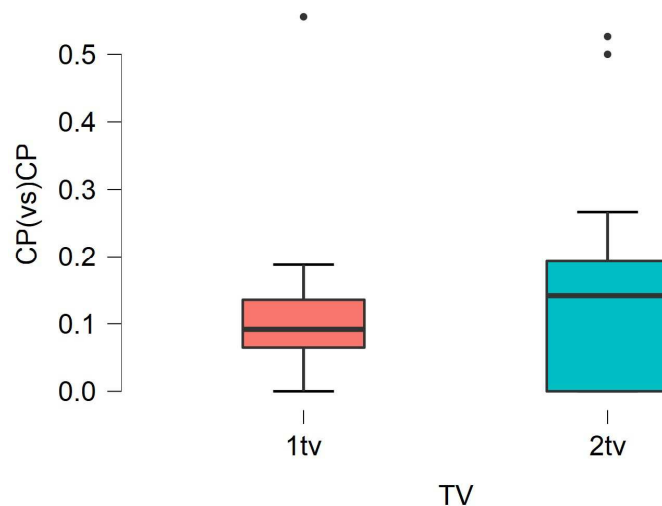


Figura 254 VIP-General-CP(vs)CP-Boxplots

Infine, concludiamo la sezione di descrizione delle tipologie di CP in relazione al verso con la *curva bi- o poliverso vs(CP)vs*, con cui si raggiunge la minima quantità di impieghi generali, con una media di 0,02 per la 1tv e 0,05 per la 2tv, con cui maggiore è anche il *range* interquartile e la deviazione standard. In entrambi i casi la mediana è pari a 0 e si presentano tre *outliers* dispersi, che fanno uso di questo tipo di curva, di cui due più ravvicinati e uno molto distaccato (sempre nei limiti al di sotto della metà del totale delle curve prosodiche per parlante, di cui il più alto si trova nella seconda tv).

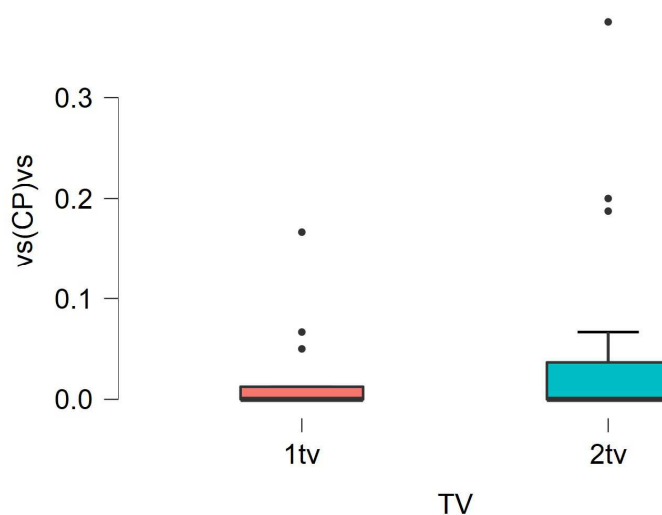


Figura 255 VIP-General-vs(CP)vs-Boxplots

Passiamo ora a considerare altri aspetti descritti in precedenti analisi qualitative e che avevano presentato delle informazioni interessanti riguardo al graduale cambiamento individuabile all'interno dei due raggruppamenti e ipotizzabile nel complesso da un loro confronto. Inizieremo quindi considerando i parametri di *appoggiato* e *articolato*.

Da un'osservazione dei due *boxplot* possiamo dire che si nota un crescente aumento dell'*appoggiato* e un decrescere dell'*articolato*, come mostra la media dell'*appoggiato*, superiore nel secondo gruppo, e dell'*articolato*, maggiore nel primo gruppo.

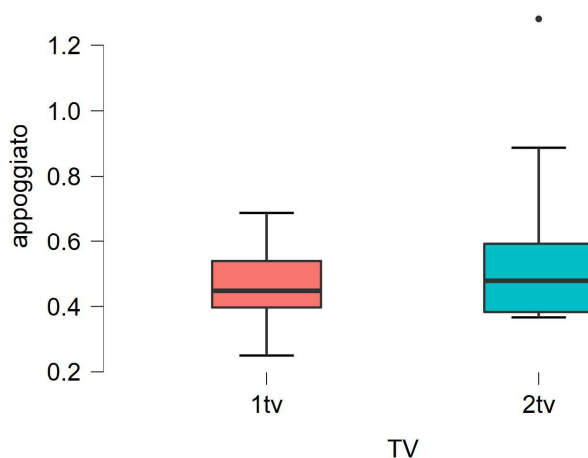


Figura 256 VIP-General-Appoggiato-Boxplot

Si può notare nel complesso infatti un maggiore *range* interquartile dell'*appoggiato* nel secondo gruppo di parlanti della 2tv (così come la media è superiore e anche la mediana risulta lievemente superiore), con una distribuzione simmetrica, una dispersione minima all'interno del primo quartile (il minimo grado di *appoggiato* è pari a 0,37) e forte sui valori alti del terzo quartile, sino a giungere a un caso di *outlier* in cui l'*appoggiato* è a un grado fortissimo (ovvero presenta un numero di PR nettamente più alto di quello delle CP). La variabilità interna è maggiore in questo *plot* (2tv), piuttosto che nel primo (1tv), in cui la distribuzione è asimmetrica e il *range* interquartile ridotto, così come i baffi, simmetrici, si estendono su una fascia più bassa del secondo *plot*.

Considerando invece l'*articolato*, notiamo una situazione inversa, in cui la distribuzione centrale appare più alta nel *plot* della 1tv, all'interno di un *range* interquartile esteso su valori più alti del secondo e lievemente più ampio; entrambe le distribuzioni appaiono asimmetriche e i massimi raggiunti nel terzo quartile appaiono vicini, per quanto maggiore

sia la dispersione nella 2tv, non solo nel terzo quartile ma anche nel primo, con una variabilità uguale tra i due gruppi.

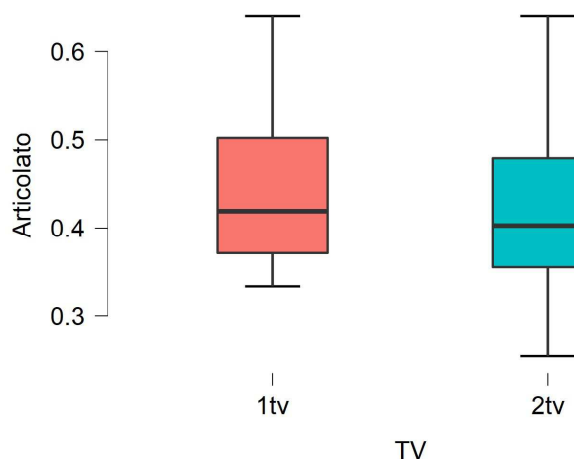


Figura 257 VIP-General-Articolato-Boxplot

Questo confronto tra *appoggiato* e *articolato* mostra come nel tempo sia cambiato il modo di marcare ritmicamente la lettura, passando da un sistema che fa uso prevalentemente di *articolato* a uno in cui vi si sostituisce la lettura più *appoggiata*, un sistema che tende quindi a marcare unità più piccole e tende a farlo non con il respiro che collega arcate minori all'interno di sezioni più ampie, bensì con marcature melodico-intensive-durative interne a una “legatura di frase”, quale può intendersi la curva prosodica. È quindi un passaggio da un sistema che si fa sempre di più accentuale e che, in un comportamento che tende a ridurre i silenzi della lettura, si conforma a una marcatura interna alle unità melodiche, che si fanno misura del respiro anche per gli enunciati.

Per una visualizzazione qualitativa di questo interessante aspetto, riportiamo anche il relativo istogramma, che consente individuare i massimi e minimi livelli raggiunti dai singoli poeti (*Appoggiato-articolato-VIP-General-Histogram*).

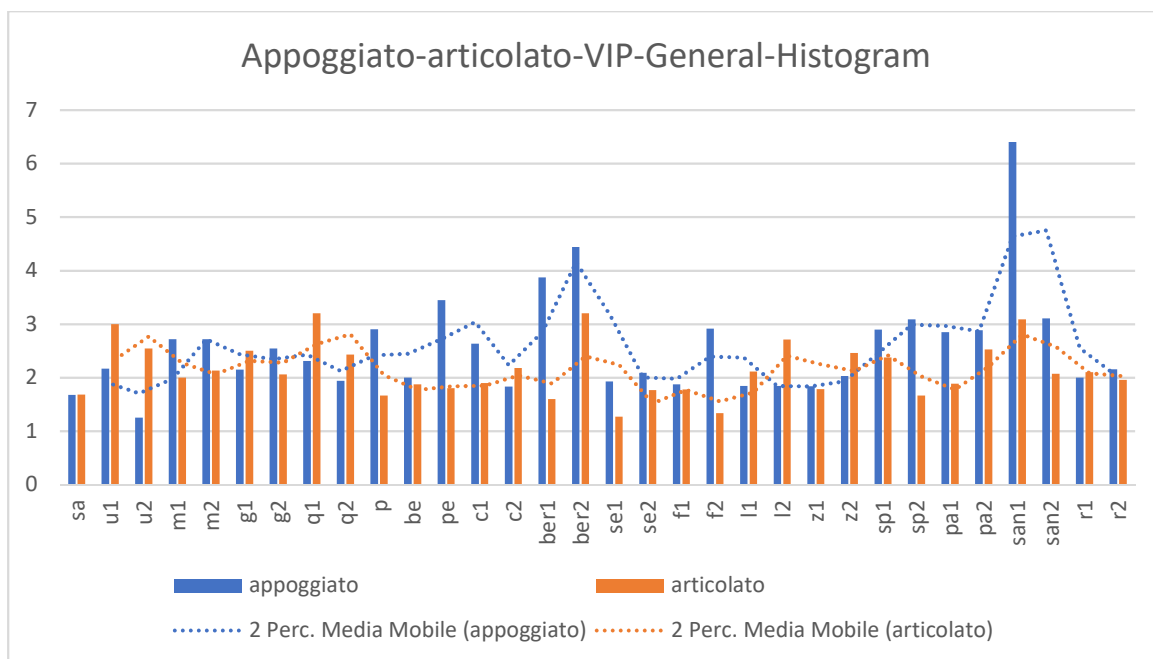


Figura 258 Appoggiato-articolato-VIP-General-Histogram

A confermare anche il decrescente impiego di pause a scandire le curve prosodiche in enunciati è anche il grado di *plenus*, che spiega come si infittisca la quantità melodica rispetto a quella di silenzio. I *boxplot* evidenziano, per la 1tv, un *range* più ristretto e concentrato su una fascia bassa, mentre nel caso della 2tv il *range* si allarga e si presenta anche una distribuzione centrale più alta, unitamente a una dispersione superiore nel primo e terzo quartile e a un *outlier* distaccato su un livello nettamente alto, discostato dagli altri dati. La variabilità tra le letture risulta così nettamente superiore nel secondo gruppo, in cui il *plenus* appare nei gradi più diversi ma visibilmente con un impiego maggiore.

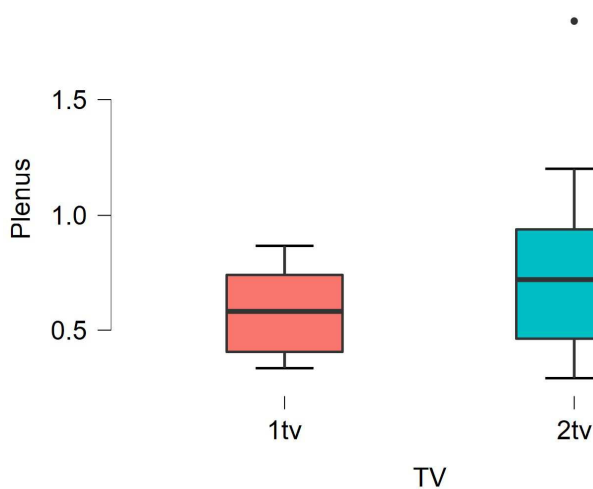


Figura 259 VIP-General-Plenus-Boxplot

Questo prevalente avvicinare l'unità della CP a quella dell'EN combacia anche con un ulteriore avvicinarsi dell'enunciato alla misura del verso: è infatti con il secondo gruppo di letture che, per quanto riguarda il *plan*, il *range* interquartile si estende su una fascia più alta ed estesa, evidenziando una distribuzione prevalente su valori alti (come mostra la distribuzione negativa) e in un *gap* maggiore, nonostante la distribuzione centrale sia lievemente inferiore rispetto alla 1tv. I baffi del *plot* azzurro mostrano inoltre degli estremi più ampi di quelli della 1tv, dimostrando una maggiore dispersione.

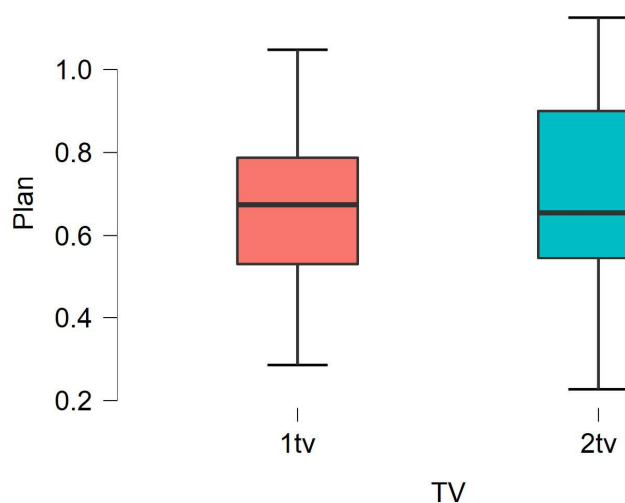


Figura 260 VIP-General-Plan-Boxplot

Questo prevalere omogeneo di una marcatura all'interno delle CP, attraverso le PR (come mostrava l'*appoggiato*), a cui abbiamo fatto riferimento poco fa, unitamente anche a questi dati che mostrano un incremento di variabilità nel rapporto tra CP e P e tra EN e VS, seppure su livelli medi nel complesso più elevati, è parte di un'evoluzione di lettura che nel tempo è andata convergendo verso una maggiore uniformità di scansione ritmica e una prevalenza della componente melodica rispetto a quella pausale, oltre che di unità enunciative vicine alla misura del verso (*plenus* e *plan*), pur mantenendo viva una maggiore varietà rispetto al gruppo 1tv.

Si aggiunga a questo che l'incremento della marcatura accentuale si sposerebbe con campi di tono e registro più ristretti, in cui la marcatura di colore è limitata a innalzamenti ridotti, rafforzati da incrementi di durata e intensivi, come mostra il grafico di *Voice Setting Changes*. Difatti il passaggio da uno stile maggioritariamente declamatorio a uno più

discorsivo-narrativo implica un cambio nell'articolazione del discorso prosodico: per quanto, a livello organizzativo, in entrambi i gruppi la prevalenza della lettura poetica sia apparsa quella della spezzatura del verso in CP minori, il rapporto di *articolato* aveva rivelato una frammentazione maggiore del “pensiero poetico”, in enunciati che nel complesso si avvicinano maggiormente al numero di CP e non si fanno loro impalcatura complessiva. In questo senso la lettura della poesia della Seconda radio e televisione italiana appare virare verso una lettura che, *appoggiata* piuttosto che *articolata*, nel complesso (a parte specifici casi) presenta anche una trasformazione dei colori melodici, non solo nella lunghezza delle CP ma anche nella loro escursione interna e nei cambi di registro impiegati. Si potrebbe considerare questo un progressivo assottigliarsi dei margini stilistici della lettura, che portano a infittire le sfumature impiegate al loro interno, in termini melodici.

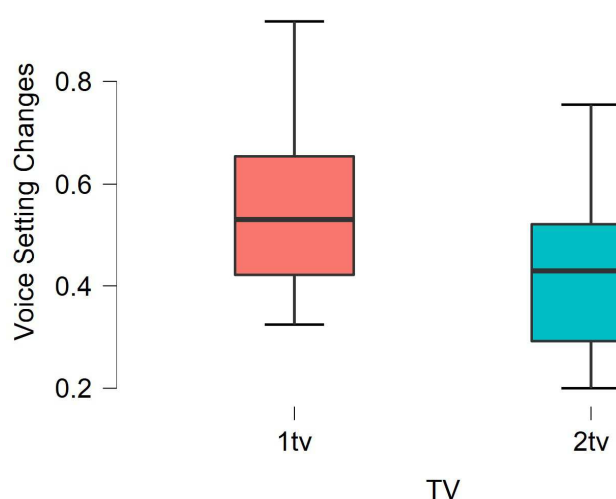


Figura 261 VIP-General-Voice Setting Changes-Boxplot

Si può notare un abbassamento del secondo *boxplot* (2tv) rispetto al primo (1tv): nonostante sia analogo il *range* interquartile, esso si trova su un livello più alto nel primo caso e inferiore nel secondo. Difatti la media del primo *plot* (0,6) è superiore a quella del secondo (0,4), così come le rispettive mediane: anche la dispersione dei dati nel primo quartile del *box* azzurro rivela un minimo ulteriore, rispetto a quello raggiunto nella 1tv, mentre il massimo appare inferiore e meno disperso. Nel caso del gruppo della 1tv si ha un'ulteriore dispersione dei valori su fasce molto alte, a indicare un'ampia variabilità delle

letture che fanno uso di maggiori cambi di tono e registro, più ristretta e su una fascia più bassa nella 2tv: questo confermerebbe l'ipotesi di un minore cambio di toni e registri nel complesso delle letture del secondo raggruppamento, che si presenterebbero a livello melodico e stilistico maggiormente uniformi.

Per quanto i cambi di tono e registri impiegati nel gruppo 2tv si siano mostrati più ridotti, l'osservazione del *pitchspan* rivela in corrispondenza di questo gruppo una distribuzione centrale su un livello lievemente più alto, su cui si concentrano anche la gran parte delle letture, in modo più uniforme. Una distribuzione più varia del *gap* melodico si trova invece nel primo raggruppamento (con distribuzione quasi simmetrica), in cui convivono nel *range* interquartile *pitchspan* alti e particolarmente, spiegando che un 50 % presenta intervalli melodici tra loro molto divergenti (e una dispersione maggiore su valori alti). Laddove invece i cambi di tono e registro sono inferiori e vanno uniformandosi gradualmente (2tv), il *pitchspan* si presenta principalmente più elevato nella gran parte delle letture, che sono globalmente tra loro più simili nell'intervallo melodico adottato, come mostra il *range* minore con distribuzione asimmetrica. Possiamo notare inoltre che il gruppo della 2tv presenta una maggiore dispersione nei valori inferiori e un *outlier* su un picco alto, con una prevalenza quindi di intervalli melodici medio-alti.

Nel complesso, quindi, non possiamo dire che queste letture sono riconducibili a una “monotonia” generale, ma piuttosto si può dire che all'interno di uno stile di lettura che nel tempo va limitando piuttosto le variabili stilistiche dei registri, il comportamento melodico può apparire invece con escursioni melodiche significative, particolarmente visibili nel secondo gruppo.

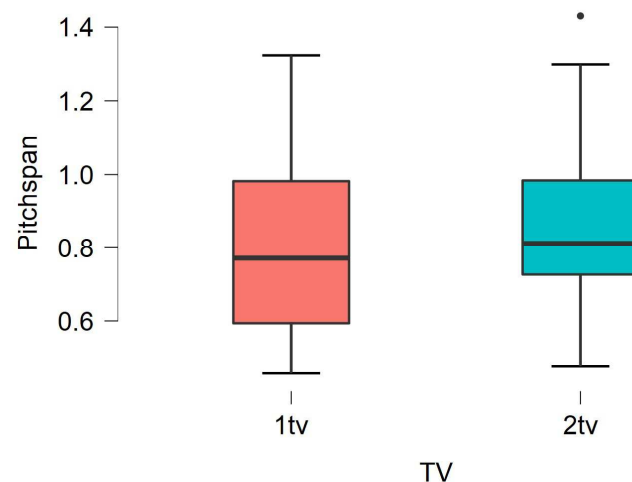


Figura 262 VIP-General-Pitchspan-Boxplot

Se il *gap* melodico presentava questa netta differenza tra 1tv e 2tv, è interessante dare uno sguardo anche alle frequenze medie relative dei due gruppi, che appaiono concentrate con una distribuzione di *range* analogo (lievemente più ristretto nel secondo gruppo), con una distribuzione centrale però nettamente diversa, in quanto la mediana del *box* rosso appare più alta, indicando una concentrazione maggiore di f_0 medie più alte, a cui si aggiunge anche un caso di un *outlier* nello spazio più alto del terzo quartile. Nel caso del secondo *box* (2tv) la mediana è invece nettamente inferiore, a spiegare una distribuzione centrale su una frequenza media più bassa e si ha una maggiore dispersione in corrispondenza dei valori più alti (e bassi).

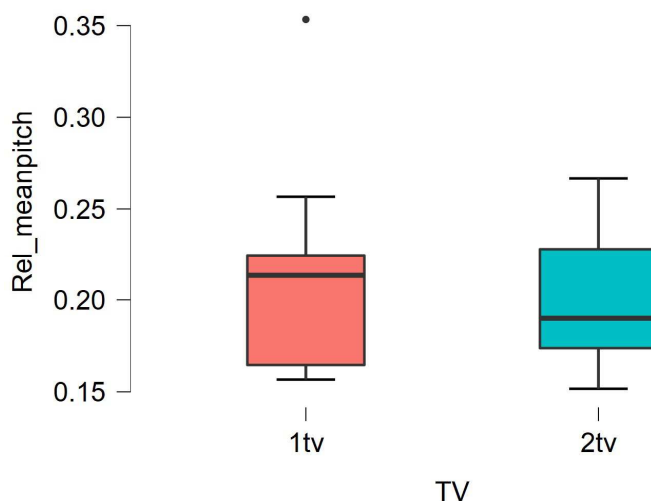


Figura 263 VIP-General-RelMeanpitch-Boxplot

All'interno delle scelte stilistiche individuate non secondario è risultato, come già anticipato, l'elemento retorico di ripetizione nei comportamenti melodici. Da un'osservazione del VIP-Boxplot dedicato, questo trova ulteriore conferma e si può notare anche un consistente impiego della strategia: in particolare, il 50% delle letture nella 1tv ha fatto un alto uso della *synonymia & palilogia intonation*, come mostra la distribuzione concentrata sulla fascia più alta del grafico. La metà delle letture della 2tv invece si presenta spalmata su un *range* più ampio, orientato in una fascia medio-alta, che indica una maggiore eterogeneità nella frequenza della ripresa sinonimica/palilogica, più varia, come conferma ulteriormente la forte dispersione su valori bassi (nel primo quartile). Tuttavia, la distribuzione centrale non è fortemente diversa tra i due raggruppamenti, per quanto

inferiore nella 2tv, che presenterebbe, all'interno di una varietà maggiore di scelte, una prevalenza di letture con una quantità sinonimica medio-alta, a differenza del primo raggruppamento (1tv), con un prevalente impiego di intonazioni che si riprendono tra loro sinonimicamente.

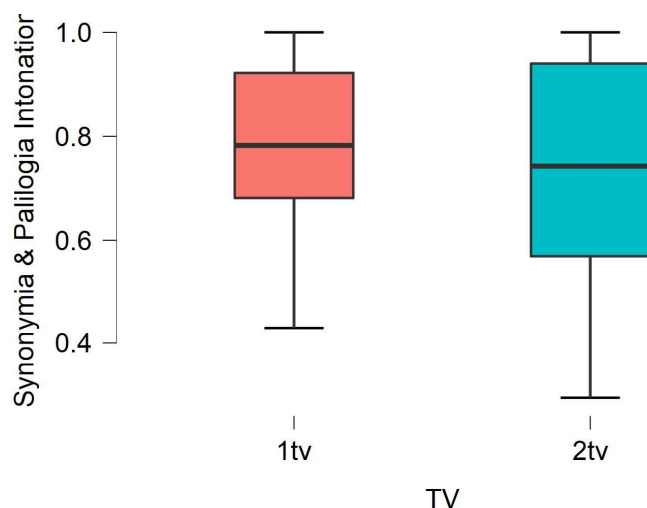


Figura 264 VIP-General-Synonymia&PalilogiaIntonation-Boxplot

Infine, se il *range* sinonimico appare più ampio nel secondo raggruppamento, con una distribuzione centrale e maggiore dispersione su percentuali sinonimiche inferiori, è opportuno prendere in esame il tipo specifico di intonazione ricorrente incontrata, che abbiamo definito /Da//⁴¹⁸, prevalentemente corrispondente in questo lavoro a una dichiarativa poetica e che caratterizza diverse letture. Questa specifica tipologia intonativa marca maggiormente il primo raggruppamento di letture (1tv), in cui la metà delle letture si estende su una fascia più alta con una distribuzione centrale attorno alla metà del totale delle CP. Inoltre in questo primo *plot* la dispersione dei valori più alti è particolarmente forte, con un'estensione che arriva a toccare quasi il totale delle CP, rivelando quindi la presenza di letture che impiegano intonazioni /Da// prevalentemente costanti. Nel caso del *boxplot* della 2tv, il *range* interquartile si posiziona in una fascia di valori più bassa, con una distribuzione centrale più bassa (attorno allo 0,38) e una dispersione di dati sui valori minimi e massimi inferiore, spiegando quindi un minore uso di questa tipologia intonativa all'interno delle letture, per quanto presente.

⁴¹⁸ Nel parametro sono state conteggiate anche gli eventuali casi di assertiva semplice.

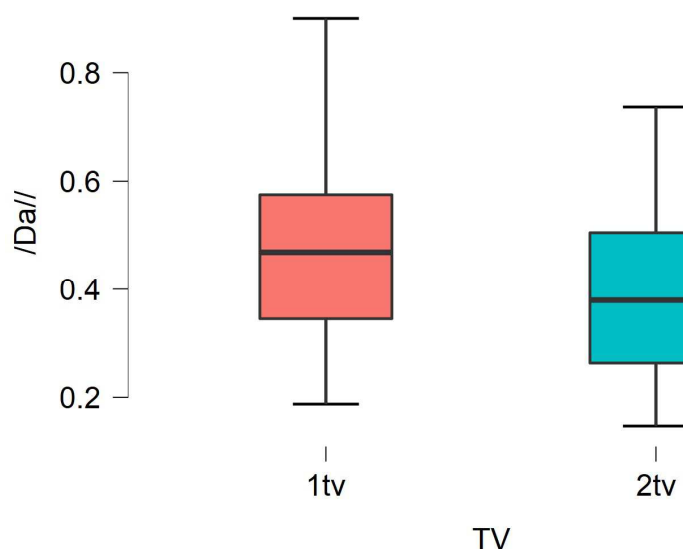


Figura 265 VIP-General-Da-Boxplot

Alla luce di queste osservazioni, possiamo dire che è tratteggiabile un percorso di mutamento nella lettura poetica da una Prima radio e televisione a una Seconda radio e televisione, che include diversi aspetti caratterizzanti questa specifica forma di parlato e che lascerebbe ipotizzare previsioni di ulteriore cambiamento successivo.

Ultimo aspetto che desideriamo trattare, non trascurabile in uno studio dedicato alla poesia, è quello dell'*enjambement*, che abbiamo avuto modo di considerare all'interno di tutte le analisi specifiche precedenti: si vuole in quest'ultima sezione offrire una visione d'insieme delle concrete preferenze adottate dai poeti, per fornire un primo inquadramento delle tendenze prevalenti all'interno di questo *corpus*.

Presentiamo a riguardo due approcci di osservazione: uno più dettagliato, che ci consente di avere una panoramica del concreto numero di inarcature realizzate con pausa o senza frammentazione pausale (in un'unica curva prosodica che ingloba *rejet* e *contre-rejet*), con eventuale ricorso ad allungamento (individuato, in questi campioni, in corrispondenza di *enjambement* continuo); un approccio più generico, che, da un lato, riassume i comportamenti intonativi prevalenti e, dall'altro, offre una quantificazione delle percentuali totali di *enjambement* “pausale” (EnjP) e *enjambement* “melodico” (EnjNoP).

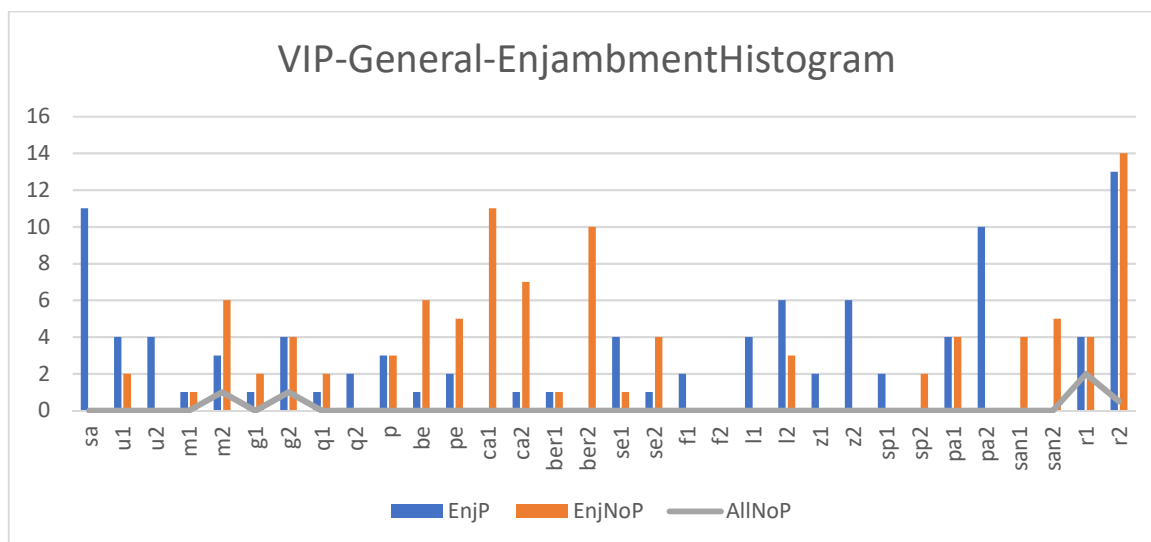


Figura 266 VIP-General-Enjambment-Histogram

Dall'istogramma, che riporta il numero di inarcature testuali riprodotte in una delle due possibili modalità, si mette in evidenza l'alternanza di casi in cui un autore sceglie una tipologia, resta fedele a quella nel corso di tutta una lettura (sa, u2, q2, ca1, ber2, f1, l1, z1, z2, sp1, sp2, pa2, san1, san2) e, più raramente, anche nel corso di due sue diverse letture (si può notare, nella lista precedente, che questo si riscontra solo tra autori della 2tv e, in particolare, con san1 e san2, z1 e z2, sp1 e sp2). Emerge anche l'altra diffusa tendenza a far convivere nella stessa lettura comportamenti diversi davanti a inarcatura, in cui gli impieghi si alternano in modo bilanciato (è il caso di m1, g2, p, ber1, pa1, r1, r2) o in modo molto diseguale, tendenzialmente con una prevalenza di EnjNoP (g1, u1, m2, q1, be, pe, ca2, l2, se1, se2).

Si nota inoltre come i casi di allungamento in corrispondenza di inarcatura appaiano nettamente limitati e circoscritti a casi di inarcatura melodica, senza cioè l'utilizzo di pausa (i casi isolati sono quelli di m2, g1 e r2, e con quest'ultima l'allungamento appare anche ricorrente nella lettura).

Si può dunque riassumere che in 14 casi su 32 (di cui una registrazione appare priva di inarcature nel testo) la scelta è sistematica nel seguire una sola delle due modalità esecutive, e 5 di queste sono del tipo EnjNoP (ovvero ricorrono a una lettura tendenzialmente logico-sintattica, che non concretizza la spezzatura dell'inarcatura a mezzo di silenzio) e si concentrano nella sezione della Seconda radio e televisione, mentre le rimanenti 9 sono del tipo EnjP (prevalenti quindi) e di queste solo 3 afferiscono al primo raggruppamento. Si

può dire che una tendenza a una maggiore definizione della scelta comportamentale davanti a inarcatura si verifichi nel secondo raggruppamento, per quanto vi convivano anche scelte di coesistenza di entrambe le modalità, in un totale di 8 su 19 letture (considerando esclusa f2, senza inarcature testuali). Le rimanenti 17 letture optano per la coesistenza dei due comportamenti diversi in caso di inarcatura, dividendosi in 7 casi in cui la ripartizione è equa e altri 10 in cui le scelte di uno o dell'altro tipo sono tra loro molto diverse quantitativamente (accogliendo in entrambe le soluzioni solo in alcuni casi due letture per autore).

Si può notare infine come il massimo numero di *enjambement* in assoluto si raggiunga con r2 e che, osservando il grafico nel suo comportamento generale, si può individuare una ripartizione tra una prima metà, che va da sa a ber2 e una seconda da se1 a r2. Difatti, come visto anche in altri grafici precedenti, il caso Caproni-Bertolucci, che apre quella che abbiamo chiamato Seconda radio e televisione, è un caso liminare, di confine tra le due ripartizioni, che per diversi aspetti abbiamo inserito in questo gruppo, principalmente in quanto punto di contatto di una transizione interpretativa, che sarà più percepibile negli autori successivi. Se infatti il mutamento storico-culturale, trattandosi di autori liberi da movimenti ma osservati piuttosto nel complesso di un periodo storico e nel loro insieme, non avviene nettamente e ogni classificazione implica dei limiti e delle riduzioni, è in questo caso visibile questo sfumare di colori in modo graduale, che si percepisce in letture che racchiudono in sé il potenziale di entrambe le sezioni a confronto. Questo è il caso delle letture di ca1, ca2 e ber1, ber2, che non abbiamo classificato a parte ma come parte del secondo gruppo per un'esigenza classificatoria che rendesse conto a una prima macro-classificazione. In tal senso quindi le letture di Caproni e Bertolucci, come già visto in precedenza, si prestano a una maggiore fluidità nella loro analisi, in quanto in diversi casi sono risultate più vicine alla prima classe di poeti, per quanto inserite nella seconda, per diverse altre ragioni, emerse anche dalle analisi dettagliate. In questo caso specifico, rivolto all'osservazione dell'inarcatura, possiamo dire che si presenta nuovamente e con maggiore evidenza la peculiarità di queste letture nella transizione poetica: si tratta infatti dei due autori con cui, in un andamento non totalmente sistematico, si trova un numero di inarcature EnjNoP molto alto (parametro medio più alto sia in 1tv sia in 2tv) con forte squilibrio tra le due tipologie inarcative, che li avvicina maggiormente alla media del primo raggruppamento.

Alla luce di queste osservazioni, possiamo dire che, nel complesso, la percentuale di EnjNoP e EnjP è complessivamente equivalente (lievemente minore quella di EnjNoP) sia nel primo sia nel secondo raggruppamento, con medie paragonabili, che non si allontanano dalla media generale: da un ulteriore confronto tra 1tv e 2tv, che includa nel primo gruppo le letture da sa a ber2, sarebbe possibile vedere ancora più accentuati questi dati, con uno stacco tra i due raggruppamenti che, oltre a confermare la prevalenza di EnjP sugli EnjNoP, mostrerebbe una media maggiore di letture con EnjP nella 2tv, pari al 60% delle inarcature totali (Vs 45% della 1tv). Una classificazione che guardi ai casi di Caproni e Bertolucci nel secondo gruppo in modo fermo porterebbe dunque a un maggior livellamento dei dati, con una ripartizione nel complesso equa (che vedrebbe sempre di poco maggiore l'inarcatura pausale): tuttavia con un'ipotesi di osservazione specifica e una "ricollocazione" apposita, risultano evidenziate variazioni maggiori, che si mostrerebbero una tendenza effettiva.

Sintetizziamo questo confronto anche in una quantificazione generica dei *Distribution Plots* in cui vengono confrontate le percentuali di impieghi delle modalità di inarcatura possibili all'interno di ogni lettura in una panoramica generica di confronto (%EnjP, %EnjNoP). Riguardo al %EnjP si può dire che 9 registrazioni hanno optato per l'assenza di pausa, altre 9 la impiegano in minima parte e una fascia intermedia di 13 letture ne divide il comportamento con l'altra tipologia inarcativa (EnjNoP). In %EnjNoP si trovano 8 registrazioni in cui viene scelta questa modalità come prevalente e 10 in cui questa è completamente assente (o in percentuale minima, in un solo caso). Anche in questo caso esiste una fascia media di 13 letture che fanno impiego di entrambe le modalità possibili.

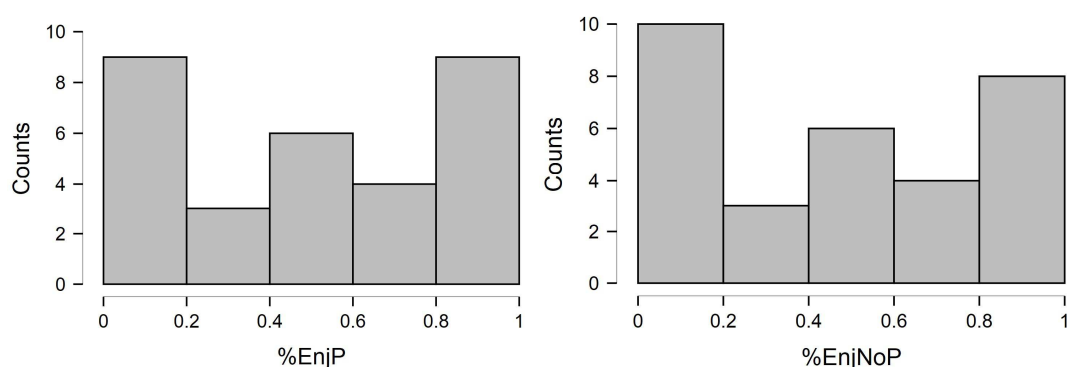


Figura 267 VIP-Distribution Plots con percentuali di EnjP ed EnjNoP

Nel complesso la ripartizione appare quindi, in considerazione della percentuale di ciascuna tipologia per lettura, abbastanza equa ma lievemente superiore per la categoria EnjP.

In conclusione si può dire che, unendo le informazioni raccolte, i maggiori impieghi di EnjP e la loro massima concentrazione di presenza isolata si verificano in un periodo a noi più ravvicinato, ma questo convive anche con il sistematico impiego di EnjNoP, che permane, e con la modalità mista che li fonde insieme, in una ripartizione che abbraccia meno della metà delle letture.

Una volta viste le scelte di organizzazione, possiamo ora a descrivere i comportamenti intonativi che le riguardano: si è finora impiegata un'etichettatura che si rifà a sistemi in uso in metodologie dedicate al parlato spontaneo (anche radiofonico) ma mai prima d'ora applicate al mondo della lettura della poesia. Per questo motivo sono state utilizzate sino a questo punto, in un modo più generico, le seguenti definizioni, per descrivere il tipo di intonazione del *rejet* in caso di EnjP: /ct/ e /Da/, per distinguere sostanzialmente un andamento continuativo, sospensivo, da un'intonazione assertiva, conclusiva. L'intonazione che si percepisce come continuativa e che può incontrarsi al termine di una curva prosodica coincidente col verso si avverte però, nel caso dell'inarcatura, non solo come semplice continuazione, ma si arricchisce di un valore ulteriore: l'apparente contraddizione di un'intonazione continuativa a cui segue una pausa, procurando così un "effetto spiazzamento" nell'ascoltatore, possiamo dire che viene a essere ridefinita nella sua intonazione dalla stessa frattura melodica che genera la pausa. L'intonazione, in questo modo, trova in un certo senso una sua conferma ulteriore e si carica di un valore aggiunto di tensione verso la successiva unità prosodica che la attende dopo la pausa, ma questa genera, con l'attesa che ne sviluppa, anche una sorta di ribaltamento. Per questo motivo, da questo momento parleremo di "intonazione di inarcatura", a cui forniremo l'etichetta /Enj/ in tutti i casi in cui si presenti il caratteristico movimento melodico, con andamento ascendente finale e terminante su un tono medio o alto e in presenza di pausa.

Per quanto riguarda invece il caso dell'inarcatura testuale non riprodotta con pausa (EnjNoP), resa in un'unica curva prosodica che ingloba *rejet* e *contre-rejet*, abbiamo distinto tra /Ton/ e /ct/, per indicare, nel primo caso, la presenza di marcatura a livello tonale (con anche eventuale cambio intonativo netto percepibile) sul *rejet* (che potremmo considerare l'altra tipologia di "intonazione di inarcatura") e, nel secondo caso, una

mancata marcatura e quindi una normale resa di continuativa interna (tra due unità di cui non si avverte una separazione logica, né con frattura pausale né tonale/intonativa)⁴¹⁹.

Con questo *VIP-Boxplot* comparativo andremo a verificare se vi sia un comportamento sistematico nel comportamento intonativo di un autore all'interno della specifica categoria inarcata scelta (EnjP e EnjNoP).

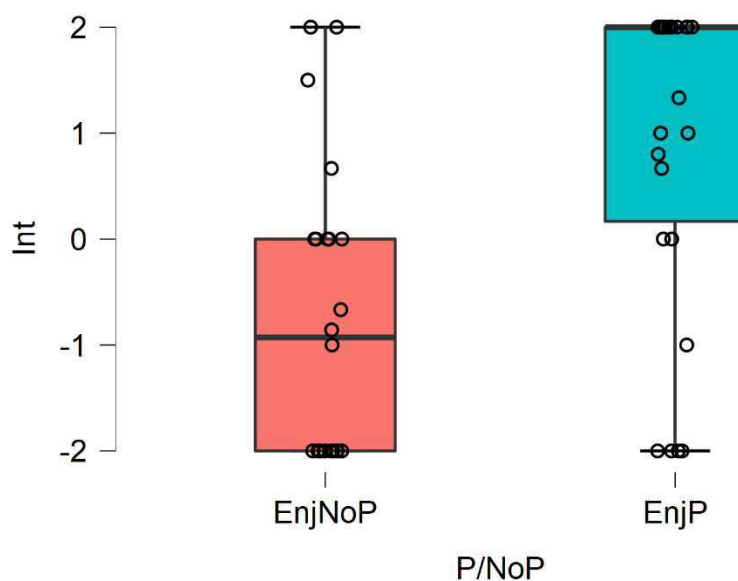


Figura 268 VIP-EnjambementIntonation-Boxplot

Analizzando i dati di tutte e 31 le letture selezionate, emerge un diverso comportamento intonativo all'interno delle due modalità organizzative, per quanto si mostri forte in entrambe l'impiego di una delle due intonazioni. In entrambi i casi il *range* interquartile si posiziona infatti in un'area limitata del grafico, impiegando un'ampia dispersione sui valori opposti. Tuttavia, le mediane si mostrano su livelli diversi del grafico e del *range* interquartile: nel caso di EnjNoP emerge un consistente impiego di intonazioni /ct/ o /CT/

⁴¹⁹ Il modo con cui sono state calcolate queste misurazioni intonative, spiegato anche in §3.2.2., è basato sull'attribuzione dei seguenti valori in corrispondenza dell'intonazione e della tipologia di inarcatura: /ct/-/CT/ in EnjP=2, /Da/ in EnjP=-2; /Ton/-/Int/ in EnjNoP=2; /ct/ in EnjNoP=-2. Per estrapolare le informazioni sul tipo di intonazione che riportiamo in questi grafici è stato calcolato il rapporto tra il corrispondente numero di inarcature per ciascuna tipologia: laddove il risultato appaia corrispondente a uno dei due numeri interi possibili (-2; +2), l'autore ha impiegato sempre la rispettiva specifica intonazione; laddove invece il numero risultante corrisponda a 0, l'autore ha impiegato in numero uguale ciascuna delle due intonazioni all'interno di una modalità di inarcatura (EnjP o EnjNoP); laddove il numero corrisponda invece ad altri valori si rileva un uso misto di intonazioni e, se il risultato è positivo, si evince una prevalenza di intonazioni corrispondenti a 2 (con cui sono state segnate cioè quelle intonazioni più marcate per l'inarcatura, in un caso e nell'altro) e, viceversa, in caso di risultato negativo, si inquadra una prevalenza intonativa dell'altro tipo.

e la prevalenza di usi non sistematici di una modalità intonativa. Si rilevano infatti anche intonazioni di inarcatura (con salto tonale o intonativo su *rejet*), principalmente alternate alla modalità semplice: si registrano inoltre casi, minoritari, di alternanza intonativa, con prevalenza o meno di marcatura o con un loro impiego equo, oltre che casi di solo stacco tonale. Più eterogeneo, dunque, è lo scenario melodico laddove gli autori non realizzino pausa.

Con EnjP invece, come mostra anche la mediana (2), la distribuzione centrale si presenta in corrispondenza di un'intonazione continuativa, mentre un numero ridotto di casi sposa l'ambiguità intonativa, mischiando a questo comportamento melodico anche quello discendente, ma lasciando tuttavia prevalere, anche in questi casi, una marcatura specifica intonativa inarcativa, che privilegia un contorno terminale medio-alto. Tuttavia sono presenti anche pochi isolati casi in cui le intonazioni appaiono ripartite in modo equo nelle due modalità e una concentrazione di valori minimi si ha in rari casi (dispersi) in cui la scelta, con inarcatura pausata, è per la sola intonazione discendente dichiarativa.

Possiamo dire quindi che anche l'inarcatura presenta un suo percorso nel tempo, che si costituisce anche di una parte di comportamenti sistematici e variabili: diciamo infatti che questo espediente retorico si è dimostrato in parte riprodotto e in parte dominato dalla struttura logico-sintattica, che talvolta scavalca la retorica e lo può fare in modo metodico o saltuario, laddove più forte è il richiamo dell'unione sintattica.

Siamo giunti alla fine di questo percorso di indagine comparativa che ha toccato diversi aspetti della lettura della poesia italiana, ritenuti cruciali nella prassi interpretativa e per un'osservazione strutturata: pur tenendo conto della ristretta proposta di autori e testi del secondo Novecento italiano, che si presta ad ulteriori approfondimenti e ampliamenti⁴²⁰, si può dire che è emersa nel complesso una varietà di comportamenti stilistici riconoscibili e caratteristici, che è stato possibile organizzare all'interno di una prima proposta di classificazione, frutto di un'osservazione dettagliata e di un primo sondaggio statistico sul ristretto *corpus* considerato. La selezione di dati analizzata ha rappresentato infatti una fonte ricca di informazioni che ci ha consentito di approfondire la lettura poetica, di

⁴²⁰ Pensiamo ad alcuni degli autori che non abbiamo potuto includere in questo lavoro ma che ci proponiamo di affrontare in un secondo momento: tra questi, Giovanni Giudici, Giovanni Raboni, Dario Bellezza, Giovanni Testori, Luciano Erba, ma anche Beppe Salvia, Daria Menicanti, Jolanda Insana, Alda Merini e altri autori, per i quali i materiali attualmente reperibili sono in quantità minore e meno presenti negli archivi radio-televisivi.

ascoltarla dall'orecchio interno e con l'orecchio esterno e scoprirne nuove sfaccettature con una metodologia apposita.

Questo viaggio nelle voci a confronto della poesia del secondo Novecento ci ha consentito di comprendere quanto sia importante un tentativo di periodizzazione, per fornire delle coordinate generali e per meglio sviluppare un'analisi che necessita di strutturarsi anche sulla comparazione per avere fondamento, ma al contempo ci mostra i limiti di qualsiasi "etichettatura" strettamente rigida, specialmente quando questa riguarda l'arte nelle sue declinazioni. La periodizzazione si fa infatti elemento prezioso per uno studio scientifico di questo tipo se maneggiata con la massima cura, in modo tale da risultare concretamente utile per una migliore analisi dei dati e non essere invece una sua riduzione: può essere necessario difatti, talvolta, considerare la sfumatura classificatoria verso tinte intermedie, alternate a tinte più forti sulla linea del tempo, a seconda dei singoli casi.

Molti dati sono emersi da queste analisi, a dimostrare come questa tipologia di parlato si presti a un'analisi specifica e possa offrire un ventaglio ampio di informazioni preziose, in grado di rivelarsi specchio di un cambiamento culturale più ampio.

Questo studio, che finora ha tentato di descrivere, con una propria metodologia e offrendo dei primi confronti, un primo *corpus* di letture ripartito, si è basato su una prima estrazione di informazioni da analisi manuali e digitalizzate. Le discipline delle *Digital Humanities*, che estraggono significato dai comportamenti umani, si sono rivelate e risultano in questo senso di prezioso supporto e necessarie per uno studio simile: risulterebbero definitivamente fondamentali nel momento in cui questo lavoro si prestasse a declinazioni ulteriori, considerando numeri più grandi, con il complemento del *machine learning* e dell'intelligenza artificiale, in modo da poter compiere tracciati più ampi e variegati.

3.3.4. I poeti di oggi

In seguito a questo percorso nelle letture dei poeti del secondo Novecento, che ci ha consentito di delineare e seguire un primo tracciato dell'interpretazione poetica documentabile nelle registrazioni radio-televisive, offrendone una prima analisi, supportata

dallo sviluppo di apposite metodologie e terminologie, si giunge ora a trattare il periodo a noi più vicino, che riguarda i poeti di oggi, appartenenti a generazioni diverse e di cui diversi sono stati direttamente coinvolti in questo progetto e registrati. L'indagine sulla lettura della poesia italiana del nostro tempo è infatti parte del tema di ricerca di VIP e inizia concretamente, spesso, con la registrazione e l'ascolto dei poeti viventi.

A supporto del materiale acustico che a breve descriveremo, è aggiunta una breve ricerca introduttiva di carattere teorico, che ha introdotto le nostre prime registrazioni e i nostri lavori: siamo andati difatti in cerca di alcune risposte teoriche, cercando un confronto con alcuni poeti contemporanei, che abbiamo intervistato⁴²¹. Il confronto è parallelamente continuato in riflessioni e letture pubbliche sviluppate dai poeti che sono stati chiamati a confrontarsi nel corso delle due edizioni delle giornate di studio de *La musica della poesia* 2018 e 2019, rivolte a questa indagine e tenutesi in occasione della giornata mondiale della poesia⁴²².

Dei vari incontri che hanno supportato e reso possibile la documentazione della poesia contemporanea, riportiamo alcuni estratti dalla selezione di interviste condotte con i poeti contemporanei di tre generazioni diverse (Nicola Bultrini, Claudio Damiani, Claudio Pozzani, Fabio Pusterla, Davide Rondoni, Valentino Fossati, Paola Loreto, Andrea Donaera, Rudy Toffanetti, Gaia Ginevra Giorgi, Emanuele Franceschetti). Questi autori, che hanno fatto diversa esperienza della lettura della poesia, alla domanda “La lettura (ad alta voce) del testo poetico: qual è secondo te il rapporto della voce col testo e come consideri il tuo “modo” di leggere?” hanno dato le seguenti risposte⁴²³:

NB: La lettura ad alta voce è in un certo senso una trasgressione. Infatti, noi scriviamo proprio quando non siamo in grado di comunicare direttamente (per ragioni di spazio o di tempo). La lettura in sé non presuppone la voce, men che meno la lettura della poesia. A volte il testo

⁴²¹ Cfr. Rubrica “Risonanze poetiche” a cura di Valentina Colonna, pubblicato per *L'Unione monregalese* (cartaceo e online) 2017-2018 <https://www.unionemonregalese.it/category/cultureclub-51/risonanzepoesia/>.

⁴²² Ulteriori riflessioni di studiosi di aree scientifico-disciplinari vicine, che hanno preso parte alle giornate di studio delle due edizioni citate sono state raccolte nel volume monografico della rivista del Dip. Di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino, a cura di V. Colonna e A. Romano, *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, v. 6, n. 11, 2019.

⁴²³ Aggiungiamo a quest'elenco, rispettivamente nelle due sezioni che proponiamo, le risposte date da Claudio Pozzani alle seguenti domande nell'intervista rilasciata per ClanDestino (Colonna, 2017: <https://www.rivistaclandestino.com/dialogando-con-pozzani/>): “Sei un poeta che ha fatto della voce il segno riconoscibile della sua poesia, portando le sue letture anche in giro per il mondo. Quanto è importante l'uso della voce per un poeta?” e “Beccaria scrisse, riguardo alla lettura ad alta voce del verso, che essa «è libera e non predeterminata dal testo, e che un qualsiasi elemento del ritmo (...) è tutto in potere di chi recita, non già insito nel testo», convenendo con la teoria per cui la lettura poetica più fedele al testo è quella “monotona”. Cosa pensi tu della musica della poesia e della sua lettura?”

invece è espressamente pensato per la lettura o la declamazione o la recitazione (vedi il teatro). Ma è un contesto completamente diverso. La lettura della poesia può tranquillamente prescindere dalla voce. È un'eco che rimbomba nella mente/cuore più che nelle orecchie. Ciò non toglie che si possa serenamente leggere ad alta voce. Ci sono due possibilità: o si legge per sé stessi o per un pubblico. La lettura per sé può addirittura diventare una pratica ascetica. La lingua e la metrica infatti, impongono un ritmo respiratorio, a volte anche una propria postura fisica. La lettura per il pubblico invece significa mettere la voce al servizio del testo... cosa difficilissima da fare. Credo infatti che l'ego del lettore abbia quasi sempre il sopravvento. Ma vediamo bene che sono diffusissime le letture pubbliche, il che comunque è un bene, anche a costo di sacrificare qualcosa. La lettura pubblica infatti non può essere sostitutiva della lettura privata. Sarebbe come dire che anziché mangiare un piatto di pasta, pretendo di saziarmi facendomelo raccontare da altri. Personalmente leggo quasi sempre in silenzio, lasciandomi trasportare dalle immagini e dai suoni, più che dal senso apparente. E non mi faccio mai condizionare da alcuna ombra ideologica che possa aleggiare sul testo. Quando invece leggo in pubblico mie poesie a volte sono letteralmente scosso da dentro, perché ogni lettura può diventare anche per me una nuova epifania.

CD: La poesia ovviamente si può leggere solo con gli occhi, senza muovere le labbra, però grandi cose si scoprono di lei nel leggerla ad alta voce, sia per apprezzarla esteticamente e sia per capirla in profondità. Penso quindi che voce e testo siano una cosa sola, non dico come esecuzione e partitura in ambito musicale, ma poco ci manca. È molto bello che gli attori siano tornati a confrontarsi con la poesia, ne abbiamo in Italia di bravissimi, e anche i poeti sono molto migliorati nella lettura ad alta voce, e anche questo è qualcosa di molto positivo. Nella medialità audiovisiva in cui siamo immersi - penso alla radio, a *youtube*, agli audiolibri ecc. - è un'enorme opportunità per la poesia, ancor poco sfruttata.

Il mio modo di leggere credo di averlo migliorato nel tempo, e comunque mi ha fatto bene avere molte occasioni di leggere ad alta voce, anche per capirmi, conoscermi meglio, e capire meglio la mia poesia.

CP: È importante per un poeta ascoltare altri poeti, musica, *performance* di artisti. Avere un orizzonte vario. Purtroppo i poeti sono tra gli artisti quelli che si chiudono di più. Io non mi considero un performer perché il performer fa della *performance* la priorità: io voglio dare a un testo già scritto una dimensione orale, fornire qualcosa in più al pubblico. La cosa più importante resta il testo, perché i testi esclusivamente sonori (privi di contenuto) possono essere interessanti ma non sono poesia. La poesia è anche soluzione verbale, significato e suono. Nel momento in cui si decide di leggere in pubblico è sicuramente importante curare l'oralità del testo, perché è necessario, nei pochi momenti a disposizione che si hanno nelle letture, far passare chi si è. A me piace il poeta che assomiglia alla propria poesia: quando ciò non capita sento odore di artefatto.

FP: Ora saprei rispondere in un modo diverso da venti, trent'anni fa. L'insegnamento ha costituito un elemento importante con la lettura ad alta voce: o lo fai bene o susciti il disinteresse nei ragazzi. Così ho imparato a usare la voce: per quanto timido e impacciato, ora non ho timore a leggere in pubblico. Prima invece mi vergognavo e temevo di "darmi delle arie" leggendo in pubblico: oggi mi concedo invece di usare l'intonazione e mi sento interprete. Mi piace leggere ad alta voce: non lo faccio in modo marziale. La voce diventa dunque strumento, come per gli attori e i cantanti.

DR: [...] Il rapporto tra voce e testo è come quello tra interprete e partitura. Una interpretazione.

VF: Della lettura ad alta voce, con la mia voce, non posso fare a meno. Anche da solo. Perché ogni poesia, anche la più 'cosmica' o la più 'civile', per semplificare ovviamente, nasce da una nudità, da una terribile intimità. Nella voce ci sono le tracce di questa intimità. Inevitabilmente.

PL: Per me è fondamentale, il che non vuol dire che la poesia solamente scritta (e letta silenziosamente) non abbia una sua vita del tutto autonoma: ce l'ha sempre. Ma, in primo luogo, qualsiasi lettura silenziosa è la rappresentazione di una lettura orale, ad alta voce. In secondo luogo - ed è questa la mia risposta - la lettura ad alta voce di un autore ci dà l'esatta nozione di come quel verso, quella poesia, siano stati pensati, immaginati, e dunque siano

nati. Potrei dire che ci dà il senso compiuto – almeno in termini sensibili – di quella poesia. Poi, ovviamente, qualsiasi testo è aperto (e vive) di ognuna delle sue infinite interpretazioni, anche vocali.

AD: Leggere con la propria voce i propri testi è importante, molto – per il poeta, per il lettore, per l'ascoltatore, per la poesia stessa. Certamente molti poeti, durante le loro letture, allestiscono fin troppo la loro postura da poeta, creando una scena, esagerando un atto performativo. E questo per me è disturbante, mi sembra un grave sintomo di una perdita di autenticità che, nel panorama poetico attuale, non possiamo permetterci. Il mio caso, poi, è stato (è) strano. Per molto tempo mi sono rifiutato di leggere ad alta voce i miei testi – non solo in pubblico, anche da solo: far uscire le poesie dalla dimensione scritta, visiva, mi dava un senso sgradevole, di imbarazzo, di nudità per nulla liberatoria, dimostrativa di nulla. Soltanto da circa quattro anni ho iniziato a leggere a voce alta, anche in pubblico. Fino ad allora mi servivo di attori che però, seppur bravissimi, non avrebbero mai potuto dare il giusto senso “acustico” alle cose scritte da me. Spinto da amici e da opinioni di altri poeti (convinto specialmente dalla particolarità che avrebbero assunto le mie poesie lette con il mio accento salentino, nel mio modo di parlare), mi decisi a partecipare in prima persona ai *reading*, leggendo le mie cose. Le prime volte fu un disastro: leggevo velocissimo, a voce bassa, mangiando le parole, con la foga di volere andare via dal microfono; oggi la situazione non è molto diversa. Ora faccio più attenzione, provo a leggere in modo più scandito, provo a sottolineare il ritmo e la metrica, ma comunque resta sempre quel timore: «Sto annoiando chi mi ascolta, mi devo sbrigare a finire e ciao», penso costantemente. Questo perché, a ogni modo, sento la mia poesia davvero viva soltanto nella sua versione scritta, letta.

GGG: La dimensione del dire la poesia, del (de)cantarla, ha origini antichissime. Se il poeta ha il dovere di dare corpo-voce al testo, io non lo so. Ma so che ne ha la possibilità. Trovo che, a oggi, nell'era dell'immagine e del video, nell'epoca bulimica e spasmodica dei contenuti veloci e superficiali, il testo abbia la responsabilità di rimanere autarchico, di resistere sulla carta, e di reggere tutto il peso da solo. Il poeta può darne una sua interpretazione "totale", può portare cioè il testo all'atto immediato, performativo, del dire. E per farlo ha il compito di sfruttare totalmente i mezzi che ha a disposizione: non solo la vocalità, ma anche il corpo che sostiene questa vocalità, e così anche i mezzi di produzione, registrazione e trasmissione del linguaggio (che oggi sono veramente illimitati). Adriano Spatola, in tempi non sospetti, aveva largamente di che dire a riguardo. Quando compongo lascio che si compia anche una ricerca sul suono, l'arresto e il ritmo (quasi sempre spezzato). Quando sento che il testo è completo e approdo alla dimensione performativa non faccio che dirlo ad alta voce, così come lo avevo pensato. Sono così ossessiva nel cercare la sonorità giusta che, quasi sempre, quando arrivo alla fine, già il testo è perfettamente impresso nella memoria.

RT: La lettura ad alta voce di un testo è ciò che fa vivere il testo, senza è un insieme di parole soltanto. Spesso di qualcuno si dice “come legge bene”, o si va alle letture di poesie per poterle assaporare. Il punto è porsi in maniera critica nei confronti del testo. Leggere ad alta voce vuol dire lasciarsi impressionare dalle virgole, dai versi e dalle strofe, non solo come pause del discorso ma come attimi di sedimentazione, contrappunti a quanto si elabora con l'immaginazione. Che sia anche solo mormorare fra sé e sé è importante impastare nella bocca le parole, per sentirle sillaba per sillaba.

Personalmente credo di avere un modo di leggere abbastanza affrettato, molto concitato, a volte confuso anche. Magari col tempo mi passerà...

EF: Domanda difficile. Non posso dare una valutazione del mio modo di leggere perché, forse in piena controtendenza, non sono un amante smisurato della ‘intonazione performativa’ della poesia. Non ho neppure una gran bella voce. In generale credo che la poesia non perda nulla della sua natura liturgica ed esperienziale, se affidata al silenzio della carta. Oppure a qualcuno capace di una dizione trasparente, diafana, calibrata, quasi al limite dell'impersonale. Se entrano in gioco le drammaturgie del corpo e della voce, siamo nell'ambito del teatro. Che, peraltro, amo come la poesia: ma sono due cose diverse.

Alla seconda domanda sul tema, “Cos’è per te la musica della poesia?”, gli stessi poeti rispondevano invece:

NB: La poesia è prima di tutto “canto”, quindi musica. C’è ovviamente la musica delle parole (e qui il discorso diventa anche più complesso, dovendo considerare la lingua), nel senso che le parole contengono una loro musica, una vera e propria melodia. Ma, secondo me, c’è poi anche la musica del senso, del potere evocativo dei versi; che in uno con la musica delle parole, fa l’armonia. La lettura di una poesia – una poesia vera... – dovrebbe avere l’effetto dell’ascolto di un brano musicale, ma in più con il fertile turbamento della parola.

CD: Penso che la musica della poesia sia qualcosa che più che con la musica ha a che fare con la poesia. Si potrebbe anche dire che c’è una poesia della musica, una musica più o meno poetica, proprio allo stesso modo di una poesia più o meno musicale. Le arti sono sorelle, specialmente quelle belle, però come tutte le sorelle hanno individualità diverse.

Per la poesia la musicalità sta anzitutto nella lingua. L’italiano in quanto lingua molto vocalica, e poi per come è fatta proprio, per tutte le sue tante caratteristiche, è sempre stata considerata da tutti (più gli stranieri che noi, che tendiamo ad accorgercene poco) una lingua estremamente musicale. Adorando io la lingua italiana, e avendola sentita sempre come una lingua trascurata, se non addirittura vilipesa, comunque abbandonata, ho sempre adorato la sua musicalità, sia nell’incomparabile forza melodica, sia nella non meno sorprendente poca ritmicità, nel suo scorrere pacato e salmodiato come quello di un ruscello luminoso.

CP: Forse c’è una musica del poeta, che ognuno trova e riconosce come propria. Ci sono “macrosfere” di poeti, con un loro tono generalmente simile, ma sicuramente trovo che anche all’interno dello stesso poeta ci sia la potenzialità di una varietà di suoni con un suo comune denominatore, tale da connotarlo e renderlo riconoscibile. Per questo è bene sfruttare tutte le sfumature possibili: anche sulla mia poesia opero in questo modo, non scrivendo ad esempio tutte poesie ritmiche, per quanto ne abbia prodotte diverse, ma mantenendo comunque un *fil rouge* in tutto il mio lavoro. La musica del poeta accoglie la musica di ogni poesia.

FP: È un punto di incontro di vari elementi. Baudelaire nella prefazione ai *Fleurs du mal* parla della “rhétorique profonde”, arrivando così a parlare della profondità del linguaggio con i suoi aspetti ritmici, fonici, sintattici e semantici, tutti aspetti che concorrono alla resa finale. Viene così a essere toccata la musicalità della poesia, che sostanzialmente si esprime nella forma ritmica. Negli ultimi quarant’anni si sono poi sviluppate diverse teorie e, in particolare, il teorico francese Henri Meschonnic ha dedicato molto spazio, oltre che alla traduzione, al ritmo. La traduzione ha nella sua radice il concetto di “traghettatore”: la traduzione difatti, se fatta solo di significato, è fatta di tessuto morto. Se invece “traghettiamo” la forza vitale di quel testo, ci si imbatte anche nel suo ritmo e ci si rende conto che questo non è dunque più solo un alternarsi di elementi forti e deboli, che nei secoli hanno indossato regole metriche diverse. Esiste un ritmo enunciativo che si attiva ogni volta che una lettura incontra la poesia e diventa vivo: caratteristiche profonde del testo, del lettore ed esecuzione personale danno vita a questo ritmo. Il ritmo è dunque tutto questo, è anche sintassi e anche l’intonazione della sintassi.

DR: [...] La poesia è senso e ritmo, porta in sé le due componenti essenziali dell’esistenza umana. E nulla come la parola porta in modo poverissimo e però ricchissimo l’impronta di tale natura. Anche l’esperienza di un gesto muto o di una musica potentemente evocativa chiede sempre di diventare in qualche misura parola. Della musica, infatti, parliamo. La musica, che esprime senza parole, è altro dalla poesia ma condivide con essa la dotazione di un sovrappiù di senso legato al ritmo e alla tessitura armonica.

VF: La musica è il sangue della poesia, il battito della visione dove ‘visione’ è ciò che dal più intimo di noi stessi risale verso le forme del mondo, volendo molto più in là.

PL: È la forma che la tiene insieme. È quello che appare, quello che percepiamo della poesia. La disposizione visiva in realtà è una notazione per la voce, che deve interpretarla. Può parlarci concettualmente, come la disposizione dei versi a forma di altare o di ali di angelo dei poeti metafisici, ma per la maggior parte del tempo, e dei casi, è la forma sensibile della voce che la legge (o recita) – o la corrispettiva immagine uditiva di questa voce che sentiamo nella mente – che costituisce la forma effettiva di una poesia.

AD: C'è un sentore, nella poesia, sempre. Non soltanto nella grande tradizione italiana, in cui le funzioni metriche forniscono elementi ritmici (e non solo) variegati, garantendo la meraviglia dell'intreccio musica-poesia, ma anche nelle forme di poesia che si sono sviluppate nel Novecento, in cui nuovi metri si sono proposti, rimodellando i metodi passati o introducendone di nuovi (Ungaretti prima, poi i versi dilatati e sincopati delle Neoavanguardie). E, personalmente, anche nelle poesie che meno si affidano alla "musicalità", al metro, rintraccio sempre un *flavour*, cioè: "questa poesia *mi sa* di quella musica". Penso a certa poesia di Fiori, che sembra racchiudere offuscati suoni dark jazz; penso alla triste eco blues che sento nell'ultimo Porta. Queste ovviamente sono esperienze estremamente personali, marginali e a loro modo intime, che difficilmente possono trovare un riscontro condiviso: ma la musica della poesia credo sia anche questa, anche questo prescindere dalla sua musica interna, tecnicamente immessa in lei dal poeta.

GGG: Sempre più spesso mi scopro a trovare la musica della poesia nelle pause, nelle sospensioni. Lì, se si fa attenzione, si sente chiaro il suono della poesia. L'arresto dà risalto alla parola, che risulta così di un suono più limpido e trascinante.

RT: Credo che, per me e in genere, la musica sia qualcosa di fondamentale e molto complesso, che non si limita all'evento fonico. La prima poesia che ho scritto, *Sirtaki*, l'avevo scritta come testo di una canzone. Quando mi sono accorto che non sapevo come accompagnarla con la chitarra ho provato a rompere il verso dove mi sembrava fosse più suggestivo. Allora non lo sapevo, ma ero attento al ritmo, non solo nel senso della successione di accenti ritmici o di allitterazioni, ma molto più in generale alla dimensione del tempo in cui avveniva la poesia. La musica all'interno della poesia è ciò che ne regola l'accadere, un sistema di ritorni, di picchi e di distensioni e di attese soddisfatte o tradite in cui i vari strumenti retorici dialogano tra di loro. Quello che ne emerge è un vero e proprio ritmo, in cui il brano si sveglia, si sviluppa, dialoga e si assopisce. In questo senso credo che qualunque cosa, dalla scrittura al pensiero più strettamente logico, abbiano al loro interno una suggestione affascinante fondamentale, che è una suggestione musicale.

EF: [...] Il rapporto tra poesia e musica può essere indagato e 'praticato' a molteplici livelli: fonetico, performativo, drammaturgico, compositivo. È una ricerca irta di difficoltà, che però chiede di essere affrontata con le migliori energie e con la più profonda consapevolezza. Rispondo però attenendomi il più possibile alla tua – suggestiva – domanda: la poesia, nel suo essere operazione di 'selezione' e 'distribuzione' nel tempo del materiale verbale, contiene già in sé, *in nuce*, un fraseggio, un ritmo, un canto. Inutile (ma non troppo) ricordare che poesia e musica, già parecchi secoli prima della notazione neumatica e del mensuralismo, erano considerate quasi come una cosa sola. Ecco che la poesia, nel suo essere concepita e pronunciata silenziosamente, si forma già con un suo metro, un suo andamento. Un canto silenzioso.

Diverse e interessanti sono le percezioni sulla questione musicale del testo poetico e della propria lettura, come emerge da queste testimonianze di poeti contemporanei, che vogliono rappresentare un piccolo sondaggio di alcune delle possibili sensazioni impressionistiche e dettate da un orecchio interno degli autori della poesia italiana

contemporanea. Uno studio sulla percezione individuale della propria vocalità poetica potrebbe svilupparsi, a partire da questi spunti, con un confronto diretto con gli autori e potrebbe costituire uno strumento utile per studi futuri. Il crescente numero di manifestazioni pubbliche e *festival*, italiani e internazionali, oltre che l'incrementarsi del mezzo audiovisivo digitale e della sua diffusione, per quanto con spazi culturali ancora nettamente inferiori rispetto a quelli del romanzo e quelli di altre discipline, hanno sicuramente contribuito a consolidare anche un'abitudine all'ascolto della lettura poetica nei poeti e nel pubblico della poesia.

A partire da queste riflessioni passiamo a introdurre quella che sarà la nostra ultima tappa di questo viaggio nelle voci dei poeti, ovvero quelle dei poeti contemporanei.

Diversi filoni di lettura possono individuarsi nella poesia italiana contemporanea, che non potremo approfondire in questa sede ma che presenteremo come naturale prosecuzione del cammino storico finora visto.

Indipendente dal filone del *poetry slam*, che spesso è il termine di riferimento riduttivo a cui si pensa quando si parla di “*performance*” della poesia (espressione a cui abbiamo fatto riferimento e che abbiamo approfondito nel primo capitolo), con le sue dinamiche e il suo pubblico, la lettura della poesia italiana vive di diverse anime, non solo in consonanza con le diverse anime della scrittura che la attraversano, ma anche in relazione a diverse possibilità interpretative, che costituiscono il nostro scenario nazionale, all'interno di uno più ampio, internazionale, in cui ancora diverse sono le attuali tendenze prevalenti.

Presenteremo una sintetica panoramica dello stato attuale delle voci dei poeti contemporanei, che ci proponiamo di sviluppare in futuro, a prosecuzione di questo lavoro, facendo riferimento a poeti viventi e ad alcuni da poco tempo deceduti, che ricordiamo in questa sede per la loro peculiarità di lettura. In questo paragrafo non svolgeremo un'analisi dettagliata di letture, come anticipato, ma faremo piuttosto dei riferimenti generici agli stili individuati.

È sicuramente riduttivo, laddove possibile rintracciare letture di epoche diverse di uno stesso autore, come avviene con gli autori più vicini a noi, individuare un solo stile, se fosse invece rintracciabile un mutamento nel corso della loro carriera. A tal proposito, ci si auspica anche di affrontare in altre sedi in modo più approfondito il tema della lettura della poesia italiana nel nostro tempo, potendo tracciare anche linee cronologiche che possano delineare anche i percorsi interni a ciascun autore, dai suoi esordi all'età più avanzata. Non

potendo sviluppare in questa sede questo studio, presenteremo delle classificazioni generiche, che si offrono come supporto all'orientamento in un sistema ampio, ancora privo di classificazione e studio.

Se la nostra precedente demarcazione era tra una prima e una Seconda radio-televisione, che veniva a delinearsi anche con un cambio di stile elocutorio ben percepibile, che vedeva un passaggio da una maggiore tendenza declamatoria a una più sviluppata tendenza alla narrazione e a una maggiore naturalezza, che prendeva forma anche nell'arrivo alle “voci melodiche” del secondo raggruppamento (affiancate da quelle che provavano un'ulteriore sperimentazione, in linea con quella della pagina), possiamo dire che con i poeti di oggi arriviamo a una terza fase che, in continuità con le precedenti, se ne fa sintesi e continuazione.

Gasparini (2009) sosteneva che non fosse possibile stilare una “storia della poesia come *performance*”, e con questo concordiamo, credendo che possa invece affermarsi piuttosto una “storia della *performance* della poesia”, come parte integrante di una più ampia storia della poesia stessa. L'autrice nel suo lavoro evidenziava anche la sfumatura che esiste tra poli di «canto puro» e «recitazione, con o senza strumento musicale» (Gasparini, 2009: 111), che vedeva infatti il passaggio della lettura poetica dalla recitazione semplice a quella più o meno “lirica”: nel nostro caso, la classificazione si è mossa in un modo simile, quasi in continuità, seppure differente, individuando cioè un passaggio da una vocazione teatrale a una graduale riduzione degli ornamenti, in una semplificazione della stessa, affiancata da sperimentazioni che “soppiantavano” in un certo senso la lirica che, d'altra parte, mutava di forma.

Presenteremo quindi tre principali classificazioni delle vocalità poetiche contemporanee: un primo gruppo di voci che chiameremo “voci melodiche della poesia di oggi: la narrazione”, che, riprendendo dal lessico musicale, potremmo considerare rappresentativo del sistema tonale (sono racchiuse letture che, in continuità con quelle incontrate nella sezione della Seconda radio e televisione, presentano un uso vario dell'andamento melodico e si demarcano per un carattere narrativo, che tende al racconto più colloquiale); un secondo raggruppamento di voci “tridimensionali”, che chiameremo così per la loro ricerca di una vocalità riconoscibile, a cui contribuiscono l'assorbimento e

la lavorazione di influssi vocalici diversi (teatrale, radiofonico, televisivo)⁴²⁴, la trasposizione scenica (gestuale o del gesto vocalico) e il termine di confronto continuo della pagina del testo poetico; infine il terzo raggruppamento di “voci modali della poesia di oggi”, ovvero quelle voci che, riprendendone il termine dal linguaggio musicale, scelgono un impiego vocalico ben indirizzato, concentrato in una fascia melodica principale gravitante attorno a un “centro tonale” principale e a un ridotto catalogo intonativo, funzionale a marcare il modo della lettura.

3.3.4.1. Voci melodiche della poesia di oggi: la narrazione

La tendenza delle voci poetiche a uno stile narrativo nella loro prassi di lettura è emersa già nel corso dell’analisi delle letture che abbiamo classificato nella Seconda radio e televisione e abbiamo visto che ha nel tempo sostituito uno stile declamatorio più enfatico. Lo stile che abbiamo considerato maggiormente narrativo è uno stile che si avvicina di più al parlato e perde di una certa impostazione per costruirne una diversa.

Con Valentino Zeichen troviamo, in modo analogo a quanto individuavamo nelle letture di Caproni e Bertolucci nella Seconda radio e televisione, uno stile di lettura che, specialmente nelle prime registrazioni di cui si recupera documentazione, assorbe gli influssi di modalità recitative anteriori: la sua interpretazione è difatti più vicina a una riproduzione di recitazione, che vira anche al patetismo in alcuni aspetti della sua impostazione forzatamente recitativa, inizialmente carica anche di vibrati e che racchiude anche una certa sottigliezza timbrica, accompagnante una struttura prosodica rivolta a inseguire principalmente la lunghezza del verso (con le sue eventuali inarcature). Letture successive e dell’ultimo periodo di Zeichen presentano tuttavia un tono più narrativo, unito, in taluni casi, a un moto recitatorio, ma più naturale nel farlo e in cui anche l’interpretazione, come personificazione della pagina, si carica di un’enfasi diversa e alterna percepibili momenti di accelerazione ad altri tendenzialmente di rallentando. Se infatti l’andamento melodico di un primo tempo era più binario, in linea con un’intenzione più declamatoria, in un secondo tempo prevale la narrazione della pagina nella voce, non senza enfasi ma con una veemenza trasformata, che accoglie una maggiore disinvoltura e

⁴²⁴ Questo filone era stato avviato da diversi autori della Seconda radio e televisione, come Fortini ma anche come le voci sperimentali che, nel loro tempo, segnavano il primo passo verso questo percorso e contribuivano a un passaggio da un’impostazione più “classica” a varie forme di mutazione.

verità della recitazione, mantenendo però, seppure in letture con maggiore o minore impeto, l'impostazione di un rito sacrale.

Una scelta prosodica che insegue maggiormente la narrazione e lo fa seguendone anche la musica che la scolpisce nella pagina e soprattutto la genera da quel mondo che è fuori dalla pagina e da cui essa proviene, è quella che abbraccia letture di autori che hanno un orecchio dialettale o che da questo mondo provengono. Non abbiamo trattato e non potremo ancora approfondire in questa sede infatti il mondo della poesia dialettale, che pure rappresenta un universo di confronto autonomo, non scollegato, particolarmente ricco di ulteriori tratti caratteristici, che ci riproponiamo di affrontare nel dettaglio in futuro⁴²⁵. Facciamo, per questo motivo, un riferimento limitato, che renda però l'idea della straordinaria ricchezza che questo mondo, spesso in dialogo con la poesia o la prosa in lingua italiana degli stessi autori, offre. In questa breve panoramica si fa menzione infatti di due autori di aree geografiche lontanissime e che vogliono essere ricordati, tra i molti altri a cui non potremo fare riferimento in questa sede: citiamo il caso di [Franco Loi](#), in area milanese, e di [Lino Angiuli](#), in area pugliese, che rappresentano una melodia narrativa che nasce da una dimensione orale di una lingua "familiare" molto diversa, emblema del parlato e di una sua distintiva musicalità, che potremmo definire anche "materna", e che è il dialetto. Se di Loi le letture sono di soli testi in dialetto (con sua traduzione italiana), nel caso di Angiuli le poesie sono sia in dialetto sia in italiano. Con Loi la lettura italiana ripete in un certo modo la musica dell'originale milanese: la sua voce, assottigliatasi e innalzatasi negli anni, ha nella lettura originale una ricca variazione interna nell'uso melodico e la narrazione si fa quella di un racconto orale (non solo perché ormai recitata a memoria, ma perché piena di una disinvoltura dell'oralità è questa modalità di raccontare). I suoi respiri sono tendenzialmente brevi, capaci di evidenziare i singoli sintagmi, senza mai cedere a un'accelerazione ma piuttosto privilegiare una chiarezza del respiro, che è misurato in una narrazione che nasce dalle strade dimenticate di Milano e ne ha un respiro sicuramente più frammentato di quello dei poeti del sud, mantenendo in questa frammentazione un raccontare dinamico, in movimento.

⁴²⁵ Uno studio mirato andrebbe dedicato ai poeti dialettali italiani, a partire da un approfondimento dei dialettali del Novecento (da Biagio Marin a Tolmino Baldassarri, Raffaello Baldini, Andrea Zanzotto, nei suoi scritti dialettali, tra gli altri) e dei contemporanei, che non abbiamo potuto approfondire in questo contesto. Menzioniamo, tra i più interessanti che ci proponiamo di approfondire in futuro, Emilio Rentocchini, Nino De Vita, Remigio Bertolino, Luciano Cecchinell, Francesco Granatiero. Di quest'ultimo menzioniamo anche l'impegno, oltre che per la conservazione della poesia in dialetto, per gli archivi di parlato dialettale, affini a quelli realizzati nel LFSAG dell'Università di Torino.

Diverso è infatti il canto di Angiuli, che nasce dall'oralità dei vicoli del sud e il cui respiro si allunga in una sorta di canto vero e proprio dialettale che si fa, a seconda dei testi, cantilena giocosa: il tutto sposa un andamento della curva melodica particolarmente armonioso, che si alterna a momenti più pacati e scanditi e fa della lettura poetica un recupero di un'oralità ancestrale e della sua comunità di dialogo, spontanea e che rende possibile la poesia stessa, anche laddove il testo si fermi sulla pagina. Si riprende così in una narrazione fitta di musica anche una musica originaria di scrittura: nelle letture in italiano il tono narrativo cambia, seppur mantenendo a tratti il modo diretto del canto dialettale. Sicuramente suona di una certa malinconia di perdita la lettura in italiano, come una narrazione meno recitata e in minore, che contrasta con quella in maggiore che si avverte dalle letture dialettali.

Una narrazione più vivace, vincolata al verso italiano, si incontra con [Anna Maria Carpi](#) mentre, ancora legata a una narrazione vivace, con un camminamento più tipico della prosa, in linea con la sua scrittura di prosa poetica, è lo stile di [Giampiero Neri](#), che si apre in vera e propria narrazione della poesia, in un raccontare e affabulare, che segue prevalentemente l'andamento logico-sintattico, mentre simulazione vera e propria di un'oralità, quasi conversazionale, dal ritmo medio-lento che rispecchia la pagina in un suo fuoriuscire dalla pagina in una massima spontaneità e riproduzione del parlato, è invece il caso delle parti di prosa di Maurizio Cucchi, con le sezioni in versi della forma prosimetro. Questo caso specifico ci consente di vedere da vicino un esempio di contrasto prosa-poesia, vedendo un mutamento, non tanto timbrico, bensì di respiro e registro, nella sezione in versi: è difatti qui che il poeta cerca di rimanere fedele alla pagina in versi, anche laddove si riproduca inarcatura, e mantiene un tono di una solennità più pacata. Si tratta di un contrasto non netto ma sottile, seppur ben percepibile dalla frenata netta della velocità, che rallenta, frammenta il respiro in unità minori, e si avvicina di più alla lettura, perdendo parte della "simulazione" del recitato della parte precedente.

Una narrazione ancora diversa, evocativa, è quella di Giuseppe Conte, che si muove in unità minori che si alternano a unità che allungano il fiato e si rincorrono *accelerando*: l'accelerazione giunge talvolta sino alla frenata netta nell'inarcatura, che a volte cede invece all'ordine logico della sintassi: è una lettura che muove anch'essa nel racconto, che si fa anche confessione, con un tono generalmente pacato. E di uno stile che segue un'evocazione pacata, a tratti enfatica, meravigliata, si può dire anche di [Fabio Pusterla](#), con cui le inarcature si marcano ancora con la caratteristica intonazione e con interruzione

pausale, in una calma che a volte è capace di accelerare e allungare la curva prosodica in uno stile sempre più cadenzato che tende a tornare su uno stesso livello tonale. Tutti questi tratti contribuiscono a rendere quello che è il movimento interiore del testo: il racconto.

Di una narrazione, infine, che assume i caratteri di una danza e riduce gli andamenti melodici, avvicinandosi a quelle che definiremo voci “modali”, si potrebbe parlare con le letture di [Biancamaria Frabotta](#), in cui l’unità del respiro è breve e presenta percettibili allungamenti sulle toniche terminali di ogni curva prosodica, come in uno strisciare della punta di una ballerina sul pavimento a ogni andamento melodico, in un rallentamento che prepara e introduce il passo successivo gradualmente, quasi sfumando. L’andamento melodico, che tende a rispettare la spezzatura di fine verso, appare anche combinato al suo interno in andamenti binari delle intonazioni ricorrenti, che contribuiscono a strutturare una danza di passi cuciti insieme dall’intonazione e fatti respirare dai silenzi che li conducono. Ancora con una tendenza alla ripetizione melodica con un comportamento binario, in un movimento di narrazione, possiamo considerare anche la lettura di [Franco Buffoni](#).

Tra le altre, voci che si possono ricondurre a questa modalità vocalica sono anche quelle di [Tommaso Di Dio](#) e [Massimo Gezzi](#).

3.3.4.2. Voci tridimensionali della poesia di oggi

È opportuno precisare sin da subito che la “dimensione-poeta” si è vista spesso affiancare da altre professioni, talvolta vicine e talvolta molto lontane dall’arte letteraria: le diverse declinazioni di lettura che affronteremo si presentano difatti in alcuni casi riconducibili al sodalizio tra discipline artistiche. La voce è l’aspetto che in questo studio viene considerato centrale e non casuale è anche il sodalizio che molti poeti hanno stretto con il mondo della recitazione nella propria vita, ad esempio sposando entrambe le arti e influenzandole vicendevolmente: è il caso ad esempio di Mariangela Gualtieri, con cui la formazione e l’esperienza teatrale si fondono con quella poetica, che viene mediata dalla recitazione teatrale. Nel caso di Gualtieri la recitazione (a memoria) dei testi tende a una tessitura organizzativa di tipo logico-sintattico e la scelta timbrica che ne offre è sottilissima, dal tono esile e curato, che si abbina a un uso studiato e centrale dei silenzi, delle pause improvvise, che avvolgono talvolta curve prosodiche con allungamenti o sospensioni. Le sue interpretazioni nel complesso fanno uso di registri vari che colorano un

impasto cristallino, seppure in una tonalità minore e che sfiorano, a ruota, il bisbigliato, il sussurrato, il cricchiato. Altri connubi nascono da esperienze di vicinanza al teatro o di esperienza del palco attraverso la poesia, e si declinano in forme di enfasi della recitazione, oppure di quasi-ribaltamento della recitazione, quasi in una sfida o in una sua estremizzazione, che in alcuni casi giunge a essere definita, per influsso del mondo americano, da più tempo abituato allo spazio del palcoscenico per la poesia, “performativa”.

Generata da una cura per la vocalità, dall’esperienza teatrale ravvicinata (dalla fitta scrittura per il teatro, così come dalla collaborazione stretta con questo mondo) e dall’esperienza radiofonica è la voce di [Roberto Mussapi](#), la cui lettura ha cascate ripide di accelerazioni con fitte intonazioni dichiarative poetiche, nette, che hanno la forma del verso (tende al *verso-curva* la sua prosodia), in alternanza con rallentamenti più pacati, che si uniscono a un uso del silenzio mirato, ben percepibile e che delimita i versi, piuttosto che i sintagmi o le proposizioni. La lettura del poeta difatti segue principalmente l’organizzazione metrica e la sua voce sperimenta una trasposizione vocalica del verso che passa dal teatro e dalla radio per ritornare a una sospensione caratteristica del testo poetico.

Altra voce che spicca tra le altre contemporanee per il suo andamento camminante, l’uso delle pause contrastante in frenate improvvise che contribuiscono a scandire il passo, insieme a percepibili allungamenti vocalici terminali (con particolare attenzione all’inarcatura, alla sua sospensione pausale e all’intonazione specifica) e frutto di un’intensa esperienza televisiva e pubblica è quella di [Davide Rondoni](#), la cui impostazione si distacca nettamente dal “recitato” ma attraversa piuttosto la naturalezza di alcuni suoi luoghi di pratica. Se questa lettura tendenzialmente fedelissima al verso e al suo respiro, che viene preferibilmente reso da *versi-curva* con andamenti melodici che marcano sistematicamente alcuni livelli tonali ricorrenti, prende dal linguaggio dei *media* una sua comunicazione, mantiene tuttavia nella sua scansione un respiro metrico, che attinge dal quotidiano in movimento, con il suo ritmo, distaccandosi nettamente da un approccio declamatorio.

Esperienza molto diversa ma simile in una scansione sicura, solida e compatta è quella di Patrizia Cavalli che, con un tono più contenuto nella sua sperimentazione, si avvicina al parlato spontaneo in una sorta di parodia, unita a un’apparente parodia della recitazione, che a tratti si imita e scandisce l’andamento. Lo stile, vario nel complesso, dà la sensazione

di cortocircuito e di una sfida, in una riproduzione di testi in prevalente metrica fissa, che prosodicamente fondono registri diversi con un andamento che segue il verso ma nel complesso tende a velocizzare e ad allungare il respiro (sino a includere più versi per curva).

A letture di questo tipo si possono contrapporre altri stili riconosciuti in Italia, come quello dalla scansione lenta e lamentosa, ad esempio quella di Patrizia Valduga, che tenta la strada della sensualità vocale, utilizzando largamente una *creaky voice* che sposa la scelta del lamento e del sospirato, insieme alla scelta della lentezza, ricca di allungamenti vocalici rimarcati e sottolineati.

Sempre vincolata a una ricerca vocale spiccata e molto distaccata dal panorama è la strada intrapresa da [Claudio Pozzani](#), che pone al centro delle sue interpretazioni un respiro ritmico che ha la forma di una spirale: se i passi del cammino scandiscono la sua ispirazione poetica⁴²⁶, un andamento concitato in movimento si avverte nelle sue letture, in cui spiccano a livello melodico delle focalizzazioni che sposano anche rallentamenti e marcature consonantiche che immobilizzano la lettura, prima di ripartire in veloci accelerazioni. A queste tecniche si può unire talvolta l'impiego di intonazioni cantate (ereditate anche dal trascorso di cantante), in una tendenza che potremmo considerare di sperimentazione: la tridimensionalità qua si fa concretizzazione dell'intenzione espressa dal poeta di “dare corpo alla poesia”.

Ereditata dal connubio con altre arti, e in particolare da quella del canto, ma all'insegna di un'interpretazione filtrata dalla pagina e dal suo pubblico, è la padronanza timbrica di [Umberto Fiori](#), che in una lettura controllata che allinea il suo fiato a quello del verso, prediligendo l'impiego di *versi-curva* (anche in questo caso con particolare attenzione alle inarcature), possiamo considerare punto di contatto tra le letture che consideriamo “di ricerca” nella scelta di una tridimensionalità del testo e quelle melodiche. Fiori tendenzialmente usa una portanza personale, la sua lettura si caratterizza per una certa austerità e ha un andamento scandito, incalzante, tuttavia focalizzato sulle interruzioni di fine verso (tendenzialmente prive di allungamenti ma di cui se ne può avvertire un'illusione causata dal silenzio, con la caratteristica intonazione che resta sospesa su un tono medio-alto) e con andamenti melodici vari.

⁴²⁶ Cfr. Pozzani in Colonna (2017).

Altra voce che propone una scansione netta in un'atmosfera nel complesso più diafana e che ha nel suo tono di lettura una tendenza all'insistenza melodica in una cadenza insistente, che ruota attorno a una stessa nota e volge all'accelerazione, in una velocità media prevalentemente alta e in una scelta organizzativa che combina uno stile metrico a uno più prevalentemente logico-sintattico, è quella di [Maria Grazia Calandrone](#), nella cui voce si possono avvertire anche le orme di influssi del mondo radiofonico e della recitazione. Questa voce può considerarsi punto di connessione anche con le voci modali, che faranno di un solo colore tonale la caratteristica principale.

Vivo è anche un mondo di sperimentazione tra autori, anche tra i più giovani, che stanno lavorando in questo senso, fondendo tecniche diverse alla lettura del testo (pensiamo, tra gli altri, a [Gaia Ginevra Giorgi](#) e Giulia Martini).

3.3.4.3. Voci modali della poesia di oggi

In quest'area vocale a cui approdiamo, troviamo infine le voci che definiremo modali, in quanto gravitanti attorno a un centro tonale ben percepibile e che noi distingueremo per un prevalente impiego di intonazioni più omogenee al loro interno e tendenti alla dichiarativa poetica. Particolarmente percepibile in questa modalità è la lettura di [Milo De Angelis](#), in cui si avvertono come caratteristici non solo un movimento melodico contenuto, che ruota su un colore principale, ma anche l'uso di ampi silenzi (l'unità di misura dei suoi silenzi è in genere la pausa lunga) che non fanno che amplificare ulteriormente questa omogeneità cromatica di lettura, in cui caratteristica è anche la tendenza all'allungamento vocalico dell'ultima sillaba delle curve prosodiche che terminano con la fine del verso, specialmente nel caso di inarcatura.

Con [Gian Mario Villalta](#) ritroviamo un'estensione melodica ristretta a una fascia tonale caratteristica che tende a essere rimarcata, specialmente laddove la curva prosodica allunga la sua misura: l'insistenza melodica quindi sposa anche la scelta del respiro, accelerandone prevalentemente la tensione, che si smorza invece laddove il fiato si frammenta. Con Villalta si riconosce un ventaglio di lunghezze prosodiche maggiore e spesso contrastivo, che però non trascura di accorciarsi o spezzarsi tendenzialmente in corrispondenza di inarcatura. La sua cadenza ricorda, con timbriche molto diverse, quella zanzottiana, ed è, come anche la lettura di De Angelis, un caso di lettura più "spoglia" di enfasi, più essenziale

nello stile adottato. Anche la lettura di Pierluigi Cappello si estendeva a livello melodico in modo analogo, con la sua lettura dal tono intimo, pacato e a tratti un po' trascinato.

Lo stile modale caratterizza anche la lettura di [Claudio Damiani](#), che sceglie una fascia omogenea di lettura con curve prosodiche dai movimenti misurati nella lunghezza e nella fascia melodica: le sue interpretazioni si distinguono per una dolcezza e un'impronta *naïf* di racconto, in linea anche con la scrittura. Le sue intonazioni infatti, differenziate, si collocano all'interno di un colore definito, che dà la sensazione di assottigliarsi e farsi racconto quasi bisbigliato, condotto sottovoce. Il suo fiato segue principalmente quello del verso o, piuttosto, della punteggiatura al suo interno, tendenzialmente rispettando la fine del verso, per farla coincidere con la fine di curve prosodiche che ne includono una parte o l'intera lunghezza.

Tra queste voci, una sfumatura riconoscibile della modalità è apportata dalla lettura di [Franca Mancinelli](#), che si distingue per il suo carattere misterico, con una velocità lenta e riconoscibile, unita a un'articolazione curata, come a rallentare ulteriormente e sottolineare la pronuncia in un passo lento. La sua lettura diafana sposa un respiro corto, con delle curve prosodiche brevi (non distanti da quelle di Damiani): anche in questo caso si tende a rispettare fedelmente la fine del verso e ben percepibili sono le pause, che allungano la loro dimensione e si fanno più forti, tendenzialmente, in caso di inarcatura.

Un'omogeneità melodica e una continua ripetizione tonale abbraccia anche la lettura di [Isabella Leardini](#), che realizza un'altra forma di incantamento, che va a una velocità più rapida e segue come misura della lunghezza del respiro quella del verso, letto prevalentemente in *versi-curva*, a un fiato solo.

Ancora di carattere quasi rituale è la lettura di Ida Travi, che, dedita alla ricerca sull'oralità e la poesia, associa a questa modalità di insistenza tonale anche un marcato uso di un registro di sottovoce, quasi bisbigliato, che si unisce a uno stile narrativo rapido, incalzante.

Tra queste voci potremmo collocare in genere tutte quelle in cui una cadenza intonativa si ripete marcatamente (in un andamento binario) e tende a mantenere costante non solo la fascia melodica ma anche il comportamento della curva prosodica: tra queste consideriamo quindi anche quella di Mario Benedetti, la cui cadenza insistente marca una lettura più inquieta che avanza come grido soffocato.

Ancora tra queste voci possiamo riconoscere quella di Antonella Anedda, la cui lettura si fa sottovoce, privilegiando una ripresa binaria dell'intonazione, così come esile e su un tono confessionale si fa la lettura di [Paola Loreto](#), in cui si avvertono gli allungamenti in corrispondenza di inarcatura. Ridotta a un filo di voce e a un'estrema sottigliezza dinamica, che non è tuttavia un sottovoce, è infine la lettura di [Maria Borio](#).

Con questa rapida sequenza tra alcune delle voci della poesia italiana si conclude la parte di descrizione di una vocalità della poesia italiana più e meno recente, che ci auguriamo possa essere approfondita in futuro, con maggiori dettagli e riferimenti ai dati. Passeremo ora a concentrarci su un aspetto più specifico della lettura poetica, l'*enjambement*, per vederne più da vicino la modalità di realizzazione, non solo tra gli autori dei testi ma anche tra alcuni dei poeti contemporanei appena menzionati e altri ancora, all'insegna di una pluralità vocalica a confronto diretto.

3.4. Poesie a più voci: l'*enjambement*, la retorica

In questo paragrafo presenteremo un'introduzione a uno studio comparativo che si ispira al lavoro di Colonna (2017) e che, se in quel caso prendeva in analisi 12 interpretazioni di uno stesso ampio testo di Giorgio Caproni (il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*), in questa sede considera invece una ristretta selezione di 4 testi di Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Giuseppe Ungaretti ed Eugenio Montale.

Il progetto iniziale comprendeva una quantità di dati nettamente superiore, che è stata recuperata ed è attualmente parte dell'archivio di VIP: punto iniziale difatti della raccolta di dati per uno studio comparativo della stessa poesia letta da più voci è stato il *Congedo* caproniano, di cui sono state raccolte oltre 50 interpretazioni. Tuttavia, per quanto molteplici siano i lavori possibili a livello comparativo con questi dati (che ci ripromettiamo di sviluppare in altre sedi), in questo lavoro ci concentreremo su una più ristretta scelta di testi del Novecento proposti agli interpreti e, in particolare, su alcuni aspetti specifici della lettura poetica, col fine di presentare un primo saggio di comparazione che si estenda a più porzioni di testo poetico in più letture delle stesse.

In questa sezione specifica presentiamo quindi alcuni risultati emersi dalla ricerca svolta su una porzione di *corpus* che verte sull'osservazione del precedentemente introdotto caso

dell'inarcatura, che si presta a un'osservazione più attenta, in quanto elemento particolarmente interessante nella sua ambiguità testuale e prosodica, e di altri elementi retorici eventuali caratteristici. Il lavoro si presenta come una mostra del tipo di studio che si può applicare alla realizzazione prosodica di più aspetti testuali (in particolar modo, nel caso della poesia, retorici), soprattutto visibili nella loro differente declinazione offerta dalle molteplici interpretazioni orali di uno stesso testo.

Procederemo quindi offrendo delle analisi complessive di alcuni fenomeni che hanno mostrato particolare convergenza o divergenza, organizzativa e intonativa, in relazione tra loro e con la pagina scritta, fornendo una prima introduzione metodologica.

3.4.1. Introduzione allo studio

Il *corpus* che prenderemo in analisi (facente parte dell'archivio VIP) è composto dalle letture dei seguenti testi, incontrati nelle descrizioni della rassegna storica del §3.3: Vittorio Sereni, *La spiaggia*; Giorgio Caproni, *Alba*; Eugenio Montale, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*; Giuseppe Ungaretti, *Sono una creatura*. In tutti questi casi si tratta di letture recuperate anche nella versione originale dell'autore, su cui ci siamo soffermati in precedenza, e di cui abbiamo proposto la lettura ai poeti contemporanei e a vari professionisti della voce (attori, doppiatori).

Abbiamo raccolto in questo modo interpretazioni molto diverse, che attraversano le varie "sfumature" vocali viste nel precedente paragrafo, a cui se ne aggiungono ulteriori. Ancora una volta sono emerse le modalità organizzative diverse, come quella metrica e quella sintattica, e diversi approcci hanno contribuito a rendere molto diverse queste poesie. Come anticipato, in questo contesto restringeremo ulteriormente lo sguardo ad alcuni fenomeni che questi testi, scelti in quanto presenti nella lettura originale del poeta, per la loro peculiarità retorica e la loro varietà metrica, consentono di mettere meglio in luce.

Abbiamo infatti scelto 3 testi in versi liberi, con al loro interno misure diverse, e il tipico sonetto compatto caproniano: tutte le poesie presentano un apparato retorico ricco e casi interessanti di *enjambement* che si prestano a questo studio specifico. Di ciascuno di questi ci limiteremo a osservare una porzione ristretta di testo, corrispondente a un'inarcatura e vista nelle sue molteplici realizzazioni.

La metodologia relativa a questa sezione e che ha condotto alla creazione delle immagini che inseriremo all'interno è quella in uso nel progetto *AMPER Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman*.

Nello specifico, in ordine, sono stati svolti i seguenti procedimenti: selezione ed estrazione della porzione di audio comune per tutte le registrazioni scelte; annotazione vocalica su *Praat* delle porzioni selezionate; estrazione dei dati relativi a energia, durata e f_0 ($f01$, $f02$, $f03$) di ciascun segmento vocalico a mezzo di *script*⁴²⁷ ed eventuale sua correzione manuale in caso di errori di calcolo del *software*; comparazione tra interpretazioni di medesima e/o differente modalità organizzativa con uguale numero di sillabe, tramite creazione di un'immagine con stilizzazione delle relative CP. Per quest'ultimo *step* è stato impiegato il software MatLab R2018b, su cui sono stati lanciati degli appositi script per la stilizzazione di curve di f_0 ⁴²⁸.

In questo modo si offre una rappresentazione visiva di una, due, tre, quattro o cinque modalità organizzative e intonative di diverse interpretazioni, rappresentate con colori diversi, corrispondenti ai nomi indicati nella legenda, e tra loro comparate. Cercheremo in questo modo di mettere in rilievo i casi di maggiore vicinanza o lontananza nelle scelte adottate, per meglio comprendere questo specifico fenomeno retorico-prosodico.

3.4.2. *La spiaggia* di Sereni: la negazione

Considerando il testo di Sereni de *La spiaggia*, prenderemo in esame la porzione dei vv. 13-14, comprendenti a “Non / dubitare – m’investe della sua forza il mare –”. Le letture prese in esame, oltre a quella del poeta, sono quelle di alcuni poeti contemporanei di generazioni diverse, e cioè: Franco Buffoni, Nicola Bultrini, Stefano Raimondi, Stefano Simoncelli, Luigia Sorrentino, Maria Borio, Massimo Gezzi, Tommaso Di Dio, Andrea De Alberti, Umberto Fiori, Isabella Leardini, Matteo Marchesini, Fabio Pusterla, Alberto Bertoni, Franca Mancinelli, Gian Mario Villalta.

⁴²⁷ *Script* realizzato da Pl. Barbosa, adattato da A. Rilliard e altri (cfr. Romano *et al.*, 2013: 35), modificato da M. Gamba e automatizzato da Ol. Friard (cfr. De Iacovo, 2018).

⁴²⁸ Gli *script* adottati in questo caso afferiscono al progetto AMPER e sono stati generati a partire da quelli di AMPER-fox, in origine dedicati a valutazioni percettive basate su *file ton* (in attesa di brevetto).

La porzione selezionata presenta un forte caso di inarcatura in cui la negazione è separata dal verso a cui si connette; si presenta inoltre in un verso a gradino che scende dal verso precedente, conferendo così alla particella “non” ulteriore risalto. Al contempo, si può notare l’uso di un inciso compreso tra lineette, che porta la scrittura su un livello di tensione diverso, più basso del precedente discorso poetico: la pagina suggerirebbe quindi un’intonazione parentetica. Andremo a vedere ora le concrete realizzazioni di questa porzione di testo in tutte le sue componenti.

Cominciamo mostrando la realizzazione dell’autore, che ruota attorno a una f_0 di 80 Hz e che presenta un’organizzazione bipartita, corrispondente, rispettivamente, a “non dubitare” (unità che nel testo si presentava spezzata in *enjambement*) e “m’investe della sua forza il mare”: si tratta di una scelta organizzativa che privilegia l’ordine logico-sintattico a quello retorico. La prominenza del *rejet* (“non”) si incontra su un livello tonale che si mantiene nel segmento successivo (“du-”), da cui inizia anche la discesa melodica del *contre-rejet*: il contrasto tonale come resa dell’inarcatura è quindi ridotto al minimo. La seconda serie, composta di 10 segmenti vocalici, si presenta su un tono basso e con la caratteristica intonazione di appendice /App/, che termina su un livello ulteriormente basso in corrispondenza dell’ultima parola, bisillabica, con una discesa netta sulla tonica.

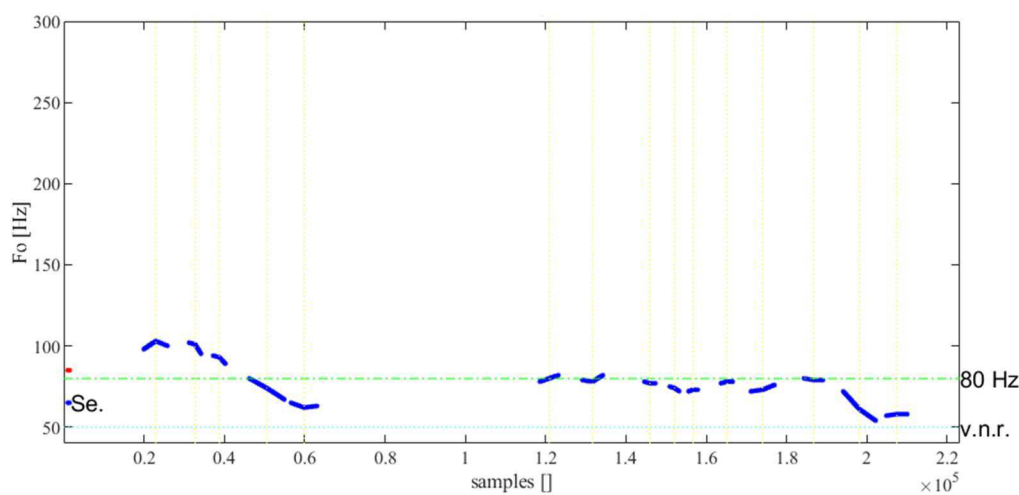


Figura 269 Stilizzazione di CP (segmentata) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni

Passiamo a presentare alcuni confronti tra le varie interpretazioni elencate, che mostrano una ricchezza di possibilità strutturali e intonative.

Cominciamo mostrando dapprima una scelta di divisione comune a quella di Sereni, che potremmo definire “logico-sintattica”, con cui si comparano le interpretazioni di Bultrini

(Bul.), Buffoni (Buf.), Pusterla (Pus.) e Raimondi (Rai.) (v. fig. 270): in un uguale numero di segmenti vocalici, ugualmente ripartiti in due unità intonative, possiamo notare che nel complesso sono state impiegate durate diverse (qui normalizzate) e i comportamenti interni delle durate e degli andamenti melodici sono molteplici e divergenti. Complessivamente, possiamo notare, posizionata su una fascia melodica più bassa, l'intera lettura di Sereni e, su quella più alta, la voce di Raimondi e di Buffoni: inoltre, nella prima sezione le voci di Bultrini e Sereni sono sovrapponibili nel loro movimento e nella f_0 impiegata, a eccezione dell'ultima sillaba, così come in alcune sillabe della seconda sezione. Ancora nella prima serie possiamo inoltre vedere come le scelte di Sereni e Bultrini siano corrispondenti nel procedere tra primo e secondo segmento, mantenendo un livello melodico analogo, lievemente più alto nel secondo segmento, così come accade con Pusterla, su un tono superiore: diversamente, invece, con Buffoni e Raimondi notiamo col secondo segmento un tono già più basso del primo, in un maggiore stacco tonale discendente tra *rejet* e *contre-rejet*. In tutti questi casi il movimento della prima vocale è ascendente-discendente, a eccezione di Pusterla, con cui è ascendente-piano: se infatti nel complesso il movimento del primo blocco si presenterà discendente, un'osservazione più attenta consente di vedere un comportamento vocalico eterogeneo, individuabile dal principio, come si rivela ad esempio nel secondo segmento ascendente solo in Pusterla e discendente negli altri casi. È opportuno precisare anche che questi segmenti discendenti si presentano in due casi (Buf., Rai.) su un livello inferiore al precedente, in due (Bul., Se.) su uno superiore e in uno (Pus.) su uguale livello. Anche laddove avvenga uno stacco tonale, esso è tuttavia non particolarmente marcato ma contribuisce a marcare diversamente, seppure in una lettura che li connette, *rejet* e *contre-rejet*. Uno stacco melodico in corrispondenza della tonica però si individua con Pusterla (che raggiunge il picco massimo della sua lettura e che rende più ripida la discesa della sillaba, di lunghezza superiore alle altre letture), che invece non distingueva tonalmente i due elementi ma che marca la tonica del *contre-rejet*, così come lunghezze diverse danno rilievi diversi alla postonica, che in 2 casi si realizza con l'impiego di un tono superiore, rispetto a quello del segmento precedente (con Buffoni e Bultrini) e negli altri invece un tono basso, uguale o inferiore.

Se quindi una marcatura del *rejet* si può dire avvenga principalmente a livello tonale (con prominenza iniziale), emerge anche una ulteriore marcatura del *contre-rejet* in queste letture.

Il secondo raggruppamento, che racchiude l'inciso testuale, vede un'ulteriore diversificazione nei comportamenti interni. Si può notare infatti l'impiego di uno stesso livello melodico tra Buffoni e Raimondi, che in questa seconda sezione si raggiungono su uno stesso tono, a differenza della precedente sezione, in cui Raimondi usava un tono superiore. Tuttavia la scansione vocalica di Buffoni è più paragonabile, in particolare a partire dal quarto nucleo sillabico, a quella di Pusterla, in quanto entrambi marcano i segmenti vocalici in corrispondenza di “sua” e “for-”, innalzando con uno stacco tonale ampio e una conseguente durata maggiore della vocale (si raggiunge qua con Buffoni il picco più alto tra tutti). Nei primi tre segmenti, però, una corrispondenza intonativa maggiore si trova tra Raimondi, Pusterla e Bultrini, mentre, a partire dal quarto segmento, si trova tra Raimondi e Sereni, che procedono in parallelo. La versione di Buffoni, tra tutte, si mantiene su un livello melodico medio uguale a quello della prima CP (terminando con tonica e postonica finali uguali alla precedente unità, in una ripresa di *synonymia*).

Il maggiore contrasto tra primo e secondo blocco (seppur non troppo enfaticizzato) si è incontrato nella lettura dell'autore, che inoltre raggiungeva con le ultime due sillabe un livello tonale ancora inferiore all'intera serie vocalica.

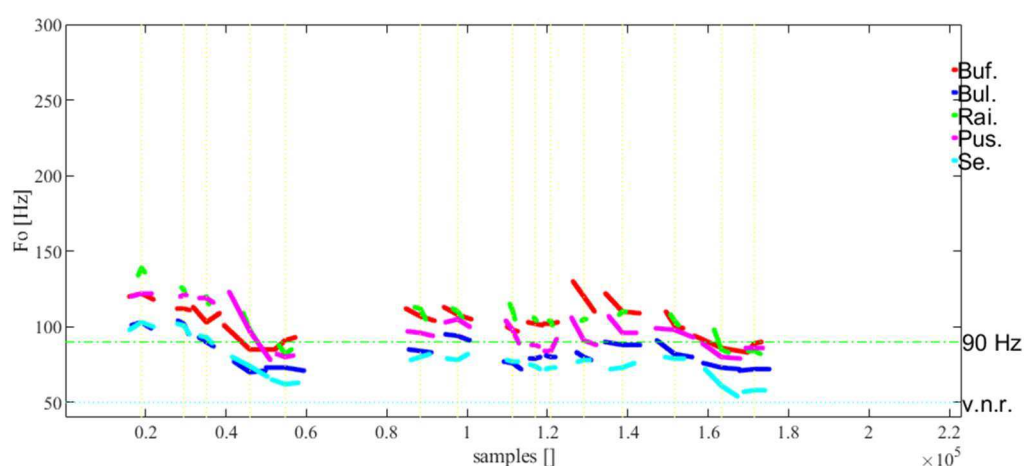


Figura 270 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni

Altra disposizione frequente tra quelle incontrate è anche quella di un'interpretazione metrica, che separa con pausa la negazione dal verbo, seguito da altra pausa in corrispondenza di lineetta: il testo, letto metricamente, viene così prosodicamente tripartito nella serie “Non / dubitare / – m’investe della sua forza il mare”. Questa modalità è stata

trovata nelle letture di Di Dio (Di.D.), De Alberti (De.A.), Fiori (Fio.), Leardini (Lea.), Marchesini (Mar.).

Mostreremo ora una comparazione tra queste cinque uguali ripartizioni (fig. 271), che mette in luce la ricchezza di comportamento interno alla melodia delle singole curve prosodiche e anche un uso diverso delle pause che le dividono (come rivela lo slittamento sulla sinistra delle curve)⁴²⁹. Premettiamo inoltre che il confronto è composto di 4 voci maschili e una femminile, che, come si potrà notare dalla disposizione, è su un livello frequenziale più alto, mentre le diverse lunghezze vocaliche (più corte con Marchesini) rivelano anche informazioni sulla velocità. Inoltre si può notare da uno sguardo generale che esiste una prevalente corrispondenza tra scelte più omogenee al loro interno, che, a partire dal primo segmento vocalico, si sviluppano su un tono inferiore, mentre un maggiore movimento interno, che supera anche il livello del primo segmento, si trova con Di Dio.

Descriveremo ora i tre blocchi prosodici: il primo, formato da un segmento solo, si presenta su un tono medio-alto in tutte le letture e, con una f_0 corrispondente tra De Alberti e Marchesini, offre intonazioni lievemente diverse tra i parlanti, seppure nel complesso tutte piano-discendenti, sospese su tono medio -m (a eccezione di Leardini, discendente-ascendente, ugualmente sospesa su tono -m), con durata maggiore in De Alberti. La durata maggiore di questo segmento, a confronto con le altre quattro versioni e in relazione all'ampia separazione tra il primo mono-blocco e il secondo blocco, comune e maggiore ulteriormente con le altre letture, rivela non solo una presenza di pausa, ma anche un allungamento consonantico della nasale terminale, presente in tutte le interpretazioni, a eccezione di De.A. (che impiega allungamento vocalico): aggiungiamo anche che, al fine della comparazione (possibile solo in caso di uguale numero sillabico), non è stata annotata la produzione in Di Dio, concretamente avvenuta, di [ə] al seguito di “non”, che contribuisce a marcare l'inarcatura anche con l'inserimento di un suono aggiuntivo.

Di un frequente e privilegiato allungamento consonantico (a cui si può addirittura aggiungere un fenomeno di epitesi) si può parlare in questa modalità scelta per la riproduzione dell'*enjambement*, che si marca ulteriormente con il silenzio che lo avvolge e con gli stacchi tonali che ne seguono.

⁴²⁹ L'allineamento delle curve forza infatti una stessa organizzazione temporale (riferita alla media delle soluzioni adottate dai campioni confrontati): il concentrarsi delle CP nella parte sinistra del grafico, con ampie porzioni di vuoto a destra, segnala la disparità su questo piano tra i parlanti considerati. Se questo accade, almeno una delle letture era quindi molto lenta (v. fig. 270 ma anche es. fig. 271, 272, 273, 274).

Concentrandoci infatti sul primo segmento vocalico del *contre-rejet*, si nota che in quattro casi esso ha inizio da un livello di f_0 superiore al precedente, con intonazioni con esso contrastanti: è il caso di Leardini, Di Dio, De Alberti, Marchesini (in questo caso è minimo lo stacco), con cui anche i tipi di intonazione sono differenti (ripidamente discendente – Lea., ascendente – De.A., discendente-ascendente – Di.D., appena discendente – Mar.). Con Fiori il secondo segmento si presenta invece a un livello inferiore a quello del primo e con intonazione discendente.

Interessante è anche il terzo segmento del secondo blocco, corrispondente alla tonica di “dubitare”, su cui vediamo quattro scelte comuni nel movimento discendente (più ripido con Leardini e Marchesini) e invece discendente-ascendente con Di Dio, a cui segue una postonica in due casi piana (Fio., Lea.), piano-discendente con Di.D., ascendente con De.A., discendente con Mar. In 4 casi su 5 l’ultimo segmento si incontra sul tono più distante dal primo, a eccezione di Di Dio.

Sul terzo blocco ci limiteremo a evidenziare il visibile contrasto tra una lettura particolarmente varia melodicamente al suo interno (Di Dio), che realizza l’inciso per contrasto, addirittura partendo da un tono maggiore e superandolo in coincidenza di “sua”, per poi arrivare al tono più basso con gli ultimi due segmenti (tonico e postonico). Comune a questa lettura nei comportamenti dei primi tre segmenti è quella di Leardini, per quanto su un tono qui più basso dei precedenti e per quanto minore sia lo stacco tra la tonica (secondo segmento) e postonica (terzo), che introduce in questo caso il livello melodico principale del resto della sezione, basso, e in linea con le altre tre versioni, che dal principio del terzo blocco appaiono nel complesso omogenee su un tono più basso. Anche in questo caso l’ultimo segmento, su un tono basso per tutte le letture, si mostra discendente con Di.D., Fio. e De.A., mentre ha un movimento interno ascendente con Lea. e Mar.

Nel complesso in queste letture quindi possiamo trovare una maggiore marcatura del *rejet*, a cui, in alcuni casi specifici, si aggiunge una ulteriore marcatura del *contre-rejet*.

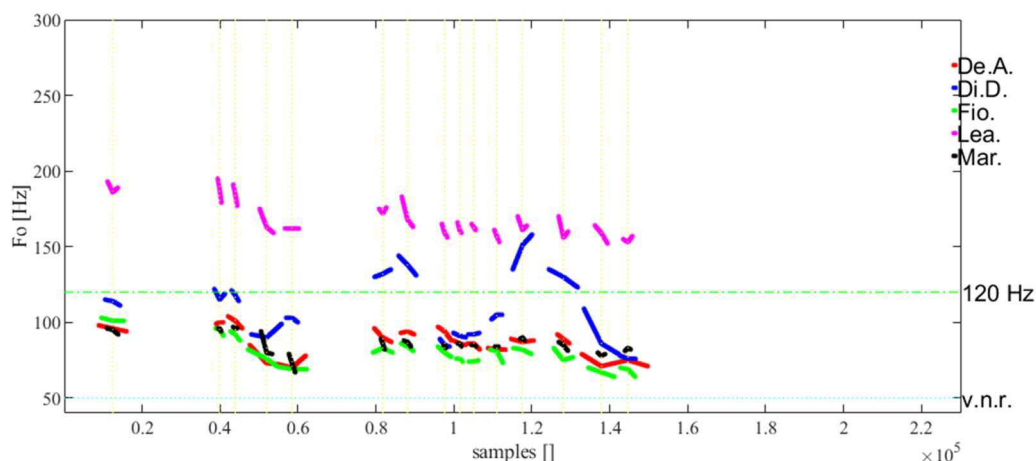


Figura 271 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni

Ancora tripartita è la riorganizzazione proposta da Stefano Simoncelli (Sim.) e Luigia Sorrentino (Sor.), che propongono la struttura: “Non dubitare / – m’investe / della sua forza il mare –”.

Emerge anche dalla disposizione sul grafico (v. fig. 272) una diversa gestione delle pause tra i due locutori, a cui si aggiunge anche una visibile diversa lunghezza vocalica, più breve con Sorrentino. Esiste nel complesso una corrispondenza nell’andamento complessivo delle tre CP tra i due poeti ma è rilevabile un’ulteriore variazione del movimento vocalico interno.

Soffermandoci su *rejet* e *contre-rejet*, notiamo che in questo caso la lettura che se ne fa è logico-sintattica (in quanto non realizza pausa tra “non” e “dubitare”), come lo era quella del primo esempio comparativo riportato (inclusa la lettura di Sereni). Troviamo un primo segmento nuovamente su un tono più alto (il più alto per Simoncelli e uno dei più alti di Sorrentino), con intonazioni diverse, con Sim. ascendente e con Sor. ascendente-discendente. Lo stacco tonale tra primo e secondo segmento, accresciuto dalla divergenza del movimento vocalico, è maggiore in Sim., ma in entrambi i casi a essere marcato ulteriormente è, anche in questo caso, il *contre-rejet*, che con Sor. avviene tramite l’abbassamento tonale della sua tonica e il crollo sulla postonica, mentre con Sim. tramite l’allungamento della postonica. In entrambi i casi, ad ogni modo, la postonica si presenta su un tono basso ma con un movimento lievemente ascendente.

Il secondo e terzo blocco si presentano con Simoncelli mediamente su un tono lievemente inferiore ma vario al suo interno (discendente e ascendente-discendente), e con

Sorrentino sullo stesso tono del primo blocco. È interessante notare come la spezzatura tra “investe” e “della sua forza il mare” viene a essere resa da un’intonazione nettamente discendente, assertiva, che non lascia intendere una sospensione o una tensione verso la seconda parte ma piuttosto un’indipendenza della CP rispetto all’ultimo blocco, anch’esso assertivo, con postonica in Sor. piana e discendente in Sim.

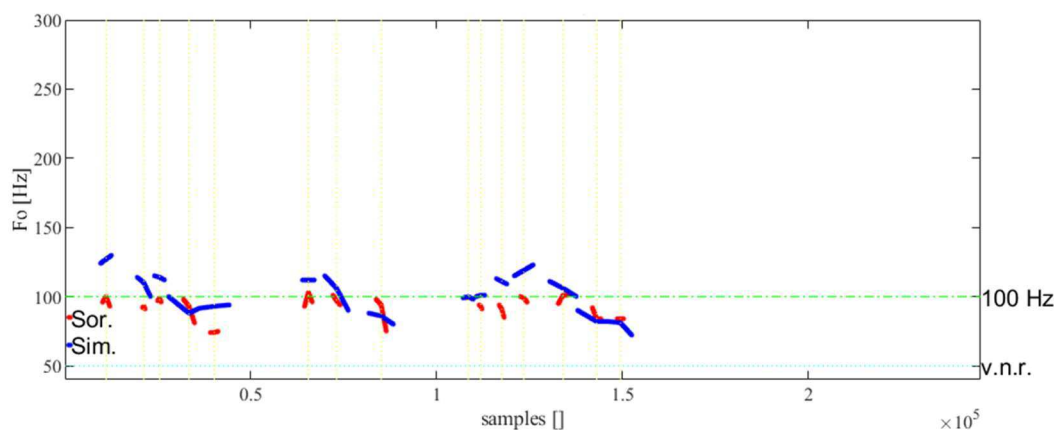


Figura 272 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni

Ancora una diversa ripartizione è offerta da Alberto Bertoni (Ber.), Franca Mancinelli (Man.) e Gian Mario Villalta (Vil.), che separano i versi in quattro unità, cioè riproducono metricamente l’inarcatura e dividono ulteriormente l’inciso con una pausa breve, strutturando complessivamente le CP in: “Non / dubitare – / m’investe della sua forza / il mare –”⁴³⁰ (fig. 273). La lettura di Mancinelli si distingue per un uso delle pause più lunghe in assoluto tra tutte le letture incontrate di questo testo e inoltre, unica voce femminile di questo confronto, è individuabile come la voce più acuta, posizionata più in alto delle altre. Le diverse velocità e il diverso impiego di pause si nota anche dalla disposizione delle curve sull’asse.

Le letture di Bertoni e Villalta si trovano nei primi due blocchi molto vicine nel livello tonale e nel loro movimento, per procedere in modo affine anche nel terzo e quarto blocco, seppure si individui con Bertoni una netta marcatura in corrispondenza di “sua”, con stacco tonale forte e nettamente discendente (al di sotto del segmento successivo), e nell’ultimo

⁴³⁰ Precisiamo in questo caso che non abbiamo indicato l’effettiva riproduzione non dittongata ma in due sillabe di “sua” nella lettura di Bertoni, al fine di effettuare la comparazione tra le tre interpretazioni.

segmento vocalico, nettamente ascendente, in una continuazione. Gli andamenti di Mancinelli, su un livello tonale più alto, si presentano divergenti nel movimento generale e interno vocalico.

Il primo segmento (con andamento medio-discendente nelle due letture maschili e ascendente-discendente in Man.) si incontra globalmente su un livello medio-alto (più lungo con Mancinelli, con allungamento consonantico in Villalta e in tutti e tre i casi marcato dalla pausa seguente), da cui si avvia anche il secondo blocco con Mancinelli (con cui i primi due segmenti si presentano particolarmente discendenti e insistenti su un'uguale frequenza media) e con Villalta (con cui i due segmenti successivi restano su un livello medio); con Bertoni invece i primi due segmenti appaiono su un tono superiore al precedente, entrambi discendenti.

Il secondo blocco è nel complesso discendente per tutti e tre gli autori, con allungamento di tonica in Mancinelli e Villalta, in una discesa, che continua nei segmenti successivi più rapidamente con Mancinelli (che raggiunge una *creaky voice* con la postonica), si ferma su un andamento piano con tono basso in Vil. e mantiene il tono precedente (e l'andamento discendente-ascendente) con Bertoni.

Il terzo e quarto gruppo vocalico, tra loro separati da una pausa breve, si presentano sullo stesso tono del secondo blocco in Man. (il primo segmento si trova sulla stessa f_0 dei precedenti) e Vil. (per quanto il primo segmento sia inferiore al secondo che, tonico, è ascendente, tocca il picco massimo dei quattro blocchi, e da cui si avvia la discesa successiva), mentre si trovano su un tono inferiore con Ber. che però, come detto, si distingue al suo interno.

Il finale dell'inciso testuale viene riprodotto in queste tre interpretazioni in due casi con una postonica ascendente (particolarmente forte in Bertoni, con cui si raggiunge il picco massimo) e invece con Vil. con un andamento piano su un tono basso.

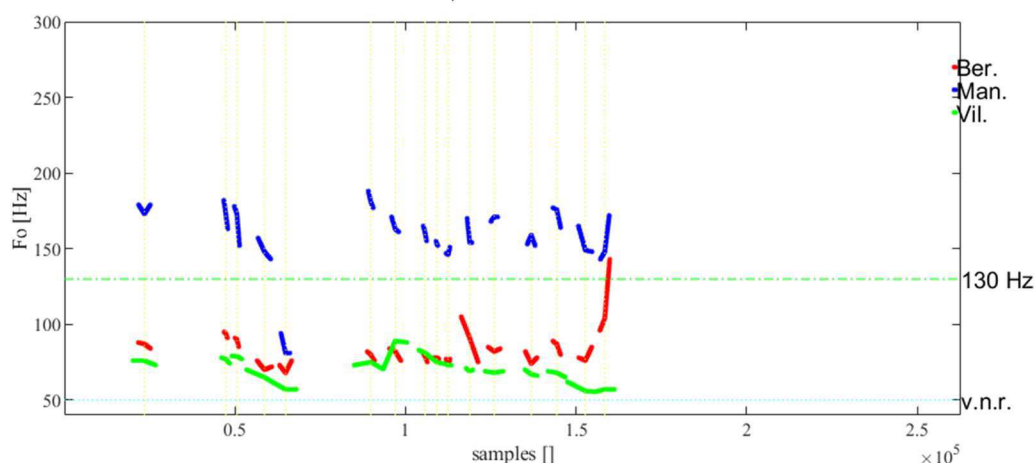


Figura 273 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni

Infine, altra modalità incontrata è quella che include 16 sillabe al posto di 15, quadripartita nei seguenti blocchi: “Non dubitare / – m’investe / della sua forza / il mare – ” (senza sinalefe tra “forza” e “il”), con un’evidente pausazione maggiore tra il primo e il secondo blocco, in quanto le altre due pause sono funzionali a una maggiore respirazione del secondo enunciato. Si tratta, come diremmo in terminologia barocca, di “cesure” che segnano i respiri della frase. Abbiamo trovato questo schema prosodico in Maria Borio (Bo.) e Massimo Gezzi (Ge.) (v. fig. 274).

Anche in questo caso il confronto si pone tra una voce femminile, su un registro più acuto, e una voce maschile, su uno più basso. I comportamenti melodici sono nel complesso vari, e vari sono anche i movimenti interni ai segmenti vocalici: nella prima CP si trova in entrambi i casi un picco iniziale maggiore, contrastante con i segmenti invece terminali.

Diverse sono le modalità di realizzare il contrasto tra negazione e verbo tra i due poeti, in quanto con Borio si effettua tramite raggiungimento di una *creaky voice* a partire dalla terza vocale, marcando invece su un tono medio (con movimento discendente) il *rejet* e la prima sillaba del *contre-rejet*, raggiunta con lieve salto tonale ascendente, che ne contrasta il movimento interno, discendente, che prelude all’abbassamento ulteriore delle sillabe successive. Con Gezzi invece il *rejet* si realizza ascendente e la prima sillaba del *contre-rejet* con uno stacco discendente, che porta su un livello tonale inferiore, mantenuto anche nella pretonica, per poi scendere gradualmente in tonica e postonica. Due modalità quindi molto diverse contribuiscono a marcare il contrasto tra i due elementi ma si mostrano ben comparabili.

Il secondo blocco, separato dalla pausa principale della sezione, coincidente con l'inizio dell'inciso testuale, si presenta per Borio in netto stacco dalla *creaky voice* precedente, recuperando invece un tono maggiore a quello iniziale: l'inciso qua si distacca su una fascia melodica più alta e con una varietà interna di struttura e melodia. Con Gezzi invece tutto l'inciso, in tutte e tre le sue sezioni, si sviluppa su un tono basso, alquanto omogeneo.

In Borio vediamo nel secondo e terzo blocco l'innalzamento netto sulla tonica (di "investe" e "forza"), in una ripresa tonale insistente su un tono alto, mentre con Gezzi la prima vocale si presenta lievemente più alta della pretonica ma con andamento discendente, così come su un livello inferiore e costante, con andamento discendente, è la seconda tonica.

Le due voci tornano a incontrarsi sull'ultima porzione di enunciato, che include "il mare", con struttura M-B-m, che si ricongiunge al livello iniziale del primo blocco con Borio e invece con Gezzi a quello terminale.

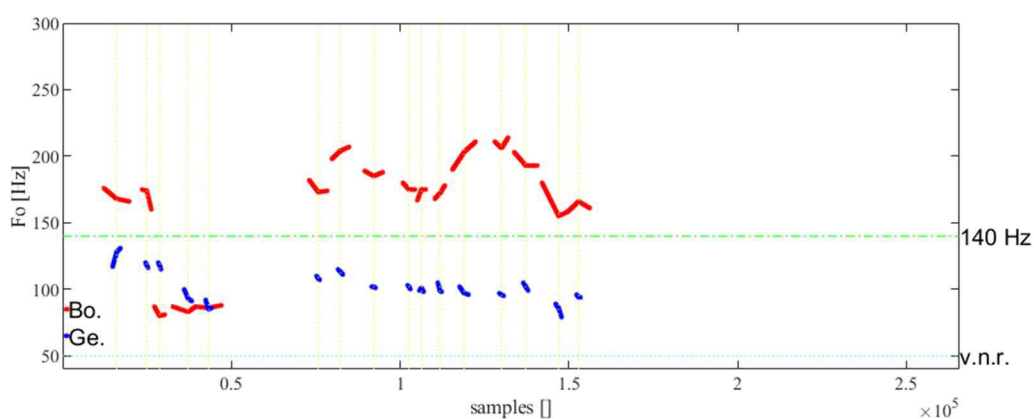


Figura 274 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de "La spiaggia" di V. Sereni

3.4.3. L'attesa dell'alba di Caproni

Il secondo caso di inarcatura che abbiamo scelto è estratto da uno dei più noti sonetti caproniani, *Alba*, di cui è stata scelta l'apertura dei suoi primi tre versi: "Amore mio, nei vapori d'un bar / all'alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti! Qua". Le letture scelte sono quelle dell'autore e dei poeti contemporanei Claudio Damiani, Paola Loreto, Beppe Mariano, Riccardo Olivieri, Davide Rondoni, Nicola Bultrini, Valentino

Fossati, Donatella Bisutti, Anna Maria Carpi, Antonio Riccardi, Stefano Simoncelli, Gian Mario Villalta, oltre che dell'attore Achille Millo.

Abbiamo in questo caso allargato l'osservazione a 3 versi, con due inarcature, una ripresa anaforica, altro tipo di punteggiatura interna e una forma metrica chiusa, in endecasillabi. È stata anche introdotta la lettura di un attore tra gli interpreti. Da un confronto delle diverse letture sono emerse numerose combinazioni, che rivelano la ricca potenzialità interpretativa del testo.

Inizieremo introducendo la lettura originale dell'autore, che segmenta i versi in tre CP, che includono, rispettivamente, "Amore mio, / nei vapori d'un bar all'alba, / amore mio che inverno lungo e che brivido attenderti!" (fig. 275). Caproni propone quindi una lettura di tipo sintattico, che segue la punteggiatura della sua narrazione piuttosto che il verso e che propone un movimento non omogeneo al suo interno. Difatti si può notare un picco alto, intorno ai 170 Hz, raggiunto a partire da poco più di 100 Hz, contrastante con il minimo finale raggiunto, di circa 90 Hz. Oltre al tono declamatorio tipico del poeta, si recupera dal principio la sua escursione (caratteristica a fine curva in altre letture, come quella del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*), nell'ascesa di pretonica e tonica in apertura, a cui segue la discesa della postonica e del segmento successivo. A essere marcata in questa lettura è infatti la prima unità "amore mio", su cui si ha il maggiore rilievo tonale e melodico, insieme al maggiore silenzio della sezione, che contribuisce a enfatizzare ulteriormente l'unità. È difatti da questo livello finale raggiunto che si sviluppa poi il tono medio dei successivi due blocchi, con cui, nel primo dei due, si ruota attorno a un tono medio-alto, con ascese interne sulle toniche e picco di innalzamento sulla finale (cfr. Colonna, 2017). L'ultima CP ha uno sviluppo discendente, dopo il primo nucleo corrispondente ad "amore mio", con innalzamento di secondo e quarto segmento, in ripresa variata della modulazione iniziale della stessa cellula testuale, resa qua con un intervallo ridotto, con picchi maggiori raggiunti sulla tonica di "amore" e su "mio", in una ripresa non palilologica ma sinonimica con *variatio*, che introduce e separa la discesa immediata di tutto l'ultimo blocco sino alla fascia melodica bassa, senza interruzioni.

Se dunque si può notare che a essere più in evidenza sono i nuclei iniziali o finali di CP, è opportuno dire anche che le inarcature che si collocano al loro interno, la prima tra "bar" e "all'alba", che chiude la seconda curva, e quella tra "inverno" e "lungo", interna alla terza CP, non vengono rese da pausa e hanno effetti di percezione diversa: esiste infatti uno

stacco tonale netto tra “bar” (medio-basso, discendente) e “alba” (alto, ascendente), a fine curva prosodica, che mette in maggiore rilievo il *contre-rejet*. Nel secondo caso di inarcatura invece la descrizione è in una discesa di tono tra le due rispettive toniche, unita a un allungamento della seconda delle due. Anche in questo caso, non solo la scelta sintattica ma anche la specifica modalità impiegata non fa che enfatizzare il *contre-rejet* sul *rejet*.

Infine, si può notare che l’ultima sillaba, così come la prima, viene riprodotta con una *creaky voice*, a seguito della declinazione dell’intera curva, che rende un’intonazione esclamativo-evocativa.

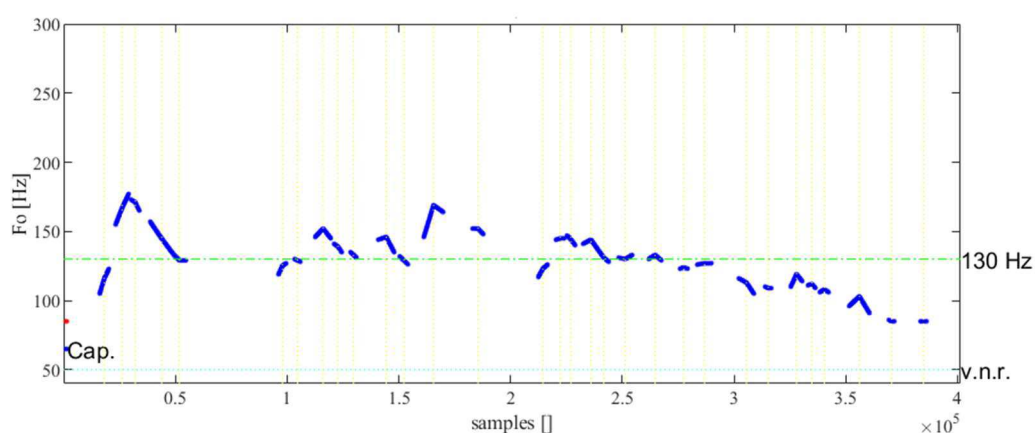


Figura 275 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni

A partire dall’organizzazione prosodica caproniana, presenteremo le altre possibilità individuate, a cominciare da una uguale strutturazione, incontrata con le letture di Paola Loreto (Lo.) e Beppe Mariano (Ma.).

Il confronto che si presenta (fig. 276) è tra una voce femminile e maschile, che mostrano comportamenti molto differenti da quelli appena analizzati con Caproni: per quanto l’organizzazione sia la medesima, notiamo che le intonazioni e i movimenti tonali nel dettaglio divergono in gran parte dei punti. Comune è però la ripartizione e quindi il tipo di lettura logico-sintattico, che prevale sulla metrica della pagina: tra loro le due interpretazioni hanno inoltre diversi punti di contatto, in particolare tra le prime due CP.

La prima unità appare analoga tra i due interpreti nella discesa iniziale, a differenza dell’interpretazione caproniana in cui si presentava un innalzamento netto tra pretonica e

tonica: in questo caso l'intera CP ha una direzione inversa da subito, partendo da un tono più alto e scendendo su un registro più basso.

Il secondo blocco prosodico comincia, in entrambi i casi, da un tono superiore all'ultimo e con un movimento nel complesso discendente: tuttavia, è necessario aggiungere che la discesa più compatta con Loreto (che usa una *creaky voice* nell'ultimo segmento) vede una divisione interna tra “nei vapori” e “d'un bar all'alba”, mentre con Mariano si vede la ripartizione tonale interna alla curva, divisa ulteriormente in tre microunità interne tonali, “nei vapori” “d'un bar” “all'alba”. In questo modo possiamo vedere come il *rejet* e il *contre-rejet*, avvicinati in entrambi i casi, sono in un certo senso marcati insieme nella prima versione (Lo.) e invece separatamente nella seconda (Ma.).

Guardando all'ultima CP (v. fig. 236), possiamo notare che ci troviamo davanti a due interpretazioni che divergono in diversi punti: in entrambe si incontra l'uso di una voce cricchiata in punti diversi, mentre coincidente è l'innalzamento-abbassamento su tonica e postonica del *rejet* “inverno”, seguito da un segmento più basso tonico. Con Loreto inoltre si allunga la tonica del *contre-rejet*, mentre con Mariano è piuttosto la tonica del *rejet* ad allungarsi: non si avverte invece uno stacco tonale tra *rejet* e *contre-rejet*. Una ripresa di tono, anche maggiore con Mariano, si ha con il successivo “brividi”, da cui poi si dipartono conclusioni molto diverse, ascendente nel caso di Loreto e invece discendente con Mariano⁴³¹.

In entrambi i casi di inarcatura in queste due letture potremmo dire che, per via dell'andamento melodico, combinato con la durata, tendono a mettere in maggiore rilievo il *contre-rejet*.

Aggiungiamo a questo che l'anaforico secondo “amore mio” è in questi autori proposto lievemente mutato, avviato in Loreto con una discesa tonale, su un livello uguale a quello del primo blocco, a cui si unisce anche un'intonazione caratteristica “di sorriso” e una velocità diversa, più rapida, senza marcatura dei nuclei vocalici tonici, ma piuttosto un fluire più veloce, in cui più ampia è la prima vocale. Mariano sceglie invece per questo fenomeno retorico un cambio di livello tonale, più alto di quello iniziale e, anche in questo caso, una maggiore rapidità di pronuncia. In entrambi i casi quindi assistiamo a una *variatio* dell'unità, sia livello melodico complessivo sia a quello tonale interno.

⁴³¹ Precisiamo inoltre che nel caso di Mariano potremmo individuare una dialefe tra “brivido” e “attenderti”, segnato come sinalefe per motivi comparativi.

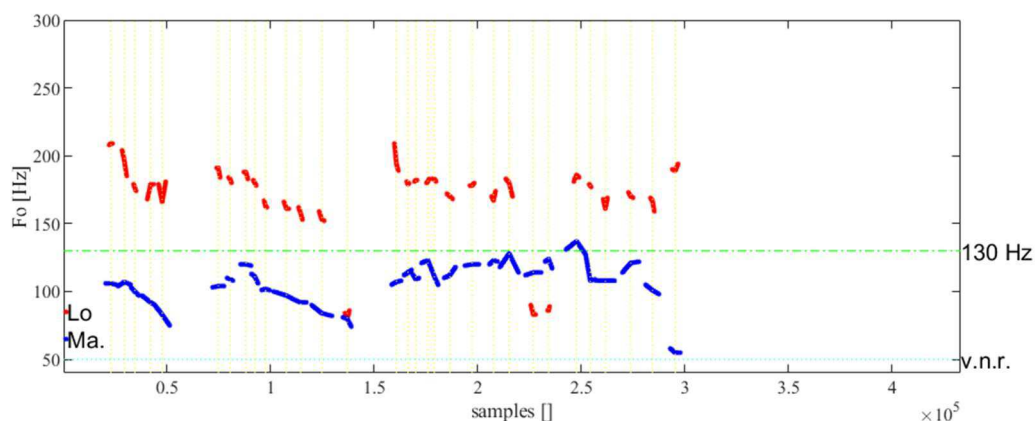


Figura 276 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di "Alba" di G. Caproni

Tra le altre letture più fedeli a un orecchio logico-sintattico vi è quella quadripartita di Riccardo Olivieri (Ol.), che divide i versi in: “Amore mio, / nei vapori d’un bar all’alba, / amore mio / che inverno lungo e che brivido attenderti!” (v. fig. 277). A partire dall’organizzazione vista ora con Loreto e Mariano, si applica in questa lettura un’ulteriore micro-frattura nel terzo blocco, dividendolo in due unità. Anche in questo caso, la pausa maggiore si trova tra prima e seconda CP, connesse da un ultimo frammento della prima CP ascendente (a differenza dei precedenti casi visti). L’andamento della prima curva è divergente dai precedenti, mentre quello della seconda è paragonabile nel complesso a quello di Lor. e Mar.

L’inarcatura si produce senza interruzione e l’unità del primo *enjambement*, che vede insieme *rejet* e *contre-rejet*, si trova su un livello tonale lievemente inferiore al resto della curva (con abbassamento della postonica sino alla non percezione).

La seconda occorrenza di “amore mio”, a differenza delle altre interpretazioni, si mostra con un’intonazione e un livello completamente diversi, mantenendo un andamento piano-discendente su un tono medio (a marcare questa ripresa anaforica riprodotta quasi ossimoricamente rispetto al movimento del primo gruppo sono solo i brevi silenzi che la circondano).

Anche nell’ultimo blocco l’andamento omogeneo non marca a livello tonale l’inarcatura e termina su una discesa su un tono basso, in modo comparabile a Caproni.

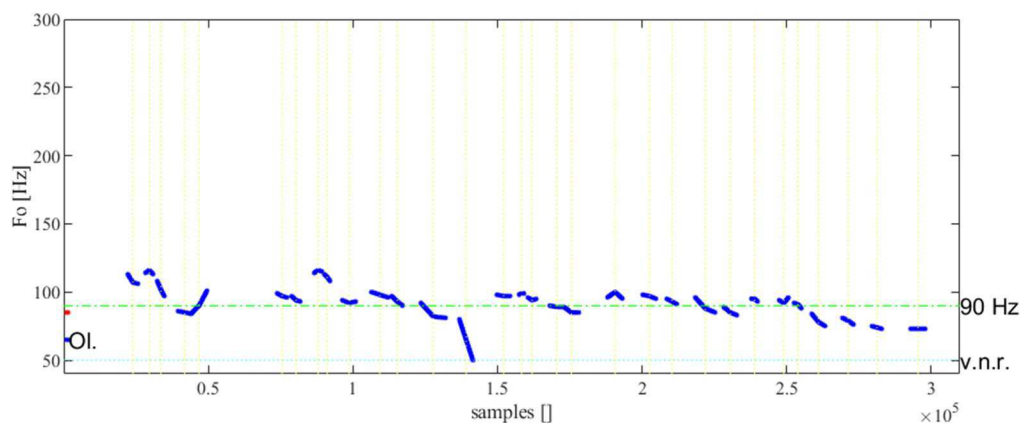


Figura 277 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di "Alba" di G. Caproni

Di tipo logico-sintattico ancora, che segue un macro-respiro, appare la lettura di Riccardi (fig. 278), che organizza i versi in due macro-curve nella seguente divisione: “Amore mio, nei vapori d’un bar all’alba, / amore mio che inverno lungo e che brivido attenderti! Qua”. All’inizio delle due CP troviamo, in questo caso, la maggiore prominenza, in corrispondenza di “amore mio”, letto con movimento analogo, su toni diversi, in una ripresa sinonimica. Come si può notare, la prima curva appare composta da tre raggruppamenti tonali, di cui il secondo e il terzo separano, rispettivamente, il *rejet* dal *contre-rejet*, tramite allungamento e discesa tonale del *rejet*, come in una frenata distaccata dal *contre-rejet*, che appare come appendice del *rejet*. Nella seconda CP, la più lunga, in cui si distingue il primo nucleo tonale, una sezione centrale discendente e la coda finale, corrispondente a “qua”, l’*enjambement* è meno marcato: tuttavia, in corrispondenza di *rejet* e *contre-rejet* si individua un maggior allungamento (vocalico e consonantico), sulla sillaba tonica di “inverno” e “lungo”. Nella curva spicca inoltre il picco della tonica di “brivido”, che si separa dalla fusione di *rejet* e *contre-rejet*, rimarcati entrambi con insistenza tonale e allungamento contrastante con la parte successiva.

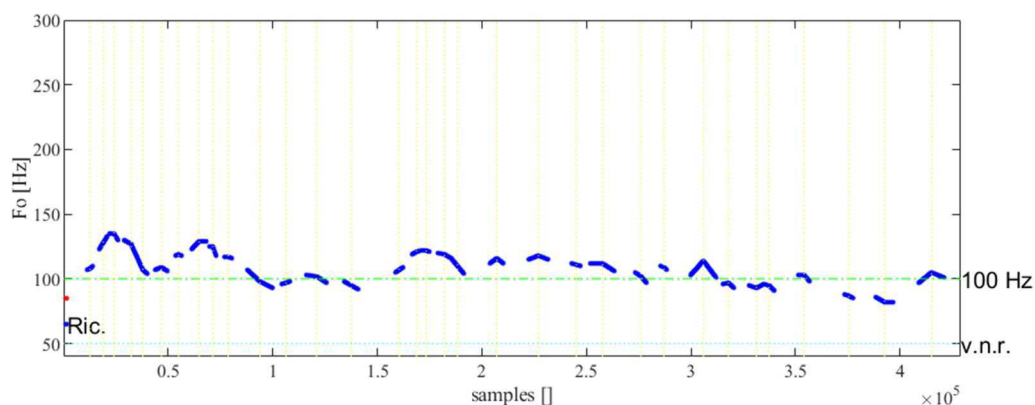


Figura 278 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni

All’insegna di una lettura principalmente sintattica è anche la scelta adottata da Anna Maria Carpi (Car.) e Bisutti (Bis.), che dividono i versi in “Amore mio, / nei vapori d’un bar all’alba, / amore mio che inverno lungo / e che brivido attenderti!” (con 33 sillabe pronunciate). In questo caso troviamo una particolare affinità tra i movimenti delle prime due CP, nella f_0 media impiegata e anche nei movimenti vocalici (v. fig. 279).

La prima CP nel movimento ricorda quello di Olivieri, ma con maggiore escursione tonale e movimenti più estesi che accentuano la varietà melodica con andamenti contrastanti, sino a toccare un tono basso (che fa sembrare l’intonazione di tipo esortativo). La seconda CP riprende la tendenza a innalzamenti melodici, strutturandosi in due unità, in entrambe le letture, in cui il primo picco è superiore al secondo (in corrispondenza di tonica e postonica in “vapori”), che realizza con andamento ascendente il *rejet* (“bar”) e discendente il *contre-rejet*, sino a un picco inferiore su tono basso.

In entrambe le poetesse, dunque, uno stacco tonale provvede a riprodurre l’inarcatura, seppure all’interno di una sola CP.

A partire dalla terza curva però i livelli melodici si scambiano rispetto all’ordine precedente (che vedeva superiore Bisutti e inferiore Carpi): con Carpi il tono si innalza ulteriormente sulla terza CP, nella ripresa di “amore mio”, che avviene nella stessa modalità della precedente, su un tono lievemente inferiore e un ultimo segmento ascendente, che conferisce un’intonazione continuativa alla porzione di curva, ripreso dal picco successivo sulla tonica di “lungo”, a cui segue una ripida discesa. Anche in questo caso l’inarcatura è resa dal contrasto tonale. Con Bisutti invece l’intera curva si sposta su un tono medio-basso, così che la ripresa retorica di “amore mio” e di tutto ciò che vi segue è in contrasto con la

prima parte, su un tono nettamente inferiore dal principio e con un andamento più omogeneo e limitato, in un'intonazione di appendice, accompagnata anche da un carattere più somnesso.

Il *rejet* e il *contre-rejet* mantengono in questo secondo caso di inarcatura una riproduzione solo in parte analoga, entrambi però uniti sotto una stessa CP e seguiti da silenzio, che, anche in quest'occasione, mette ulteriormente in luce il *contre-rejet*.

La quarta e ultima serie vocalica mantiene, come nella precedente, il ribaltamento dei livelli melodici delle due parlanti, a partire dal quarto segmento, in cui i movimenti delle due poetesse si discostano, a differenza dei primi tre, con andamento e altezza uguali. Nel resto della curva invece l'andamento e i movimenti interni delle vocali sono paralleli, ma con una distanza di f_0 tra una e l'altra.

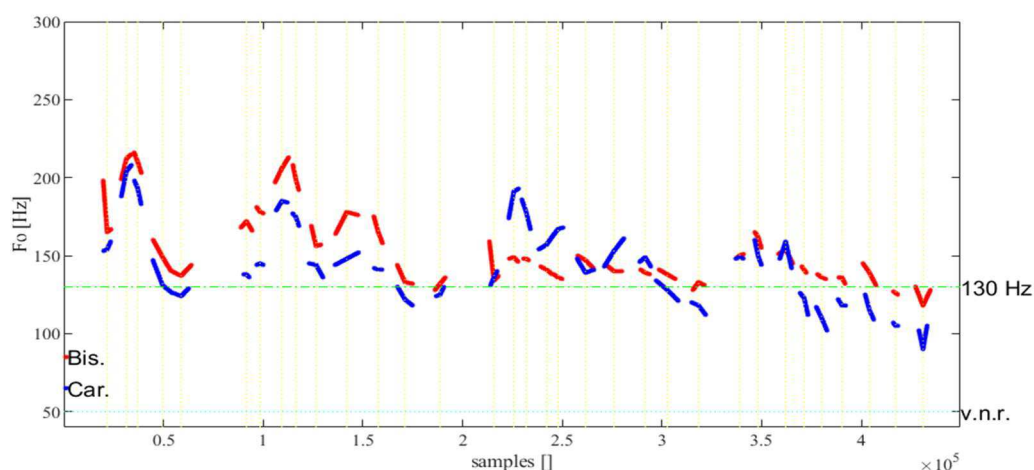


Figura 279 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di "Alba" di G. Caproni

Ancora diverse organizzazioni prosodiche si individuano in letture che, da un lato, riproducono l'inarcatura in modo non sistematico, dapprima con pausa poi senza o, al contrario, sistematicamente in modo metrico.

Inizieremo presentando la prima delle due modalità, con le letture di Claudio Damiani (Dam., che divide in 4 parti, v. fig. 280), di Nicola Bultrini (Bul.) insieme a Valentino Fossati (Fos.), che dividono in 6 parti (v. fig. 281), e infine di Davide Rondoni (Ron.) e di Gian Mario Villalta (Vil.), che dividono in 3 sole parti (v. fig. 282).

Riportiamo quindi a scopo dimostrativo le relative segmentazioni vocaliche, per mostrare le ulteriori modalità interpretative individuate: la lettura di Damiani, che divide in “Amore mio, / nei vapori d’un bar / all’alba / amore mio che inverno lungo e che brivido attenderti!”, e usa registri molto bassi, mostra un caso di inarcatura prodotto con pausa e intonazione discendente sul *rejet*, seguita da un *rejet* con stacco tonale netto, discendente e con un movimento interno discendente-piano-ascendente. Il secondo *enjambement* invece non viene spezzato da pausa ma si realizza in un insieme globalmente piano, con un registro di bisbigliato (vedasi le molte vocali non realizzate).

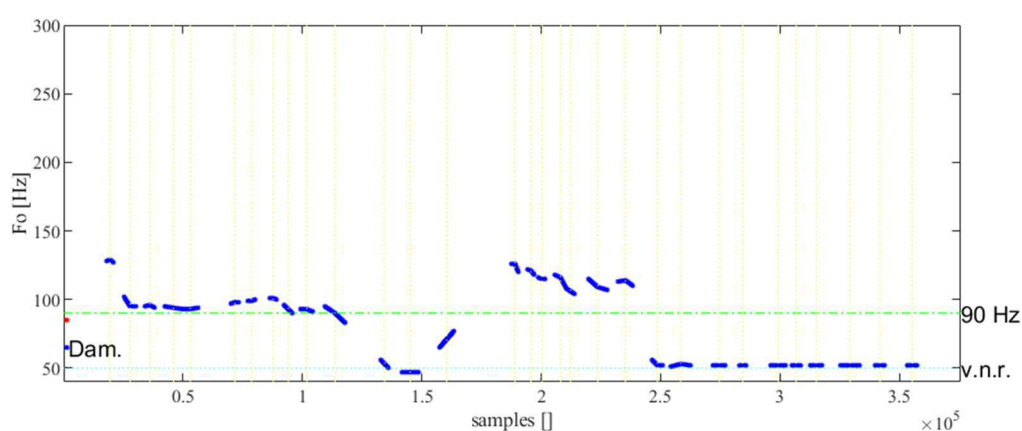


Figura 280 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni

Il caso di Bultrini e Fossati (fig 281), che organizzano in “Amore mio, / nei vapori d’un bar / all’alba / amore mio che inverno lungo / e che brivido attenderti!”, mostra andamenti melodici analoghi (con lievi cambi interni). Più ampia è l’escursione nei picchi di innalzamento in Bultrini, evidenti in prima, seconda e ultima curva. In entrambi i casi la prima inarcatura viene marcata con silenzio, che oppone anche dei movimenti uguali su livelli diversi (il *contre-rejet* è con Bultrini discendente a partire dall’ultimo livello del *rejet*, mentre con Fossati parte da un livello superiore). Variato è anche il secondo “amore mio”, specialmente in Bultrini. Nel caso del secondo *enjambement* a essere marcato è il *contre-rejet*, con allungamento della tonica, che rimanda anche alla tonica successiva di “brividi” in Bultrini.

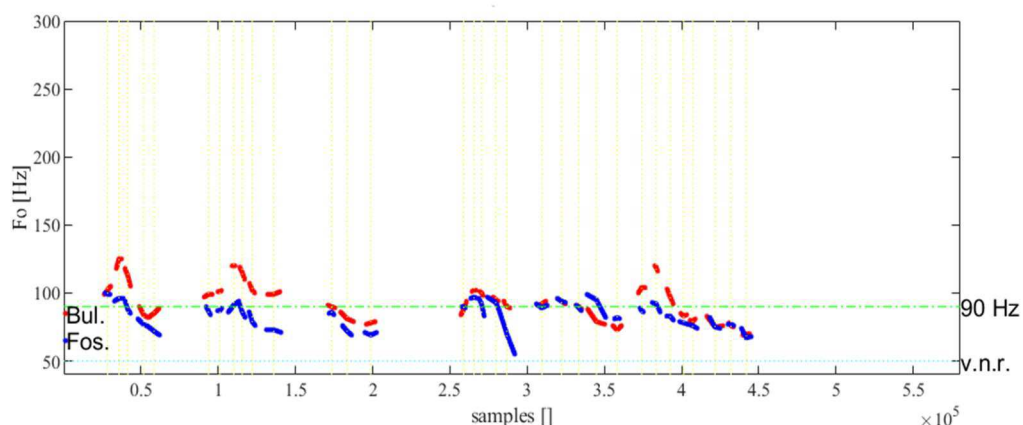


Figura 281 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di "Alba" di G. Caproni

Altri esempi sono anche quelli di Villalta, che riproduce “Amore mio, nei vapori di un bar / all'alba, amore mio che inverno lungo e che brivido / attenderti. Qua” e di Rondoni: “Amore mio, nei vapori d'un bar / all'alba, / amore mio che inverno lungo e che brivido attenderti!” (v. fig. 282). Per effettuare il confronto tra le due letture che presentavano uguale comportamento nei punti salienti della nostra analisi, abbiamo reso uguale il numero di sillabe delle due letture, che si prestano a un confronto anche per la loro comunanza melodica in gran parte della lettura.

Paralleli procedono i movimenti di f_0 sino al primo *enjambement*: in entrambi i casi il *rejet* si sospende con tipica intonazione ascendente sulla pausa, a cui si aggancia, all'inizio della seconda CP, il *contre-rejet*, su un uguale tono del precedente, con movimento discendente in Ron. e medio con Vil., seguito da un secondo e terzo segmento ascendente e piano con Ron. e ascendente-discendente con Vil., ma entrambi su un uguale livello, lievemente superiore al *rejet* in Villalta e appena inferiore in Rondoni. La sezione che segue, continua in Villalta e interrotta da breve pausa in Rondoni, presenta il diverso modo di rendere la ripetizione di “amore mio” rispetto alla sua prima occorrenza, a conferma ancora una volta delle variabili che riguardano la resa intonativa dell'apparato retorico di ripetizione testuale: in questo caso, la sua intonazione è complessivamente continuativa rispetto alla prima, vocativa. Nel caso del secondo *enjambement*, da entrambi i poeti reso senza pausa, il *rejet* è reso con vocale tonica media, marcata nella lunghezza maggiore della sua sillaba e da una uguale frequenza, seguita da postonica inferiore (ulteriormente bassa in Villalta). Il *contre-rejet* si trova invece su un tono lievemente superiore, con tonica anche in questo caso allungata, e seguito da postonica su tono più basso in entrambe le letture

(con andamento più ascendente in Rondoni), che introduce un movimento parallelo della CP sino alla fine.

In questo caso quindi il secondo *enjambement* si realizza con il movimento melodico interno e una marcatura della durata di *rejet* e *contre-rejet*.

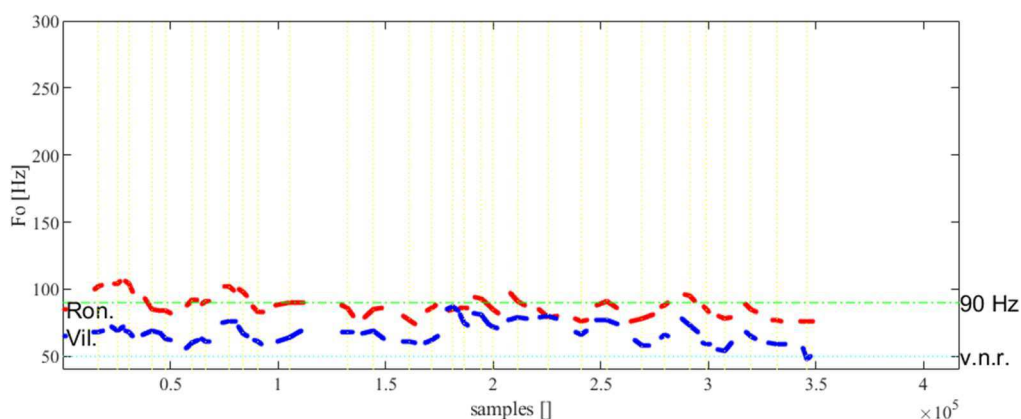


Figura 282 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di "Alba" di G. Caproni

Passiamo ora in rassegna i casi di letture che, per quanto non con il respiro lungo dell'endecasillabo ma in una fusione di lettura microsintattica e di metrico-retorica, realizzano curve prosodiche di misura minore e riproducono le inarcature sempre con interruzione pausale.

A tal proposito, presentiamo a confronto la lettura di Stefano Simoncelli (Sim.) e dell'attore Achille Millo (Mil.), dedicatario del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* caproniano e attore a stretto contatto con il poeta, col quale a lungo aveva discusso le più adatte modalità di lettura della sua poesia. Le due letture (v. fig. 283) riproducono: "Amore mio, / nei vapori di un bar / all'alba, / amore mio che inverno / lungo / e che brivido attenderti. Qua". Troviamo in queste interpretazioni delle curve di lunghezza minore, come mostrano le serie vocaliche riprodotte. Nel complesso, la lettura di Simoncelli verte su un registro più grave di quello di Millo, per quanto in alcuni punti, come la seconda CP, si incontrino nel livello melodico. Più ripide sono le discese di Simoncelli, sebbene il punto più grave si tocchi con Millo.

Concentrandoci ora sulle due inarcature, diciamo che la pausa, in proporzione maggiore nel primo dei due, rimarca la separazione della figura retorica, acuita dai divari intonativi che l'accompagnano in tutte e due le versioni. Nel primo *enjambement* possiamo vedere

infatti le due direzioni inverse dei due interpreti, in cui l'ultimo segmento del *rejet* ha due movimenti inversi (discendente con Simoncelli, ascendente con Millo), dal cui livello poi muovono i segmenti della CP successiva del *contre-rejet*, in cui il primo segmento vocalico mantiene il tono precedente, per continuare poi la direzione intrapresa, ovvero l'impiego di segmenti discendenti in una linea melodica globalmente discendente in Simoncelli. Inverso è in questa porzione il procedimento adottato da Millo.

Con la seconda inarcatura il *rejet* si presenta su un andamento parallelo ma con distanza melodica tra le due voci (con movimenti vocalici in parte differenti nelle parti precedenti) e il *contre-rejet* invece presenta una coincidenza melodica e tonale delle due voci. Queste, però, in relazione con il *rejet* precedente, presentano, con Simoncelli, uno sbalzo intonativo verso l'alto, a cui segue una discesa sul tono di partenza in corrispondenza della postonica di "lungo"; con Millo la sua posizione melodica precedente implica uno sviluppo di "lungo" su un tono più basso rispetto al *rejet*.

Oltre, dunque, a una riproduzione pausale dell'inarcatura, contribuisce alla sua realizzazione anche l'uso della melodia e la sua posizione nella fascia tonale, che si presenta divergente tra le due voci ma contribuisce, con due modi diversi, a segnare ulteriormente la frizione tra i due elementi del discorso che la retorica divide.

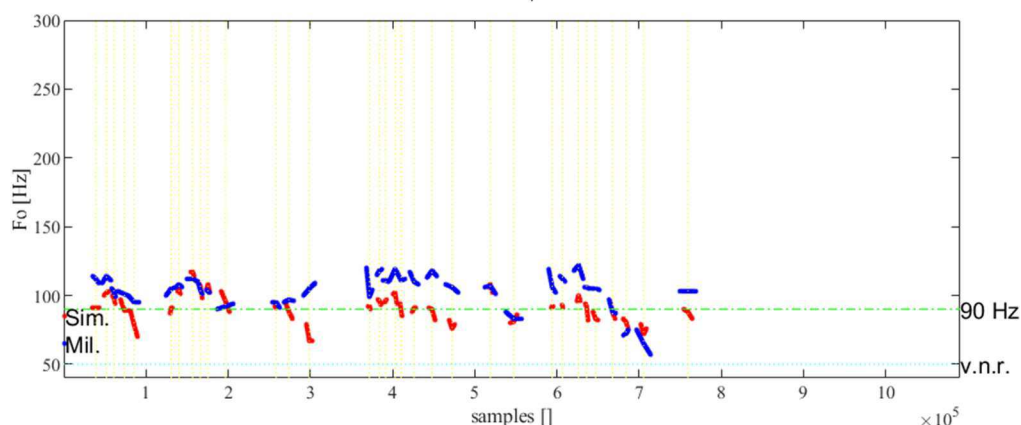


Figura 283 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di "Alba" di G. Caproni

Possiamo dire, al termine di queste analisi, che non solo la lunghezza maggiore di testo considerata, ma soprattutto la sua ricchezza retorico-metrico-sintattica, offre un'ancora più ampia possibilità interpretativa, come mostrano non solo le sfumature organizzative diverse e più o meno paragonabili, ma anche gli specifici andamenti melodici.

Al sommarsi dei vari elementi testuali si sommano le possibilità interpretative, che mantengono in diversi casi elementi di convergenza, anche laddove si differenzino parzialmente: si conferma la propensione anticipata precedentemente a comportamenti seriali o eterogenei nella realizzazione di specifici fenomeni e sono delineabili, più nel dettaglio, delle principali tendenze strutturali e intonative in funzione della tipologia testuale.

3.4.4. Il vuoto di Montale

Restringeremo ulteriormente lo sguardo sull'inarcatura, prendendo in esame una piccola porzione da *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* di Eugenio Montale, corrispondente alla fine del v. 3 e all'inizio del v. 4 ("il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco"). Più nel dettaglio, considereremo la porzione di testo che include "il vuoto dietro / di me". In tutte le letture individuate, infatti, questo frammento testuale, compreso tra due virgole, si isola dal resto della poesia, venendo incorniciato da pause e combinandosi al suo interno in modi diversi.

Cominciamo vedendo le interpretazioni che privilegiano un ordine logico-sintattico e che rendono le due porzioni di verso in un'unica CP: è proprio tra queste che si pone la versione originale del poeta (Mon.), a cui si aggiungono le letture di Claudio Pozzani (Poz.), Daniele Mencarelli (Men.), De Angelis (De An.) e Valentino Fossati (Fos.), che si distinguono dai precedenti per una netta divergenza interna. Difatti, se comune a tutte queste letture è la realizzazione di una sola CP, questa si presenta con una significazione diversa, dettata dai diversi espedienti prosodici adottati, che portano a rivolgere l'attenzione maggiormente al contrasto tra *rejet* e *contre-rejet* o all'insieme sintattico. È nella prima delle due categorie che si collocano le versioni di De Angelis e Fossati, che compareremo insieme, dopo avere presentato prima le altre tre interpretazioni.

Confrontando le versioni di Mon., Men., Poz. (v. fig. 284), possiamo notare tre distinti comportamenti melodici della CP. Con Montale la maggiore prominenza si ha sul primo segmento (cioè su "il vuoto-", addirittura focalizzato, con anche allungamento), a cui si contrappone un tono più basso: la seconda parte della curva presenta due innalzamenti su uno stesso tono con la tonica di "dietro" e con "di", mentre più lunga e bassa (di andamento discendente) è invece la produzione di "me". Con Pozzani la lettura si sviluppa su un tono

nel complesso mantenuto uguale, con minimi movimenti tonali e un comportamento inverso sul *contre-rejet*: “di me” non viene reso nuovamente con la combinazione di un segmento medio (ascendente-discendente) e discendente-basso (con addirittura stesso tono del *rejet*), bensì, rispettivamente, da un tono medio, inferiore a quello della tonica del *rejet*, seguito poi da segmento ascendente-discendente. Con Mencarelli, infine, in modo più paragonabile a quello di Montale, il picco massimo della tonica si raggiunge con un forte salto tonale al principio della CP, con un secondo segmento ascendente-discendente allungato, e non conduce a una discesa ripida, bensì a un tono medio, in cui il secondo picco si raggiunge sulla tonica del *rejet* (il movimento di questa tonica è simile in tutte e tre le letture), da cui inizia una seconda discesa, che colloca il primo segmento del *contre-rejet* su un tono inferiore, seguito da un’ulteriore discesa sul secondo, che si ferma poi su un movimento piano-ascendente, in coincidenza di “me”.

In tutti questi casi notiamo un allungamento su “me” del *contre-rejet*, su tono basso e in due occasioni (Men., Mon.) contrastante con la prima parte della CP, distaccata nettamente a livello tonale. Da queste due interpretazioni, in particolare, emerge un rilievo maggiore dell’unità lessicale del *rejet*, a cui si aggancia l’unità pronominale del *contre-rejet*, catalizzando così l’attenzione dell’ascoltatore. Se il movimento tonale interno è minimo nella parte di *rejet*, l’allungamento comune a tutte e tre le letture della vocale del *contre-rejet* gli consente però un suo rilievo, aumentato anche dalla pausa che lo segue. Potremmo dire che questa tipologia di interpretazione sembrerebbe indicare un *enjambement* con valore piuttosto musicale-metrico che funzionale allo slittamento logico.

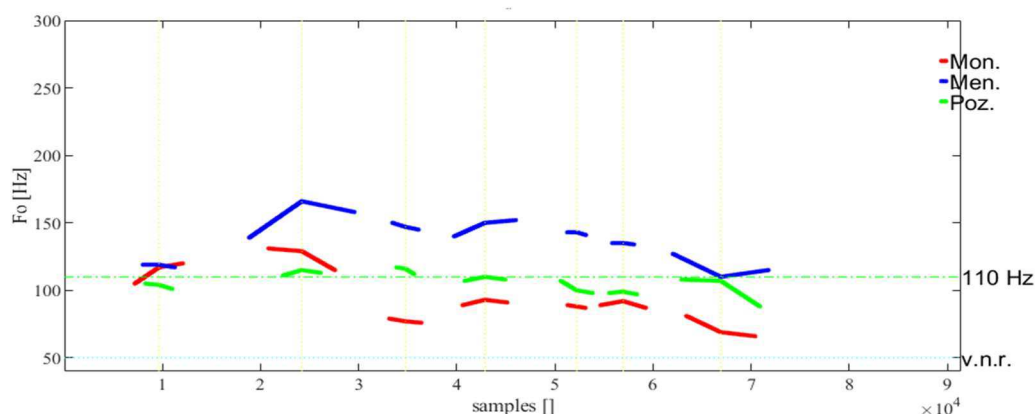


Figura 284 Stilizazione di CP (segmentate) dei vv. 3-4 de “Forse un mattino...” di E. Montale

Considerando le letture di Fossati e De Angelis (v. fig. 285), a cui abbiamo fatto riferimento nei capoversi precedenti, possiamo notare da subito delle divergenze nelle durate vocaliche. Ad accomunare queste due interpretazioni è però un andamento nel complesso simile (lievemente superiore con De Angelis) e l'impiego di allungamento vocalico (proporzionale alle lunghezze vocaliche corrispettive), in corrispondenza della postonica del *rejet*, con abbassamento tonale, di stacco rispetto al *contre-rejet*.

In De Angelis il caratteristico stile, ricco di allungamenti vocalici, anche in questo caso vede le vocali allungate, oltre che sulla tonica di “vuoto” (comune anche a Mencarelli e Montale), soprattutto sulla sua postonica (discendente) e su quella del *rejet* (piana-discendente), che è ancora maggiore. Con Fossati l'allungamento è concentrato sulla postonica di “dietro”, con abbassamento tonale notevole. In entrambi i casi, focalizzandoci sull'inarcatura, possiamo quindi dire che, seppure all'interno di una produzione “legata” dal comportamento logico-sintattico, essa viene prodotta marcando il *rejet* nella durata della sua postonica e, in parte, da un contrasto tonale che la distanzia dal *contre-rejet*, pronunciato invece, come in un bilanciamento, senza alcun allungamento e più rapidamente.

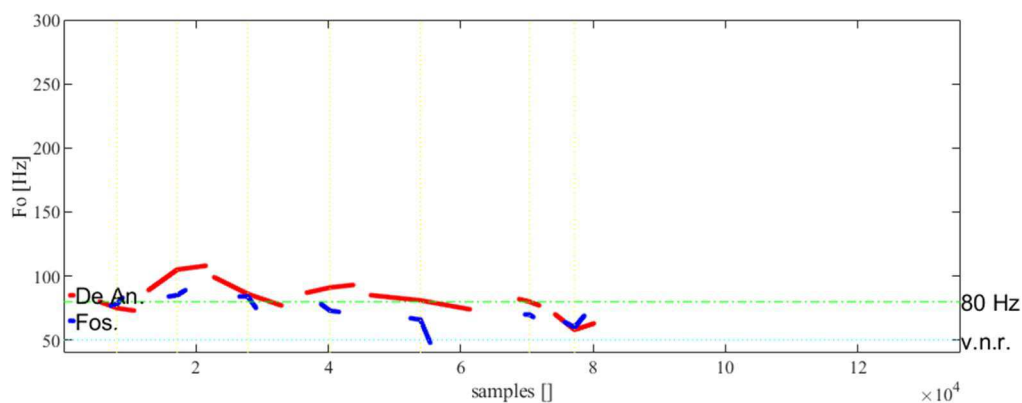


Figura 285 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 3-4 de “Forse un mattino...” di E. Montale

Proponiamo, col fine di mostrare ancora più evidente il contrasto tra le differenti modalità sopra esposte, un'immagine cumulativa di tutte e cinque le curve (v. fig. 286), in cui si mostra ancora più chiara la varietà spiegata.

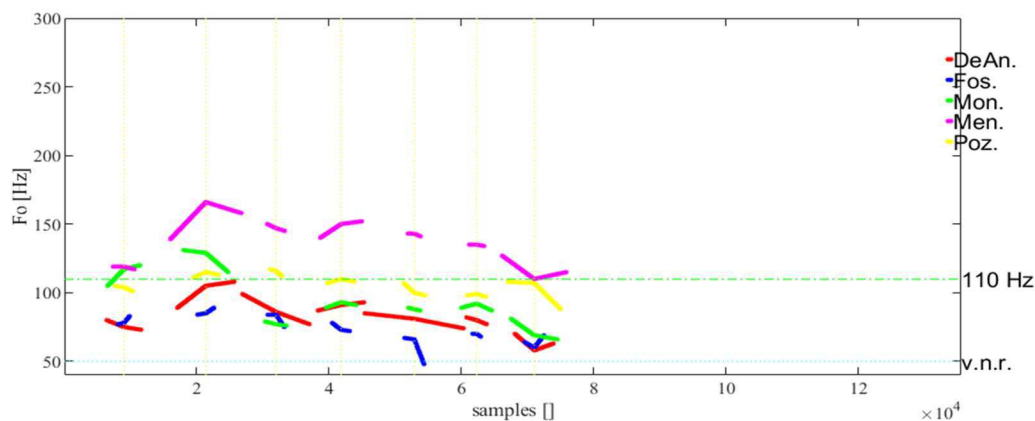


Figura 286 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 3-4 de “Forse un mattino...” di E. Montale

Altra modalità impiegata e analizzata è quella che spezza le due unità in due CP (v. fig. 287). Due varianti si incontrano in questo caso e, più esattamente, una spezzatura pausale tra il *rejet* e il *contre-rejet*, nella produzione cioè di due curve prosodiche indipendenti (è questo il caso delle letture di Davide Rondoni, Gaia Ginevra Giorgi, Luigia Sorrentino), oppure tra il sintagma nominale e quello preposizionale (è il caso di Marco Sonzogni e Claudio Damiani). Iniziamo da quest’ultimo esempio, che divide in “il vuoto / dietro di me”.

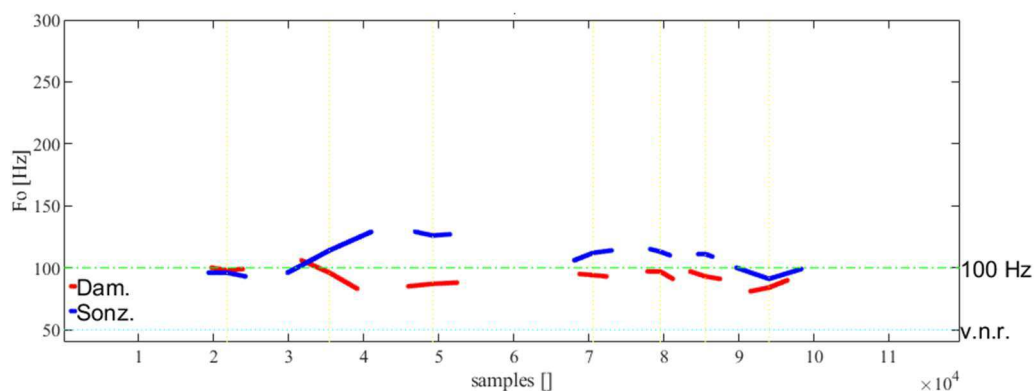


Figura 287 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 3-4 de “Forse un mattino...” di E. Montale

L’immagine mostra che le voci di Damiani (Dam.) e Sonzogni (Sonz.) partono da uno stesso identico livello tonale e poi seguono direzioni opposte, per poi inseguirsi parallelamente nel secondo blocco, in cui l’ultimo segmento porta addirittura a ricongiungersi. Si può notare infatti che sulla tonica di “vuoto” con Dam. il picco si raggiunge tramite salto e da questo si discende sino a stabilizzarsi nella postonica su un

tono medio-basso, mentre con Sonz. la tonica si caratterizza per la sua ascesa sino al tono più alto, su cui si ferma la postonica che è, anche in questo caso come in Damiani, piana. In modalità diverse, anche in questa lettura come in quelle sintattiche di Montale e Mencarelli, viene però marcata l'unità lessicale, con cui si raggiunge non solo il picco tonale più alto ma anche la durata vocalica superiore. Una maggiore prominente è quindi chiaramente avvertibile in corrispondenza di questa tonica in entrambe le letture e il risalto è dato non solo dal comportamento della tonica e da quello piano della postonica (che ne rimarca il contrasto), ma anche dal silenzio successivo.

Il *rejet* e il *contre-rejet* si caratterizzano per l'impiego di una f_0 media costante (appena lievemente superiore) in Dam. rispetto all'ultimo segmento della precedente CP, invece inferiore in Sonz.: comune a entrambi i locutori è però il movimento di questa CP, che si mantiene su un tono costante sui primi tre segmenti (ovvero sulle toniche di *rejet* e *contre-rejet* e sulla prima postonica) e muove sul quarto, discendendo-ascendendo con Sonzogni e ascendendo da un tono inferiore al precedente in Damiani. In entrambi i casi quest'ultimo segmento presenta una durata maggiore alle tre precedenti, più evidente con Sonzogni (seppure non al pari della tonica della prima CP).

Anche in questo caso, come nel primo schema individuato, a essere privilegiato è il nucleo lessicale da cui dipende il *contre-rejet*.

Passiamo a presentare le realizzazioni metriche dell'inarcatura, che privilegiano cioè la posizione metrica dell'elemento sintattico: confronteremo quindi tre versioni di questa tipologia, di voci e generazioni diverse.

Dalla comparazione delle due voci femminili (Gior. e Sor.) e di una maschile (Ron.) (v. fig. 288) emerge una variazione intonativa, per quanto nel complesso si possa ritrovare anche una convergenza nel movimento generale della melodia.

Già in coincidenza dell'unità lessicale notiamo delle differenze tonali e delle durate diverse: la tonica è difatti maggiormente allungata in Rondoni, su un tono lievemente superiore a quello della pretonica, così come in Sorrentino ma con comportamenti inversi (ascendente-discendente con Ron.). La postonica invece, discendente in tutti e tre i casi, appare su un tono più alto con Gior., allungata con Sor., più breve in Ron.

La costruzione dell'inarcatura vera e propria, accomunata dall'interruzione della pausa, vede scelte diverse: la tonica del *rejet* appare particolarmente allungata e discendente con

Giorgi, un po' più pronunciata e piana con Rondoni, lievemente ascendente con Sorrentino; la postonica appare invece ascendente e breve con Giorgi (già rivolta altrove), su un tono lievemente minore ma medio con Sorrentino (discendente-ascendente), un poco allungata (la sua lunghezza e il suo andamento sono come quelli della tonica di “vuoto”, in cui la postonica era allungata ancora di più) e su un tono appena più basso con Rondoni, sempre su uno stesso livello medio (di andamento piano), con un allungamento percepibile che la equipara alla tonica e si presenta in linea con quello incontrato anche con De Angelis e Fossati.

Possiamo quindi dire che le due realizzazioni di Rondoni e Sorrentino marcano il *rejet* con la caratteristica intonazione di inarcatura della postonica, tendenzialmente sospesa su un tono medio, con allungamento vocalico, a cui si aggiunge con Sorrentino l'allungamento anche della postonica precedente (cfr. De Angelis), che potremmo considerare come una preparazione alla sospensione, tramite un rallentamento sulla parte prima del tuffo oltre il verso, nella parte spezzata.

Il *contre-rejet* in tutti i casi parte da un tono più alto del precedente (minimamente con Rondoni) e scende a un tono basso (sino alla *creaky voice* evidente con Giorgi), con una pronuncia più allungata con Rondoni: il contrasto di movimento rispetto ai precedenti acuisce il contrasto della frattura procurata dalla pausa e marcata anche da tonica e/o postonica precedenti.

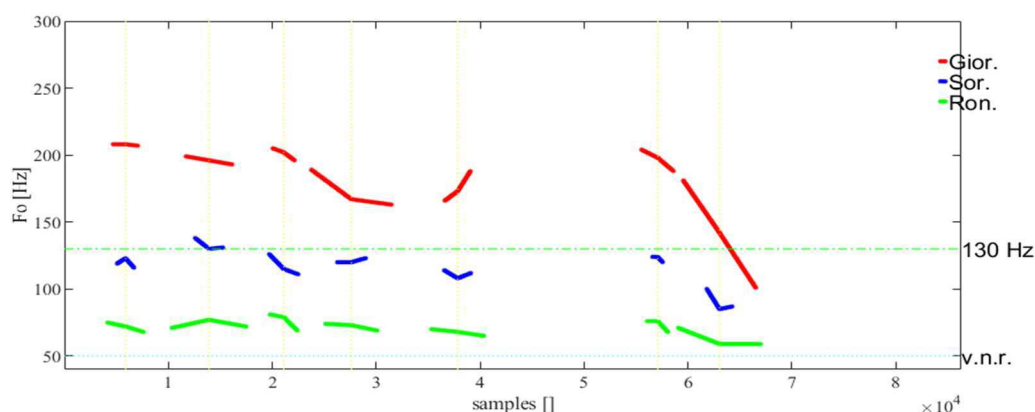


Figura 288 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 3-4 de “Forse un mattino...” di E. Montale

Ultima realizzazione che abbiamo incontrato è quella che, con Mario Baudino, tripartisce il testo in: “il vuoto / dietro / di noi” (v. fig. 289). Emergono tre diversi livelli tonali per ciascuna delle CP e l'ultima curva parte da un tono più alto del precedente, con

uno stacco netto. In questo caso, ad essere particolarmente allungata è la tonica del *rejet*, lasciando ritenere questa dunque come un'ulteriore modalità di realizzazione di inarcatura tramite allungamento, con rilievo maggiore del *rejet*.

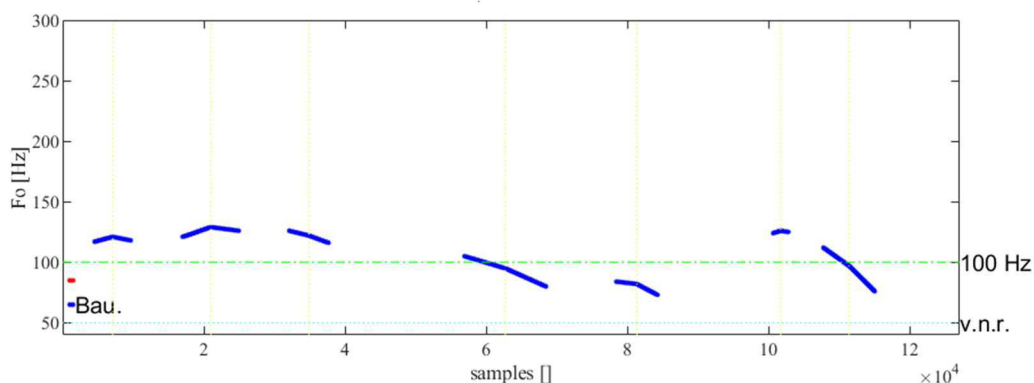


Figura 289 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 3-4 de "Forse un mattino..." di E. Montale

3.4.5. Il silenzio del *disanimato* di Ungaretti

L'ultimo caso che prenderemo in esame è quello di un poeta che del silenzio ha fatto il suo manifesto poetico: proprio questo silenzio che attraversa il testo e la lettura verrà preso in considerazione all'interno della componente retorica che sull'interruzione gioca la sua partita, ovvero l'inarcatura.

Abbiamo scelto di concentrare la nostra osservazione su una porzione di versi estratta dalla già precedentemente analizzata *Sono una creatura* e, più nello specifico, la realizzazione dei vv. 6-8 della prima strofa, che includono "così refrattaria / così totalmente / disanimata" e seguono a una precedente serie di versi in cui l'anafora di "così" era stata quadruplicata. L'osservazione di questa parte limitata ci consente di vedere anche la produzione del duplice "così" e della forte spezzatura, quasi ossimorica, tra "totalmente" e "disanimata".

Inizieremo presentando la versione di Ungaretti (v. fig. 290) che, rispetto alla pagina, riorganizza il testo nel seguente modo: "così refrattaria, così / totalmente / disanimata".

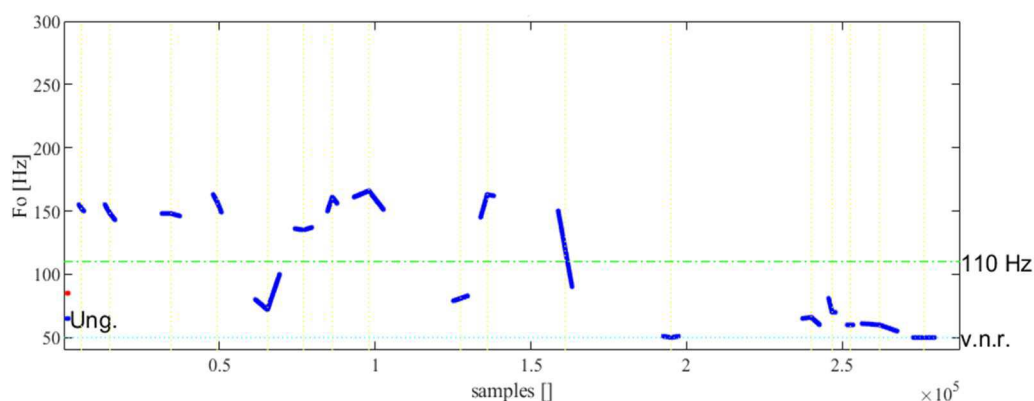


Figura 290 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 6-8 di "Sono una creatura" di G. Ungaretti

In questa lettura, l'organizzazione risente delle precedenti anafore, in cui le CP coprivano i singoli versi: a questo punto Ungaretti introduce una *variatio* a livello organizzativo e sposta i due "così" dei vv. 6 e 7 all'inizio e alla fine della CP percepita. Concretamente l'attacco silenzioso della dentale iniziale di "totalmente", particolarmente pronunciato nel tipico stile ungarettiano di allungamento consonantico, viene quasi a fondersi con quello pausale.

Possiamo notare in questo modo un rilievo, oltre che dell'avverbio "così" (a chiusura di curva, prima di pausa e in ripresa sinonimica del precedente, su un tono più alto), soprattutto di "totalmente", del *rejet* dunque, che viene isolato autonomamente, impiega un tono medio, più basso del precedente, e si distacca ulteriormente dal *contre-rejet*, che è invece su un tono basso.

La prima serie vocalica, su un tono complessivamente alto, vede un abbassamento tonale in corrispondenza della tonica di "refrattaria", da cui poi la melodia risale su un tono medio-alto con la postonica e alto in corrispondenza di "così", il quale ha movimenti interni analoghi al primo segmento della CP, ma su un altro livello tonale e con un allungamento in corrispondenza della tonica, prima della pausa che la sospende. L'allungamento vocalico a fine CP, insieme alla pausa, con anche il prolungato attacco di / t / iniziale, che porta anche a confondere dove finisca la pausa o inizi l'allungato attacco dentale, contribuiscono a dare una sensazione di frenata rispetto all'accelerazione maggiore della prima parte, in cui anche i segmenti vocalici erano più brevi.

Quello che si verifica infatti nel secondo blocco vocalico, che include il *rejet*, è l'evidente allungamento interno, in corrispondenza della sillaba tonica, dei contoidi / n / e

/ t / (ma anche di / l / e / m / precedenti), che si unisce alla discesa melodica ripida della vocale: Ungaretti marca il suo *rejet* con sbalzo tonale e marcato allungamento della sillaba tonica, che più che vocalico è consonantico (cfr. inarcature di “Non / dubitare” di Sereni), a cui segue una postonica su tono basso, contrastante, che introduce l’ultima CP, interamente bassa e concentrata in un’unità di tempo evidentemente inferiore. Questa da subito mostra il maggiore risalto lasciato al *rejet* e il contrasto che si realizza tra questo e il *contre-rejet*, non solo grazie al silenzio che li divide, ma anche grazie all’intenzione comunicativa volutamente diversa, che si rivela anche nella contrastante velocità e gestione dei toni dei segmenti vocalici.

Un comune modello organizzativo della prima parte (“così refrattaria così”), a cui segue una seconda CP uniforme (“totalmente disanimata”), è impiegato da Roberto Mussapi, che propone quindi una bipartizione dei versi (v. fig. 291).

Riguardo alla prima CP possiamo dire che, anche in questo caso, la tonica di “refrattaria” viene marcata, con un lieve sbalzo tonale rispetto alla vocale precedente, in una discesa tonale netta e con allungamento, mantenendo nel complesso però il tono medio della CP. Anche la ripresa di “così” a fine CP avviene in modo analogo al primo, su uno stesso livello tonale, lievemente modificato nella sua pronuncia e velocizzato.

L’inarcatura non viene prodotta con frammentazione pausale, bensì in una sola curva che include *rejet* e *contre-rejet*, marcata tonalmente: infatti il *rejet* si presenta su un tono più alto del *contre-rejet*, toccando il picco massimo nella tonica, che contrasta invece con quella del *contre-rejet*, nettamente discendente sino a un tono basso, da cui si distacca solo la postonica, su un tono più alto (nello stile mussapiano). In questo caso la marcatura avviene quindi a livello tonale, ripartendo *rejet* e *contre-rejet* in due unità scandite e con una differenza netta nella loro tonica.

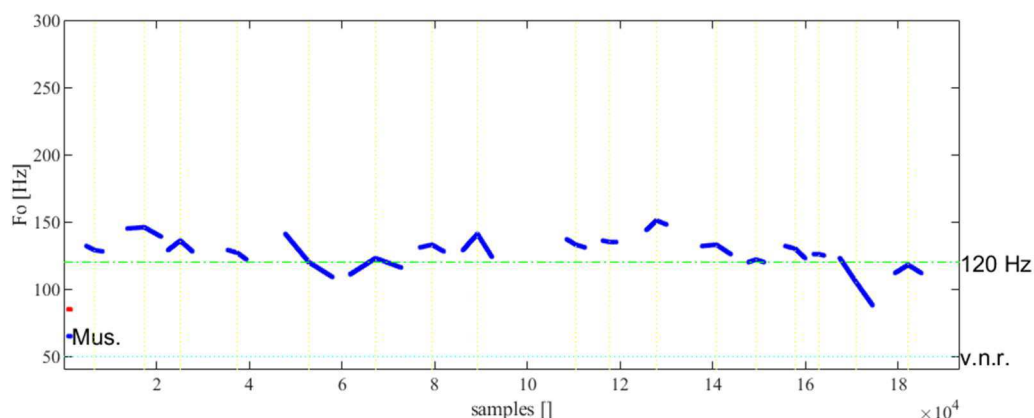


Figura 291 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 6-8 di "Sono una creatura" di G. Ungaretti

Per continuare le nostre comparazioni e viste le varie organizzazioni del testo nel suo complesso, restringeremo ora lo sguardo esclusivamente alla porzione testuale che include l'inarcatura, presentando le modalità incontrate nelle altre letture recuperate, che mostrano sostanziali convergenze. A prevalere infatti è l'interpretazione metrica, che include in due curve separate "così totalmente / disanimata", seguita dall'altro schema organizzativo, che si struttura in una sola CP, con all'interno "così totalmente disanimata".

Proponiamo quindi dapprima due gruppi relativi alla prima modalità, metrica, con all'interno, rispettivamente, le letture di Tommaso Di Dio (Di.D.), Daniele Mencarelli (Men.), Paolo Ruffili (Ruf.); Valentino Fossati (Fos.), Davide Rondoni (Ron.), Gian Mario Villalta (Vil.). Tutti questi autori riproducono l'inarcatura con frattura pausale, ma a livello intonativo è possibile delineare al loro interno ulteriori raggruppamenti.

La prima categoria individuata include autori che prevalentemente tendono ad usare la melodia in modo vario, producendo in particolare una prima CP più mossa al suo interno, su una f_0 media nel complesso più alta, a cui si uniforma anche il secondo blocco vocalico, discendente. La seconda categoria invece accoglie autori che presentano delle CP con un andamento più uniforme, una f_0 media più bassa e una minore escursione frequenziale.

Partendo dal primo gruppo, che mette a confronto Di.D., Men. e Ruf. (v. fig. 292), possiamo notare che la tonica del *rejet* è in tutte e tre le versioni su un tono superiore al precedente (seppure con andamenti interni diversi), seguita da postoniche, tutte discendenti, ma, anche in questo caso, con movimenti interni differenti. Anche le lunghezze si presentano tra loro non uguali ma interessante è notare come, anche in questo caso, si

presentano allungamenti della postonica, in Ruffili e Mencarelli, e di tonica e postonica in Di Dio. Il *contre-rejet* invece appare in tutti i casi su un tono globalmente inferiore rispetto al precedente, per quanto il grado di stacco sia non corrispondente in tutti i lettori: emergono inoltre allungamenti vocalici sulla tonica di “disanimata”.

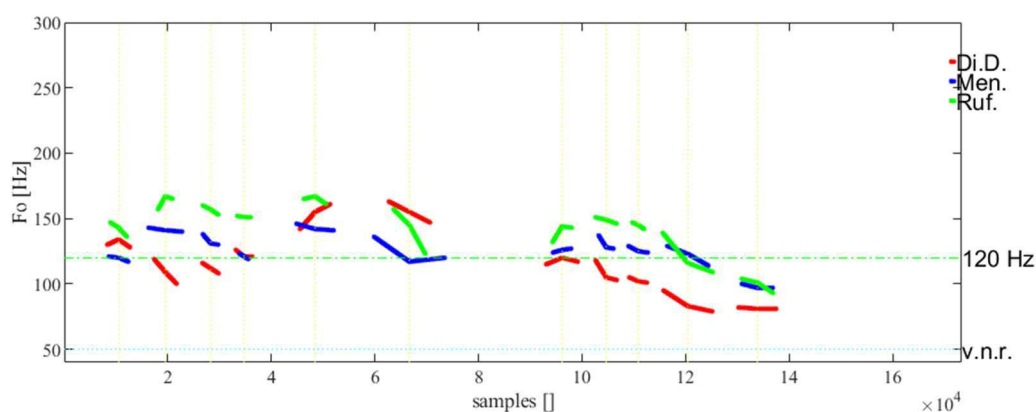


Figura 292 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 6-8 di “Sono una creatura” di G. Ungaretti

Il secondo gruppo di confronto (Fos., Vil., Ron. v. fig. 293) presenta in alcuni casi addirittura frequenze coincidenti tra le tre voci: nel complesso notiamo in questa tipologia di realizzazione un innalzamento tonale nettamente inferiore ai precedenti in coincidenza della tonica del *rejet* (addirittura troviamo un abbassamento in Fossati), seguito da postonica con andamenti meno discostanti dalla pretonica, e un maggiore mantenimento del livello tonale raggiunto precedentemente (superiore con Villalta e Fossati, inferiore con Rondoni). Riguardo alla lunghezza, bisogna notare che un maggiore allungamento della postonica si trova in Rondoni e Villalta.

Il *contre-rejet* appare nel complesso più uniforme del precedente confronto, globalmente discendente ma più piano, in un’escursione più limitata: possiamo notare difatti un ultimo segmento basso con Rondoni e piano su un tono lievemente inferiore con Fossati e Villalta.

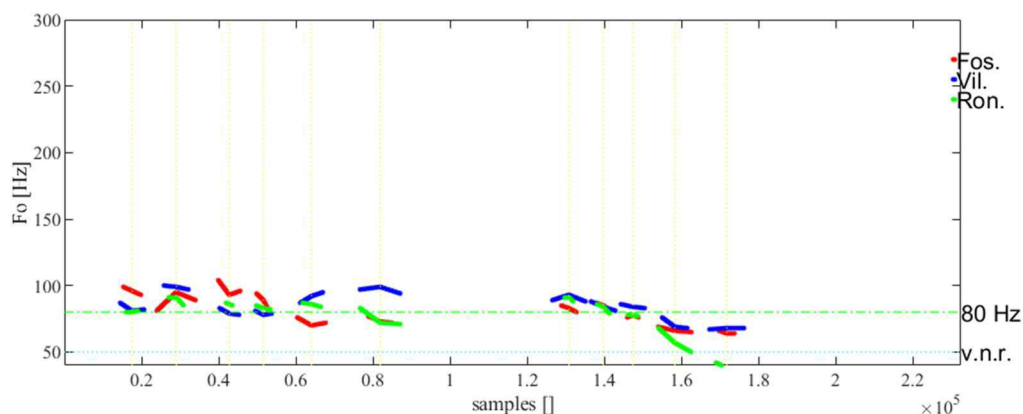


Figura 293 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 6-8 di "Sono una creatura" di G. Ungaretti

Un'ultima modalità di ripartizione individuata propone una lettura unita del *rejet* e del *contre-rejet* in una sola CP. In questa classe indichiamo la versione di Claudio Damiani (Dam.) e Claudio Pozzani (Poz.) (v. fig. 294), il cui comportamento è analogo, procede in parallelo e giunge a sfiorarsi su secondo e terzo segmento, dove con Pozzani si raggiunge un tono maggiore del *rejet*, mentre con Damiani uno medio (un tono superiore si raggiunge sulla tonica). Un maggiore rilievo al principio del *rejet* viene dato da Pozzani, mentre è posto sulla tonica della stessa parola con Damiani: in entrambi i casi il *contre-rejet*, che segue nella stessa curva, è su un tono globalmente inferiore ed è in questo caso che le vocali si presentano più lunghe sia su tonica sia su postonica. Entrambi i poeti hanno inoltre mostrato un'articolazione consonantica del *rejet* particolarmente marcata (cfr. con lo stile ungarettiano), contribuendo a evidenziare con modi alternativi anche la prima unità dell'inarcatura, il *rejet*, con cui la seconda contrasta.

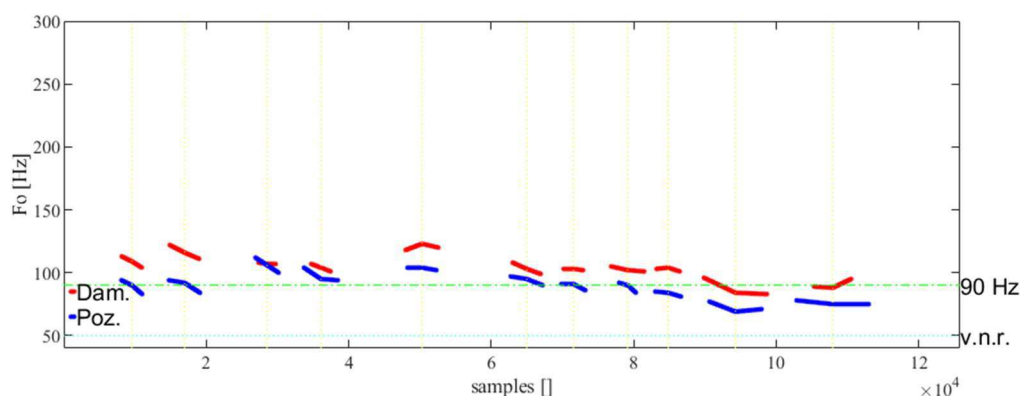


Figura 294 Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 6-8 di "Sono una creatura" di G. Ungaretti

3.4.6. Considerazioni finali

Al termine di questa rassegna di modalità organizzative e intonative incontrate in situazione di *enjambement* testuali di diverso tipo (a cui talvolta si sono aggiunte descrizioni di altri aspetti retorici e sintattici), possiamo dire che notevolmente ricco e variato è apparso lo scenario.

Sono emersi molteplici modelli di ripartizione del verso, assimilabili a un sistema di norma generale, che hanno messo in luce diversi casi di convergenza nelle scelte organizzative. All'interno delle stesse si è individuata una marcata variazione nei comportamenti melodici: tuttavia, gli andamenti della curva di f_0 si sono in diversi casi presentati convergenti tra parlanti, con variazioni minime.

Si sono confermati, da quest'osservazione più dettagliata, numerosi aspetti individuati anche nelle descrizioni in §3.3.1. e §3.3.2., a cominciare dal tipo di lettura, prevalentemente metrica o sintattica, al cui interno sono andate individuandosi ulteriori sfumature. Sono stati rilevati infatti ulteriori approcci al fenomeno, tali da marcare l'*enjambement*, anche laddove la sola struttura della CP in rapporto al testo farebbe pensare a un andamento sintattico: un equilibrio in mezzo, infatti, confermerebbe l'ipotesi di Fónagy (1983), che identifica anche la posizione dell'interprete capace di fondere le due dimensioni, metrica e logica insieme, così da segnare la pausa, senza però una vera e propria fermata. Le sfumature tonali e di durata che si legano a questo aspetto e che abbiamo riscontrato, quando si percepisce un'intenzione di "spezzatura" (al contrario dei casi in cui la l'andamento logico-sintattico ha prevalso sulla retorica testuale), hanno permesso infatti di vedere come la modalità di marcare la rottura segua, oltre alla frattura pausale, anche il movimento tonale e la durata, non solo sul *rejet*, ma anche sul *contre-rejet*.

Più frequente, rispetto ai poeti del Novecento, è risultato, oltre a un ricorrente uso della *creaky voice* (in particolare tra le poetesse), il ricorso all'allungamento (vocalico o consonantico), in corrispondenza di *rejet* e di *contre-rejet* (e talvolta anche dell'elemento *pre-rejet*): connesso a questo fenomeno è stato spesso anche l'impiego di intonazioni ricorrenti, tra cui spicca, in particolare, la caratteristica "intonazione di inarcatura".

Globalmente, da questa panoramica sul tema possiamo dire che sono emerse forti convergenze e divergenze, considerate su più livelli e messe in evidenza dalle analisi: il sistema di norma e variazione individuabile in questi comportamenti mostra come siano

rintracciabili, dunque, delle prime classificazioni di modelli generali di lettura dell'*enjambement*, al cui interno sono distinguibili variazioni individuali più o meno marcate.

3.5. Per uno studio sulla percezione della voce poetica

In quest'ultimo paragrafo che chiude il nostro percorso nelle voci dei poeti, presenteremo brevemente un'altra prospettiva di indagine, a cui faremo cenno come spunto e come riflessione sulle molteplici declinazioni che questa materia di studio può offrire.

L'angolazione in cui ci porremo è difatti quella dell'ascoltatore di poesia: non il nostro orecchio, né la bocca del poeta stesso, bensì l'orecchio di più ascoltatori che vivono l'esperienza uditiva attraverso la percezione sonora sarà al centro di questa ricerca. È difatti questo un punto centrale, non solo in ambito fonetico, dove si declina ampiamente nella fonetica percettiva, bensì anche per la poesia stessa, che, come abbiamo avuto modo di anticipare nella prima parte teorica del lavoro, posa le sue radici nel terreno di un ascolto cosmico. Dunque un ritorno quasi ancestrale all'ascolto, partendo dall'orecchio di più ascoltatori, è quello che compiremo in questa sezione conclusiva, per provare ancora a sondare, un po' sfrontatamente, la fessura di luce che origina la poesia da un lato e che, per altro canto, la tiene viva e la rende riconoscibile.

Dedicheremo quindi le prossime pagine alla ricezione della lettura poetica, riguardo a cui anche Zumthor scriveva alcune osservazioni, che consideriamo premessa di ogni lavoro sul tema. Più nel dettaglio lo studioso spiegava: «La poesia è dunque quello che è recepito; ma la sua ricezione è un atto unico, sfuggente, irreversibile... e individuale, perché si può dubitare che la stessa esecuzione sia vissuta in maniera identica (salvo forse in casi di ritualizzazione rigorosa o di *trance* collettivo) da due ascoltatori; e il ricorso ulteriore al testo (se un testo esiste) non la ricrea certo. [...] La componente fondamentale della "ricezione" è quindi l'azione di un ascoltatore, che ricrea a suo proprio uso, e secondo le sue proprie configurazioni interiori, l'universo significante che gli è trasmesso» (Zumthor, 1984: 287).

In una sua singolarità, l'ascoltatore tuttavia ha un ruolo fondamentale in quanto ascoltatore, e Zumthor, trattando della poesia orale, individuava due ruoli specifici nell'ascoltatore, «quello del destinatario e quello del co-autore» (1984: 288). È infatti in chi ascolta, così come in chi legge, ma senza la possibilità di riprendere cosa possa apparire oscuro e senza la possibilità di fermarsi, tornare eventualmente indietro per andare avanti, ma essendo piuttosto costretti a procedere al tempo di chi legge e prende per mano il suo pubblico, che si ricostruisce un immaginario poetico e prende vita l'opera stessa. È in chi ascolta anche il beneficio di credere che ciò che si sta ascoltando sia poesia, di immaginarne la forma e riconoscerla nel suo incantamento. All'immaginario dell'ascoltatore che rende anche possibile la vita della poesia sono quindi rivolte queste indagini.

All'origine di questa ricerca vi sono alcune domande che forse accomunano autori, lettori, ascoltatori e molti altri, che nascono spontanee nel momento in cui si fa esperienza di ascolto poetico e che uno studio simile porta ancora di più a rendere urgenti. La prima di queste, riprendendo la domanda a cui una risposta del tutto esauriente, giustamente, da sempre non può (né vorrà) essere data e riguarda cosa concretamente renda tale e riconoscibile la poesia (andando oltre le mere definizioni formali), ruota attorno al seguente interrogativo: a livello percettivo è effettivamente possibile distinguere la poesia dalla prosa?

A questo primo interrogativo proveremo a rispondere con i risultati emersi da alcuni test percettivi che abbiamo deciso di condurre per approfondire la questione. Ma ancora un altro tipo di domanda nasce riguardo alla modalità di lettura, alla luce di queste analisi che hanno rivelato più stili di lettura, con tratti caratterizzanti e specifici, e cioè: quanto influisce una differente lettura nella sua ricezione e cosa arriva dal solo ascolto di una poesia in una lingua non parlata? Proveremo a presentare delle ipotesi metodologiche di risposta, che vogliono essere una proposta introduttiva sul tema, che ci riproponiamo di sviluppare in altri contesti.

Per cercare una soluzione a questi quesiti, abbiamo sviluppato alcuni test, in quanto fondamentale, crediamo, in un lavoro di questo tipo, coinvolgere direttamente gli ascoltatori. Passiamo ora quindi a presentare più nel dettaglio la prima tipologia di test, che segue una linea di fonetica percettiva, e a fornire successivamente alcuni spunti di riflessione e considerazioni interpretative per un futuro sviluppo metodologico di indagini vicine alla psicolinguistica.

3.5.1. Prosa o poesia? Un'indagine di fonetica percettiva

Per provare a rispondere all'interrogativo sull'effettiva riconoscibilità della poesia dalla prosa al solo suo ascolto, che ha inoltre l'ambizioso desiderio di provare a comprendere meglio, da una prospettiva percettiva, quello che è il nervo ritmico della poesia, si è voluta intraprendere la via della fonetica percettiva, attraverso la conduzione di alcuni test che consentissero di osservare la ricezione di prosa e poesia, tramite l'ascolto di stimoli delessicalizzati. Andremo in particolar modo a indagare se stimoli di prosa e poesia siano riconoscibili all'ascolto e cosa possa contribuire a questo eventuale risultato, tenendo conto anche di alcune variabili come la tipologia testuale, il tipo di voce del locutore, il tipo di manipolazione effettuata.

Lo stato dell'arte sui test dedicati alla ricezione della poesia su un piano acustico è limitato. Menzioniamo, tra i più rappresentativi, i seguenti lavori: quello di tipo fonologico di Fónagy (1987) (cfr. cap. 1) che, basato su test semantici e poi fonologici, affrontava l'associazione tra uno stile di lettura e una sua interpretazione; quello di Bolinger (1989), sulla ricezione di prosa e poesia in base alle modalità di lettura; quello di Bröggelwirth (2007) su prosa-poesia tedesche a livello prosodico, a cui si ispira quello di Wagner (2012), basato sulla lettura "prosastica" e "poetica" finalizzata all'individuazione di piedi metrici; quello di MacArthur (2018), rivolto all'individuazione di variabili acustiche e prosodiche tra parlato spontaneo e letture poetiche e tra differenti gruppi di poeti; quello infine di Hussein *et al.* (2020), legato al *machine learning* per una classificazione di nove schemi ritmici⁴³².

Al fine di sviluppare i nostri specifici test percettivi, sono stati considerati alcuni studi precedenti, sviluppati in ambito linguistico, diretti ad altre forme di parlato e non ancora applicati allo studio della lettura poetica, ma di riferimento per la nostra ricerca: 't Hart *et al.* (2006), Romano (1997, 1999), Romano & Badin (2009). Ulteriori riferimenti bibliografici sono stati: Moulines & Verhelst (1995), Van Bezooijen & Gooskens (1999), Knoll *et al.* (2009)⁴³³.

⁴³² Si aggiunga, tra gli studi fonetici dedicati all'aspetto ritmico della letteratura letta che includono anche una parte di test, quello di Fant & Kruckenberg (1989) per la prosa svedese.

⁴³³ Esempi di altre applicazioni di questa tipologia di testi in uso nel progetto AMPER sono Fernández Planas *et al.* (2017) e De Iacovo (2019).

Questo lavoro si sviluppa a partire dai lavori di Romano citati e fa uso della metodologia impiegata nel progetto AMPER.

3.5.1.1. *Dati e metodo*

Premesso che l'esperimento di Bröggelwirth (2007) mostrava, a seguito anche di Bröggelwirth (2005), che le condizioni di lettura di poesia e prosa nel tedesco erano distinte a livello percettivo nelle realizzazioni prosodiche, si è voluto in questo specifico studio affrontare la questione mai trattata in ambito italiano, utilizzando le metodologie sperimentali in uso nel progetto AMPER e testare con un piccolo *corpus* italiano la ricezione in ascoltatori madrelingua italiani.

Per la realizzazione di questi test sono state registrate appositamente alcune letture a cura di 1 attrice-annunciatrice, 1 attore e 1 poetessa, a cui è stato chiesto di leggere un testo poetico di autori diversi del Novecento italiano. Nello specifico si è trattato di due poesie di Caproni e Ungaretti, *Alba* e *Sirene*, di cui la prima in metrica fissa (un sonetto) e la seconda con metri, stili e contenuti molto diversi: uno con una forma più vicina alla nostra, l'altro visibilmente più tradizionale⁴³⁴. La scelta si deve infatti alla volontà di proporre testi fortemente differenti, con lunghezze complessivamente brevi, diversificate formalmente e contenutisticamente, seppure all'interno di un canone riconosciuto.

La prima lettura dei testi da parte dei locutori si è basata sul testo originale, ed è stato richiesto loro di leggerlo nel modo più fedele all'impaginazione riportata, mentre una seconda lettura si è basata sulla riscrittura della medesima poesia in forma di prosa, che è stato chiesto di leggere come tale, nel modo più narrativo possibile. Il motivo della scelta dei parlanti risiede nella volontà di testare un parlato poetico in diverse tipologie stilistiche, che esulino dalle ulteriori possibilità interpretative di eventuali filoni poetici ma abbraccino il più ampio scenario delle concrete occasioni di lettura della poesia fruibili, col fine di

⁴³⁴ Una considerazione simile a quella di Bologna, che teneva conto della possibilità di «una pronuncia lirica o semilirica» come alternanza che dipendesse da «necessità metriche e ritmiche» (Bologna, 1990a: 81), è quella che avanziamo quando teniamo conto dei possibili cambiamenti anche stilistici che possono essere determinati dal connubio tema-forma (ritmico-metrica) del componimento. Come scrive Sessa (2018) in una sua valutazione generale sulle modalità di lettura, i parametri ritmici che suggerirebbe la poesia rischierebbero, da un lato, di non essere valorizzati nella complessità della sua sintassi e del suo impianto retorico e, dall'altra parte, rischierebbero l'enfasi esagerata (cfr. Ferriguto, 1934: 146).

intendere anche se queste contribuissero a una diversa percezione, più o meno vicina a un immaginario insito nell'ascoltatore.

Il materiale registrato nella cabina silente modulare del LFSAG⁴³⁵ dell'Università di Torino è stato poi campionato a 16 kHz, convertito da stereo a mono e salvato in formato .wav. È stata poi compiuta una selezione di porzioni comuni che sono state successivamente lavorate.

Da un'osservazione del materiale raccolto è emersa una divergenza specifica delle singole letture ottenute in ogni parlante, che hanno sommariamente evidenziato due tipologie diverse di letture: una poetica (con *Fluency Rate* e velocità di eloquio inferiori, insieme a livelli di f_0 media lievemente divergenti e una varietà melodica interna inferiore, sostenuta anche da un uso maggiore di pause, nel complesso più ampie) e una prosastica (con *Fluency Rate* e velocità di eloquio superiori, con livelli di f_0 media lievemente divergenti, una varietà melodica interna superiore e un uso minore di pause, nel complesso più brevi).

Una volta rilevate queste divergenze sostanziali, che hanno confermato l'ipotesi di una concreta varietà stilistica, si è proceduto con una prima selezione del materiale, così composta: 1 poetessa-Caproni-poesia, 1 poetessa-Caproni-prosa; 1 annunciatrice-Caproni-poesia, 1 annunciatrice-Caproni-prosa, 1 annunciatrice-Ungaretti-poesia, 1 annunciatrice-Ungaretti-prosa; 1 attore-Ungaretti-poesia, 1 attore-Ungaretti-prosa. Successivamente è seguita l'annotazione vocalica degli audio selezionati, di durata massimo di 20 s ciascuna, sull'applicativo *Praat*, su cui è stato poi utilizzato uno *script* che ne ha permesso l'estrazione di dati, quali durata, f_0 e intensità, successivamente corretti nel *txt* prodotto dallo *script*, laddove necessario (cfr. metodologia presentata in §3.4).

I dati recuperati sono stati successivamente manipolati, procedendo nei seguenti passi: a) normalizzazione dell'energia, b) appiattimento di f_0 (media) + normalizzazione dell'energia, c) appiattimento delle durate + normalizzazione dell'energia (più bassa per

⁴³⁵ La cabina ospita un microfono *Shure SM58*, del LFSAG, e un *Behringer T-47-EU*, messo a disposizione dallo StudiumLab dell'Università degli Studi di Torino (Dip. Studi Umanistici) grazie a un contributo sui fondi ex-60% di un progetto della Prof.ssa Marellò, nell'ambito di un programma di condivisione di risorse, unitamente al PC *Aorus GA – Z270X – Gaming 7 Thunderbolt 3 ATX* (con processore *Intel Core i7 – 7700 Quad Core* e memoria RAM *Kingston HyperX Fury 16GB DDR4 2400MHz*) e a un disco dati *HDD Seagate Barracuda 1TB 64MB 7200rpm SATAIII 3.5"*, sul quale è avvenuto il deposito temporaneo dei dati originali del progetto. Il sistema di registrazione, con queste attrezzature di cui si è fatto uso, è stato possibile grazie alla preziosa collaborazione interdipartimentale.

evitare accavallamenti di segmenti molto brevi), d) ulteriore appiattimento delle durate (più brevi – 50 ms) + normalizzazione dell'energia.

I dati sono stati poi inseriti in Matlab, in cui sono state impiegate le *routine* AMPER (<http://www.lfsag.unito.it/amper/amper.html>) per la realizzazione di 4 audio sintetici per ciascuna registrazione, secondo le alterazioni introdotte, in aggiunta all'audio sintetico non manipolato.

Per mostrare il risultato delle 4 tipologie ottenute, riportiamo 4 schermate di *Praat*, relative alle registrazioni alterate della lettura prosastica a cura dell'attrice-annunciatrice, precedute da quella relativa alla lettura sintetica, priva di ulteriori trasformazioni, come esempio del tipo di risultato ottenuto.

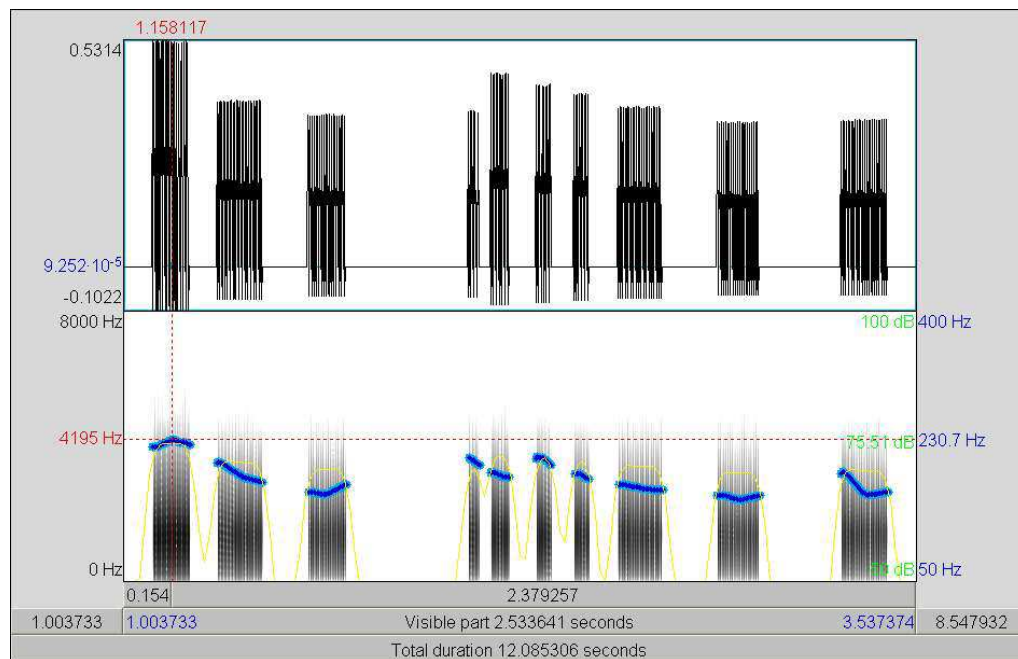


Figura 295 Finestra di Praat relativa a stimolo di voce sintetica (versione naturale)-PROSA-attrice-annunciatrice

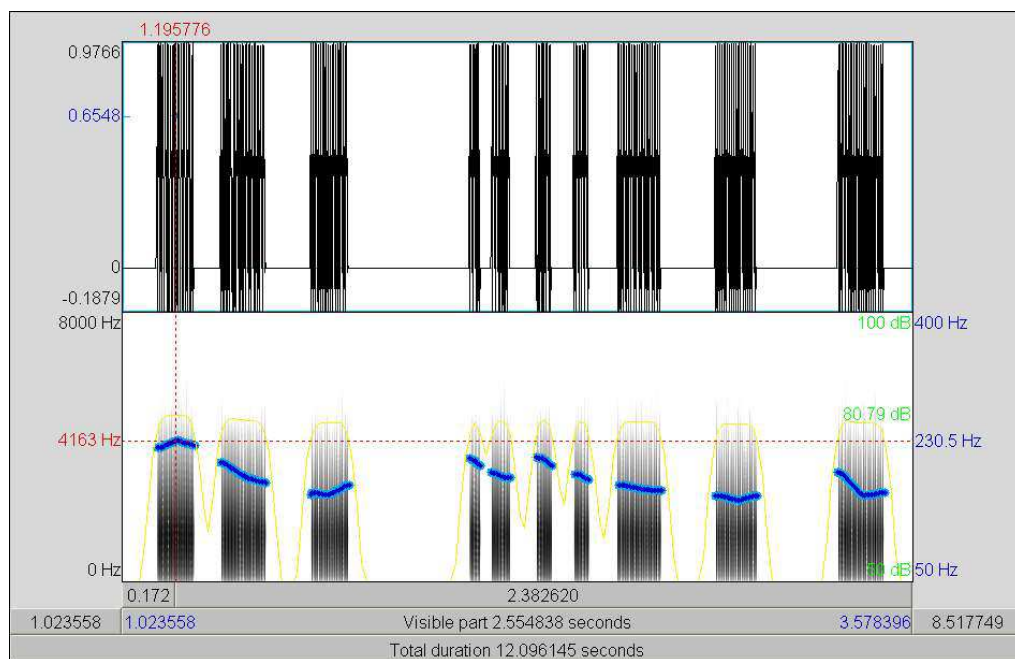


Figura 296 Finestra di Praat relativa a stimolo di voce sintetica (intensità fissa)-PROSA-attrice-annunciatrice

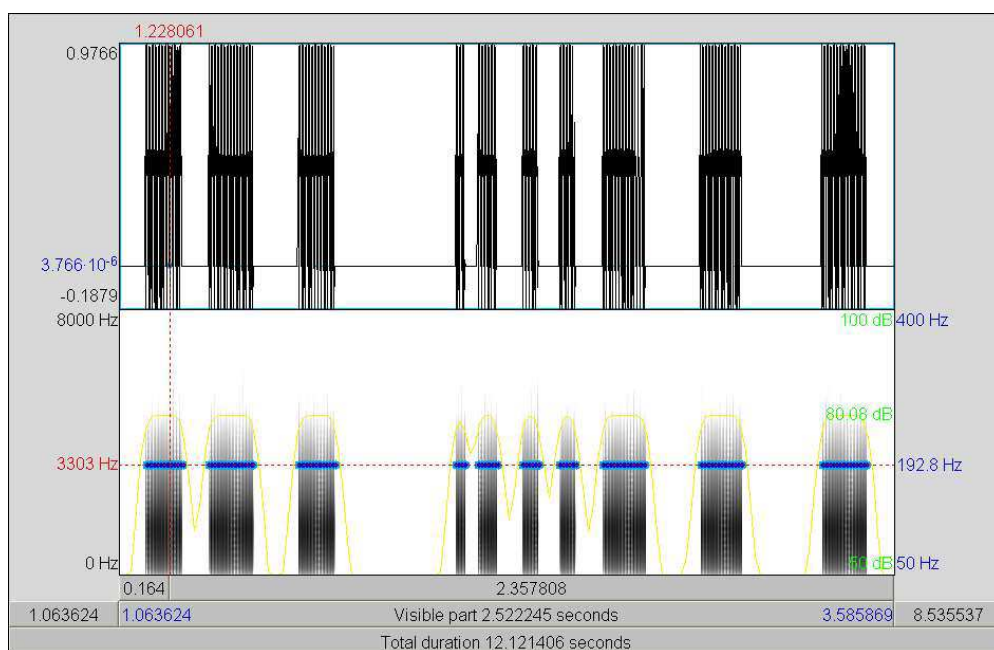


Figura 297 Finestra di Praat relativa a stimolo di voce sintetica (f_0 fissa)-PROSA-attrice-annunciatrice

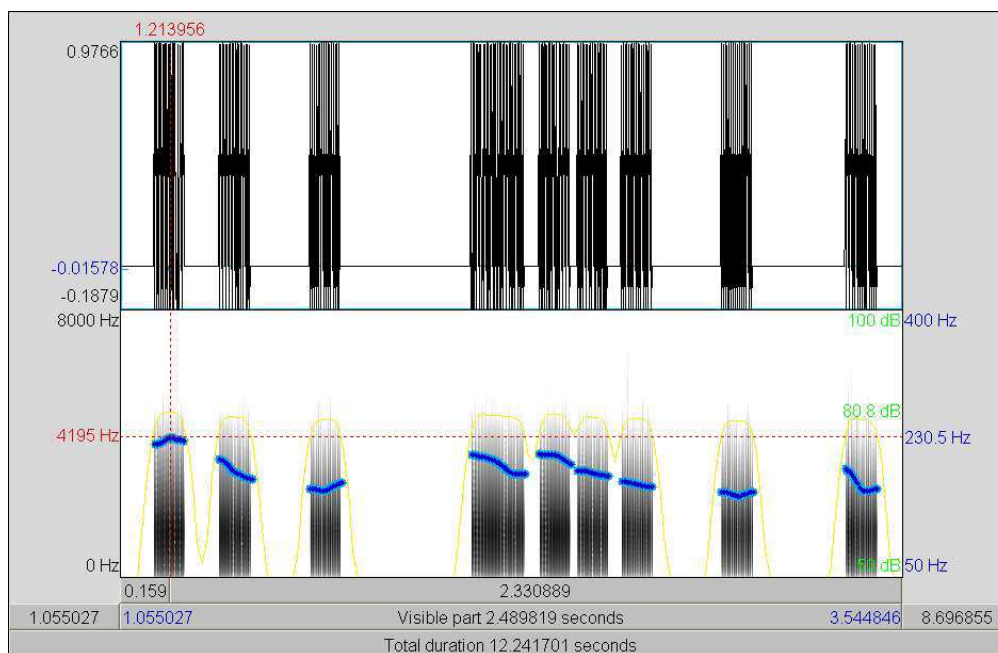


Figura 298 Finestra di Praat relativa a stimolo di voce sintetica (durata fissa)-PROSA-attrice-annunciatrice

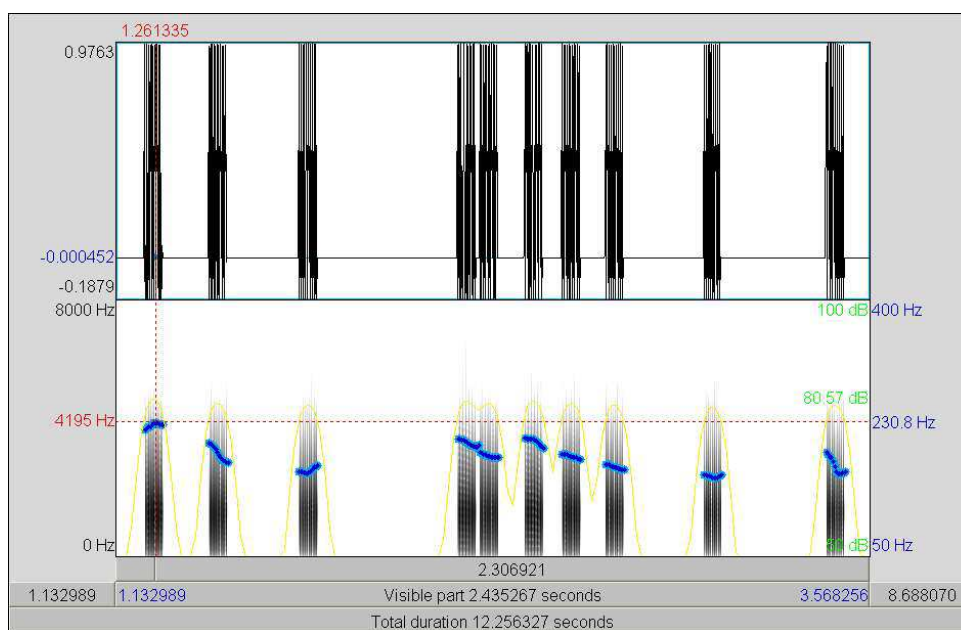


Figura 299 Finestra di Praat relativa a stimolo di voce sintetica (durata fissa 2)-PROSA-attrice-annunciatrice

3.5.1.2. Creazione e somministrazione del test

A partire da questi materiali, per creare e svolgere i test si è fatto uso di *Praat* e, più in particolare, sono stati ideati e montati un *training* test (test identificativo) e il test principale (di discriminazione). Il *training* test, composto da 24 stimoli di voce sintetica prodotti a partire dalle registrazioni dell'attrice-annunciatrice e dall'attore, è finalizzato al riconoscimento della prosa o della poesia (proposto in ordine random), mentre il test di discriminazione si compone di 32 coppie di stimoli (64 stimoli di voce sintetica di registrazione di tutti e tre i locutori), e richiede all'ascoltatore di distinguere la poesia tra il primo e il secondo stimolo somministrati (anch'essi proposti in ordine random). Ogni coppia propone uno stimolo di prosa e uno di poesia con le stesse caratteristiche di manipolazione (es. durata fissata a 50 ms, intensità fissa), lette dallo stesso parlante, tra cui l'ascoltatore sceglie uno solo dei due, dopo un ascolto completo di entrambi.

All'interno del test sono stati inseriti i seguenti dati manipolati: 5 audio di 1 poetessa-Caproni-poesia (1 sintetica naturale+4 manipolazioni), 5 audio di 1 poetessa-Caproni-prosa (1 sintetica naturale+4 manipolazioni), 5 audio di 1 annunciatrice-Caproni-poesia (1 sintetica naturale+4 manipolazioni), 5 audio di 1 annunciatrice-Caproni-prosa (1 sintetica naturale+4 manipolazioni), 3 audio di 1 annunciatrice-Ung-poesia (1 sintetica naturale+2 manipolazioni), 3 audio di 1 annunciatrice-Ung-prosa (1 sintetica naturale+2 manipolazioni), 3 audio di 1 attore-Ung-poesia (1 sintetica naturale+2 manipolazioni), 3 audio di 1 attore-Ung-prosa (1 sintetica naturale+2 manipolazioni).

I test sono stati proposti simultaneamente a 40 studenti del Corso di Linguistica Generale Magistrale (Prof. Antonio Romano) dell'Università degli Studi di Torino, che hanno svolto dapprima il *training* test, ascoltando due volte ogni stimolo proposto in ordine casuale, e successivamente si sono cimentati nel test vero e proprio.

I dati degli studenti sono stati recuperati singolarmente e collettivamente, in quanto necessaria una ricognizione specifica per ogni studente, seguita da valutazione globale.

3.5.1.3. Risultati del test

I risultati che ci offre questo test appaiono particolarmente positivi: già i risultati relativi al *training* facevano emergere che il 68% delle risposte relative al riconoscimento della poesia e il 66% delle risposte relative all'ascolto di prosa risultavano esatte.

Il test vero e proprio ha confermato quello che già il *training* test aveva cominciato a rivelare.

Nel complesso, infatti, su un totale di 32 stimoli del test, risulta sopra la media la percentuale dei risultati esatti, pari a $23,55/32$ (72,6%), mentre, come mostra il *boxplot*, molto dispersi appaiono i risultati inferiori alla metà di risposte esatte e pochi sono i casi di risposte completamente esatte o molto sbagliate (con risultati pari a $32/32 - 12/32 - 13/12$).

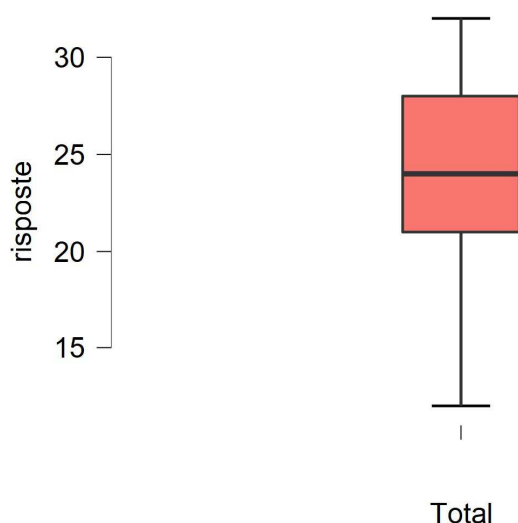


Figura 300 Boxplot con percentuale di risposte esatte

Quasi assente è invece il margine di casualità (16/32), come mostra l'istogramma.

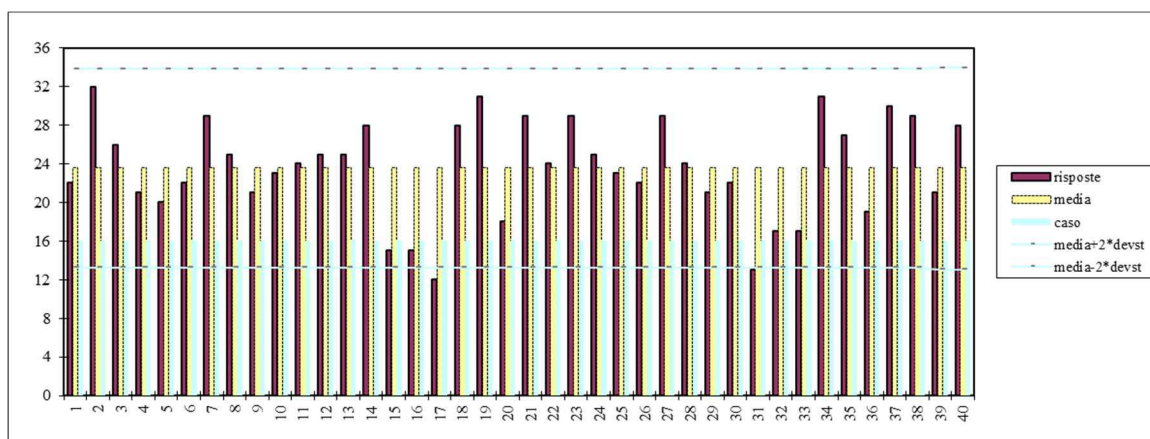


Figura 301 Iistogramma con le risposte dei partecipanti al test

Inoltre, su un totale di 1280 click, simili sono i numeri delle preferenze tra stimolo 1 e stimolo 2, risultando 646 i click per rispondere “stimolo 1” e 634 i click di risposta “stimolo 2”.

Prestando attenzione alla ricezione dei singoli stili di lettura delle tre voci, è emerso che un maggiore contrasto si può riscontrare tra la lettura poetica e quella attoriale, in quanto è stata più frequentemente riconosciuta in maniera esatta la lettura attoriale, seguita da quella dell’annunciatrice-attrice e, per ultimo, da quella poetica. Difatti la percentuale di riconoscimento sono state pari all’80% con la voce dell’attore, al 76% con la voce dell’annunciatrice e al 67% con quella della poetessa.

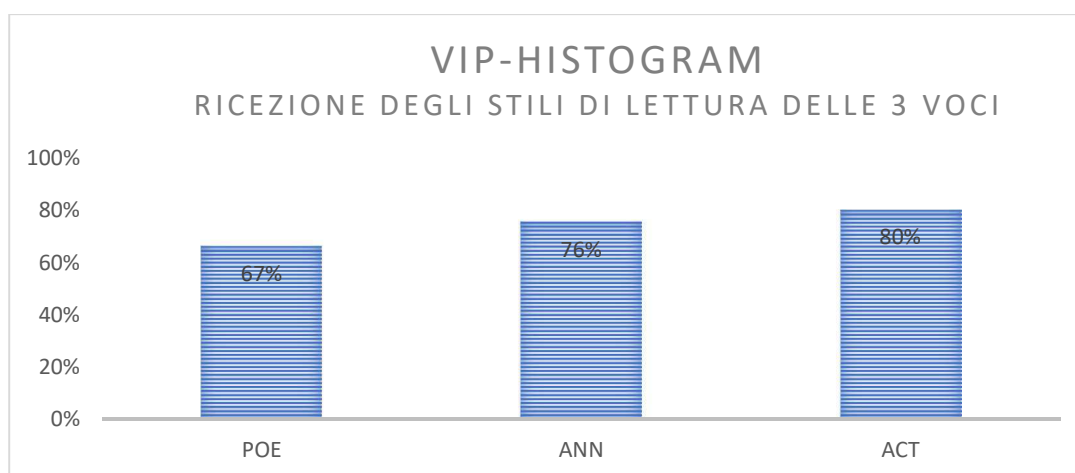


Figura 302 VIP-Histogram con percentuali di risposte esatte per tipologia vocale

Considerando invece le percentuali di risposte esatte in funzione della manipolazione, notiamo che la percentuale più alta di risposte esatte si riscontra con la somministrazione dello stimolo sintetico con appiattimento di f_0 , seguito da quello inalterato e da quello con appiattimento delle durate medie sillabiche (1° tipo). Lievemente più bassi sono i risultati relativi agli stimoli con appiattimento dell'energia e ancora inferiori sono quelli in cui è stato adoperato un secondo appiattimento della durata (50 ms).

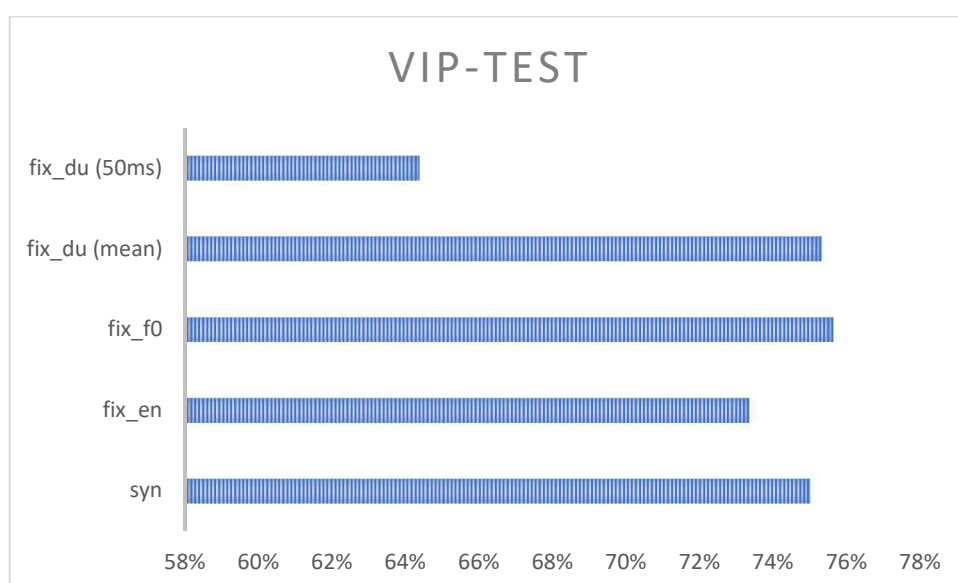


Figura 303 VIP-Histogram con percentuali di risposte esatte per tipologia di stimolo

Da un'osservazione degli stimoli con la massima e la minima percentuale di risposte corrette, emerge che la coppia con meno risposte corrette è stata quella dell'attrice-annunciatrice (nella lettura di Caproni), nella sua lettura con intensità e durata più rapida fisse, mentre la coppia di stimoli con più risposte corrette è stata quella dell'attore (nella lettura di Ungaretti), nella quale era stata appiattita la durata (media).

Per una verifica della significatività di quest'analisi sono stati condotti due test-ANOVA, testati sulle risposte degli ascoltatori, fissando nel primo caso il fattore del tipo di locutore (attore, annunciatrice, poeta) e, nel secondo caso, del tipo di manipolazione insieme al tipo di poesia letto. Il primo test ha mostrato che il tipo di voce ha mostrato un effetto statisticamente significativo, in quanto il numero di risposte esatte è maggiore a seconda del tipo di voce (maggiore con la voce attoriale): $F(2, 29) = 7.794$, $p < 0.002$.

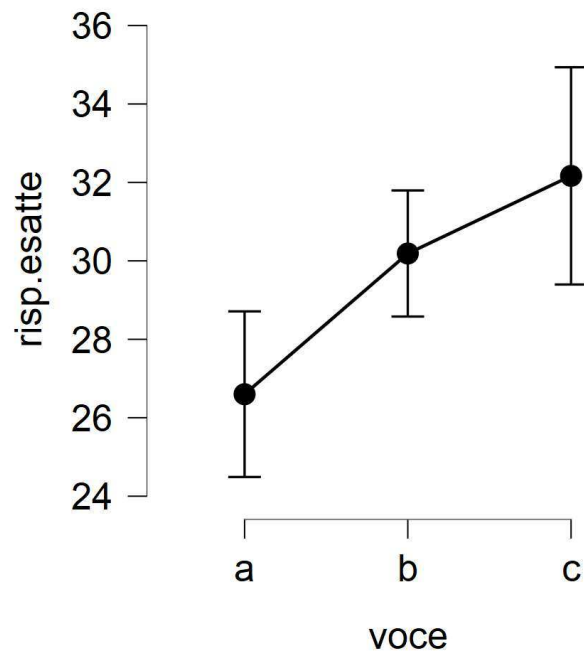


Figura 304 Distribution Plot (ANOVA)
(a-voce poeta, b-voce annunciatrice-attrice, c-voce attore)

Riportiamo anche il Q-Q-plot, che mostra che i residui standardizzati si adattano bene lungo la diagonale, suggerendo che sia le ipotesi sia la normalità e la linearità non sono state violate⁴³⁶.

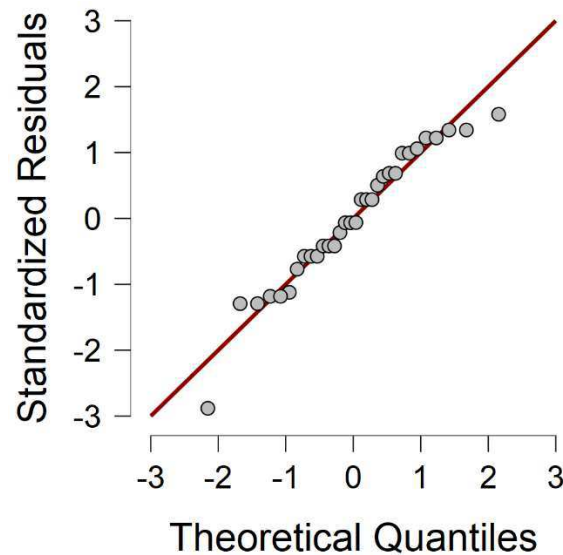


Figura 305 Q-Q plot

⁴³⁶ Il Q-Q-plot si presenta come valutazione grafica della normalità dei dati e costituisce parte delle verifiche delle ipotesi utilizzate nella regressione lineare e in ANOVA. I grafici Q-Q mostrano i quantili dei dati effettivi rispetto a quelli previsti per una distribuzione normale.

Il test-ANOVA con i fattori fissati di manipolazione (5 tipologie esposte precedentemente) e di tipo di poesia (quella di Ungaretti o quella di Caproni) mostra invece che la tipologia di manipolazione del test è statisticamente non significativa: $F(4, 22) = 0.301$, $p < 0.874$. Al contrario, il tipo di poesia risulta un fattore significativo, $F(1, 22) = 7.961$, $p < 0.010$. Un'interazione non significativa è data infine dall'interazione dei due fattori invece, $F(4, 22) = 0.711$, $p < 0.593$.

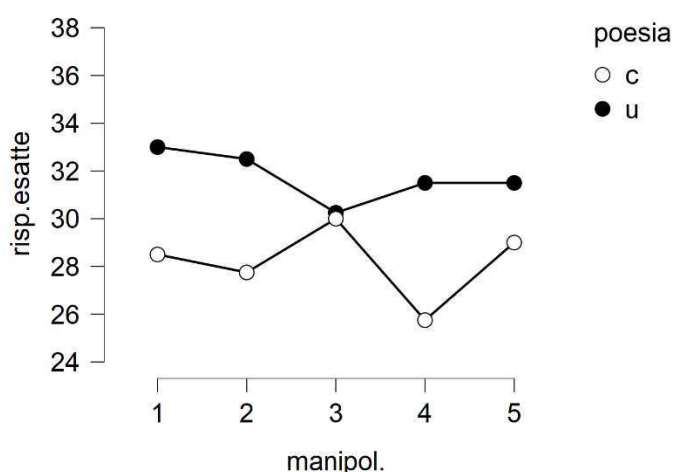


Figura 306 Distribution Plot (ANOVA)

Pensiamo difatti che queste informazioni confermino la nostra ipotesi che, a influenzare il tipo di lettura e poi la sua ricezione, ricopra un ruolo non trascurabile non solo la tipologia testuale, ma anche il tema del testo stesso, che contribuisce a influenzare dapprima la modalità di lettura e, conseguentemente, anche la sua percezione. Quando quindi abbiamo testato la significatività dello studio per quanto riguarda il tipo di poesia, ovvero quella di Caproni o di Ungaretti, in questo andava a essere verificato l'influsso non solo di una differenza testuale-formale (per esempio la sostanziale differenza metrica tra un testo in endecasillabi e uno dai metri vari e più corti), ma anche di un contenuto molto divergente, che poteva portare, conseguentemente, a interpretazioni diverse (che influenzavano una prosodia diversa, percepibile anche negli stimoli delessicalizzati).

Si evince da questi dati che l'alterazione eccessiva della durata (troppo rapida) impedisce il riconoscimento, in quanto la durata vocalica è elemento determinante e considerato come distintivo. Risulta inoltre che velocità d'eloquio, f_0 media e andamento

intonativo interno sono elementi centrali nel riconoscimento, per quanto la durata delle sillabe venga normalizzata.

3.5.1.4. Conclusioni

Possiamo dire, alla luce di questi risultati emersi, che i test percettivi risultano un utile strumento per approfondire la ricezione della poesia e la sua questione ritmica: la poesia si è rivelata difatti riconoscibile dalla prosa in condizioni di parlato sintetico, non solo senza alterazioni di f_0 , durata e intensità, ma anche laddove queste siano state alterate (senza un'eccessiva variazione dei risultati). La percentuale di percezione esatta risulta infatti maggiore in particolare dove si appianano la f_0 e la durata, oltre che negli stimoli sintetici non alterati.

Questi risultati ci spiegano che, da un lato, la percezione della poesia passa attraverso un ritmo riconoscibile in cui la velocità d'eloquio poetica risulta centrale e ben distinta rispetto al parlato della prosa, e che un uso melodico della lettura poetica appare elemento ulteriormente funzionale alla sua percezione, mentre l'alterazione della durata vocalica artificiosa appare problematica.

Emerge inoltre che un pubblico di studenti (familiare agli studi letterari ma non necessariamente appassionato di poesia) ha una maggiore facilità anche nell'associare la lettura poetica a uno stile principalmente attoriale di lettura che, forse più familiare in genere al pubblico, più diffusamente dipinge l'immaginario comune della lettura poetica ed è frutto anche di una tradizione di lettura attoriale di poesia, legata maggiormente a un concetto recitativo-declamatorio. Il minore (seppure in una media generale alta) riconoscimento della voce poetica potrebbe infatti ritenersi un'ulteriore conferma anche della concreta minore presenza nell'orecchio comune della voce dei poeti contemporanei rispetto a una più larga tradizione di diffusione poetica dal mondo attoriale, probabilmente tale anche a causa delle scelte didattiche della scuola di questi ultimi vent'anni.

Trattandosi di un primo esperimento di studio sul tema, finalizzato a un primo sondaggio della questione e a una prima elaborazione di una possibile metodologia apposita, possiamo ritenerci particolarmente soddisfatti delle informazioni raccolte, pur considerando, tra i propositi di miglioramento, la possibilità di ampliare i test a un numero più ampio di

parlanti e ascoltatori, oltre che di arricchire la varietà di dati proposti, abbracciando più tipologie testuali di partenza, un maggiore ventaglio stilistico di lettura, e magari allargare l'indagine a un confronto tra lettura poetica e parlato spontaneo (cfr. Butcher, 1981). Altra declinazione dello studio che ci proponiamo di svolgere successivamente, in seguito a questo primo lavoro e alla storia della lettura presentata, è quella dedicata al riconoscimento anche del mutamento prosodico-stilistico che ha subito nello specifico la lettura poetica⁴³⁷.

3.5.2. Attenzione, inarcatura, fonosimbolismo: una proposta di studio psicolinguistico

A chi non è mai capitato, in un *reading* di poesia, di ritrovarsi improvvisamente a sentire solo una cadenza ma di perdere di vista la lettura nella sua completezza? E quando arriverebbe questo momento?

Quante volte, ascoltando una lettura di poesia, è rimasta in mente una sensazione che, nel momento in cui siamo andati a leggere il testo, si è in parte confermata ma in parte si è trasformata e arricchita di altri significati? E quante volte siamo rimasti spiazzati, disorientati, imbattendoci improvvisamente in un'inarcatura o, ancora diversamente, recependola nell'ascolto? Uno straniamento potremmo dire che nasce spesso dall'incontro con il testo dopo il suo ascolto (e viceversa), ulteriore ogni volta che ci imbattiamo in un'inarcatura forte.

Infine, quanti di coloro che si sono trovati a prendere parte a *festival* internazionali di poesia, o si sono trovati ad ascoltare in altri contesti poeti in lingua straniera, hanno avuto la sensazione di capire qualcosa di quella lettura, di afferrarne in parte il significato, pur non comprendendone la lingua? Quale mistero giace dietro alcune manifestazioni mondiali che vedono poeti in lingua straniera relazionarsi con una platea che non conosce quella lingua e che non sempre è messa in condizione di avere a disposizione nell'immediato le traduzioni come supporto per l'ascolto?

A tutte queste domande non è possibile dare una risposta completa e sufficiente, e non ambiremo a farlo in questa sede: tuttavia, abbiamo cercato di indagare, nello specifico caso

⁴³⁷ Studio che si potrebbe considerare di ispirazione sarebbe quello sull'evoluzione storica del parlato radiofonico nel Novecento si veda Boula de Mareuil *et al.* (2011), in cui si affiancano oltre agli stimoli delessicalizzati anche quelli originali e stimoli text-to-speech.

della poesia letta, quell'«aspetto psicoacustico della percezione delle frequenze prodotte da uno strumento musicale o dalla voce parlata» (Albera, 2018: 52).

In questo paragrafo tenderemo quindi di offrire alcuni spunti di riflessione, in particolare sul primo di questi tre temi, fornendo alcune considerazioni interpretative su una prima proposta di studio, realizzata presso l'Universidad de Granada, come strumento utile per uno sviluppo metodologico futuro: le tre indagini condotte che la compongono formano parte dell'Appendice finale di questa tesi.

La prima indagine si dedica alla ricezione di diversi stili di lettura (v. Appendice, §I.). Alla luce infatti dei diversi studi, prevalentemente di ambito psicologico, condotti sul livello di attenzione in funzione dell'uso prosodico della voce⁴³⁸, alcuni dei quali si è avuto modo di menzionare già in precedenza (ricordiamo, tra gli altri, quello di Bolinger, 1989, che più è vicino alla nostra tematica trattata e ne è riferimento⁴³⁹) e che rivelano un livello differente di attenzione a seconda dell'uso del *pitch* prosodico, è sorto spontaneo l'interrogativo che anche nella lettura della poesia un differente stile possa incidere su una diversa ricezione.

Come abbiamo visto, molteplici sono gli approcci dei poeti al testo nella sua realizzazione vocale, per quanto uniti da una comune “voce poetica”: per questo, un approfondimento del tema abbiamo pensato potesse consentire di considerare la questione da una prospettiva alternativa. A tal proposito, si è voluto testare in una prima indagine quanto possa essere influente un differente uso melodico nella lettura poetica. Difatti, «una scarsa modulazione dell'intonazione e valori di frequenza in un *range* più basso sono collegati a una bassa attivazione psicofisiologica» (Sessa, 2018: 118), mentre, come spiega l'autore, fluttuazioni dettate dal testo renderebbero viva la lettura, traducendo le emozioni del testo.

Inoltre, come conferma la psicologia cognitiva in diversi studi, vista la naturale tendenza al raggruppamento di parole in unità di senso contenute all'interno delle unità prosodiche, attraverso variazioni della frequenza fondamentale (f_0) e della durata dei segmenti, l'ascoltatore segmenta il segnale, facilitando l'elaborazione sintattica, e un uso vario della

⁴³⁸ Tra gli altri, ricordiamo Fant (1964), Darwin (1975), Darwin & Bethell-Fox (1977), Butcher (1981), Hubner (1995), Darwin & Hukin (2000), Rodero (2017), Sander *et al.* (2005).

⁴³⁹ Il suo esperimento difatti si basava sulla proposta di ascolto di letture con due modalità diverse, «una con una entonación normal y la otra con una entonación monótona» (Bolinger, 1989: 68), e rivelava che la monotonia portava a una perdita di intellegibilità, mentre i livelli più acuti si percepivano più chiari e nitidi.

prosodia controlla i cicli di attenzione, in quanto variazioni nel livello di accento tra le diverse parole portano chi ascolta a focalizzare la propria attenzione sul *focus* semantico di queste (cfr. anche Studdert & Kennedy, 1979 e Borzone de Manrique & Signorini, 2000).

Per effettuare una prima verifica di questa ipotesi, che vede come possibile un tale comportamento anche nel parlato poetico, una proposta metodologica trasversale ha cercato di testare se concretamente un diverso uso di *f₀*, con velocità elocutive uguali e diverse, possa influenzare un diverso grado di attenzione nell'ascolto.

I primi test, creati facendo uso di *E-Prime*, hanno confermato l'ipotesi che, anche per la lettura poetica, il livello di attenzione risulterebbe maggiore laddove il parlante impieghi uno stile melodicamente più vario (v. Appendice, §I.II.). La questione è apparsa più complessa quando al cambio di uso melodico si è associata una velocità elocutiva molto elevata o molto lenta, dimostrando come diverse velocità d'eloquio inciderebbero, a loro volta, sulla ricezione dello stile di lettura più o meno vario nel *pitch*. Questo tipo di test, se sviluppato ulteriormente, potrebbe costituire un approccio utile per approfondire una questione, non trascurabile per la poesia, come l'ascolto, a partire dalle varietà emerse.

Abbiamo infatti avuto modo di osservare nei precedenti paragrafi diversi stili vocali e, oltre a un uso più o meno diversificato della melodia (*pitchspan/voice setting changes*) e della velocità elocutiva, altri aspetti sono emersi come caratteristici e distintivi: in particolare, l'aspetto dell'organizzazione prosodica in relazione al testo si è manifestato quale criterio classificatorio e rivelatorio della maggiore o minore fedeltà alla *mise en page*. Parte di questo è anche la realizzazione prosodica dell'elemento retorico dell'*enjambement*, figura liminare tra logica e metrica, che abbiamo avuto modo di classificare in un sistema ricorrente, viste le possibili e ripetute scelte organizzative, presentatesi insieme anche a un'alta variazione intonativa.

Abbiamo infatti visto modalità di realizzazione prosodica dell'*enjambement* più attente all'andamento logico-sintattico e altre più fedeli alla metrica e alla figura retorica in sé: in questo modo cambiava il punto di maggiore rilievo all'interno dell'*enjambement*, che vedeva, da un lato, il rilievo dell'unità sintattica nel suo insieme (tale da non privilegiare il *rejet* sul *contre-rejet*) e, dall'altro lato, il risalto maggiore di una delle due unità (specialmente il *rejet*, come suggerirebbe la pagina, o il *contre-rejet*, principalmente con interruzione pausale, con salto tonale o allungamento all'interno di una stessa CP).

Considerate queste possibili modalità e in seguito al loro ripetuto ascolto, ci siamo chiesti se un differente stile potesse incidere, più ampiamente, su un'altrettanto diversa ricezione del messaggio contenuto nella struttura retorico-testuale. Una lettura sintattica porterebbe quindi in chi ascolta a una perdita del ruolo dell'inarcatura della pagina? Una lettura metrica o con marcatura tonale permetterebbe invece di mantenere viva quella sospensione anche in chi ascolta? Quanto cambierebbe la ricezione dell'ascoltatore a seconda del tipo di interpretazione? Una diversa funzione avrebbe quindi la prosodia.

Per quanto riguarda la funzione semantica della prosodia, Sosa sosteneva l'importanza dei gruppi melodici nella percezione e nel processamento dei suoni: queste unità fonologiche sono infatti le basi su cui si orienta l'ascoltatore per decodificare il messaggio (Sosa, 1999: 35). Un suo uso spesso contro le norme della sintassi implicherebbe una funzione ritmica, in quanto «ciò che la sintassi separa, il ritmo unisce, perché il ritmo è volontà di significare» (Sessa, 1999: 181). Così anche i profili ritmici diversi in corrispondenza della figura retorica di inarcatura porterebbero a significati diversi.

Per questo, riteniamo che un approfondimento sul tema costituirebbe un aspetto utile per sondare e provare a comprendere il funzionamento della ricezione della figura retorica del testo da un punto di vista percettivo. Un nostro primo esperimento metodologico (v. Appendice §II.) si è basato su un test di percezione associato a rappresentazioni grafiche, col fine di individuare eventuali cambi sostanziali nella ricezione del messaggio: letture con stili diversi sembrerebbero comportare risposte convergenti in alcuni punti e divergenti in altri, confermando una diversa ricezione a seconda dello stile di lettura. Questo primo esperimento lascerebbe pensare che, se questa tipologia di studio fosse ampliata e accresciuta, potrebbe portare a interessanti risultati. Riteniamo infine che, di supporto a uno studio simile, potrebbe essere anche un approfondimento con impiego dell'*eye-tracking* (cfr. tra gli altri, Weber *et al.*, 2006 e Sperti, 2011).

Dopo una riflessione sulla connessione tra stile di lettura e ricezione del messaggio, basato sostanzialmente su organizzazione e intonazione in funzione del messaggio, il nostro interrogarci si è allargato alla sfera del significato connesso al suono in senso più ampio. Ci siamo quindi avvicinati al suono della scrittura, alle combinazioni sonore scelte dall'autore per la sua composizione: «nei testi poetici, le occorrenze di vocali e consonanti [...] paiono funzionare formalmente come fatti musicali; così come le note prese isolatamente non significano nulla, ma acquistano “senso” negli intervalli che istituiscono

con le altre note, allo stesso modo i fonemi, a parte un richiamo cinestesico al modo e al luogo di articolazione, instaurano veri percorsi di senso solo nelle loro relazioni testuali e sotto l'effetto degli echi prodotti dai fonemi che precedono e seguono nel continuum fonologico» (Sessa, 2018: 115). Sarebbe infatti la distribuzione di un suono in uno specifico contesto a provocare effetti di senso: a partire da questo, approfondendo le diverse teorie sul fonosimbolismo, ci siamo interrogati sul fatto che qualcosa resti della poesia, con la sua complessità di messaggio e forma, anche laddove arrivi a destinatari che non ne comprendono la lingua. Questo abbiamo pensato, ancora una volta, sia possibile, se e quando accade, grazie all'ascolto, l'ascolto dei poeti che leggono le loro poesie nella loro lingua ai pubblici più vari che, spesso, restano incantati, parendo afferrare qualcosa, anche solo in parte, di quelle musiche di poesia.

Ci domandiamo: può questo apparato “musicale” della pagina essere percepito da chi lo ascolta ed essere addirittura di aiuto alla comprensione di senso, anche laddove non si abbia una concreta conoscenza della lingua? Un principio di lavoro è stato avviato a riguardo, sulla scia del test precedente (v. Appendice §III) e lascerebbe intendere che il fonosimbolismo presente nella poesia giungerebbe anche agli ascoltatori di altre lingue. Il tema, in seguito anche a questa primissima esplorazione, crediamo sia interessante e ampio, potendo costituire un'area di osservazione parallela e complementare a quella testuale.

Il parlato poetico, che si appoggia a un testo letterario di particolare complessità, comporta che uno studio della prosodia poetica non possa prescindere dal contenuto e dalle ambiguità che questo racconta, e, per farlo, studi percettivi di questo tipo, che abbracciano anche altre sfere della ricerca, possono risultare, se sviluppati più diffusamente, un contributo utile a una riflessione in grado di abbracciare la complessità che compone la forma poetica e la sua lettura.

Il percorso di spunti che abbiamo tracciato in queste riflessioni vuole testimoniare lo scenario ampio e ricco, ancora poco esplorato, che affianca lo studio sulla voce della poesia: studi percettivi transdisciplinari, se ampliati, perfezionati e incrementati, potrebbero portare a risultati preziosi per una migliore comprensione dei fenomeni prosodici che riguardano, in generale, la poesia.

Tentare di affrontare la questione vocalica della poesia da più prospettive, da quella acustica a quella percettiva, alle esplorazioni in campi disciplinari vicini, cercando di fornire una panoramica ampia e quanto più completa della “musica della poesia”,

consentirebbe infatti di rendere questo filone di ricerca, ancora alquanto inesplorato, specialmente in ambito italiano, un importante supporto agli studi tradizionali già ampiamente diffusi.

Conclusioni. Ciò che resta della musica della poesia

Sono stati attraversati in queste pagine diversi aspetti della musica della poesia, provando dapprima a ripercorrere i cammini teorici che ci hanno fornito delle prime riflessioni. Poi abbiamo avvicinato l'orecchio alle fonti sonore e alle realtà archivistiche che hanno lavorato nel tempo alla loro conservazione, prendendo in considerazione anche gli studi sperimentali condotti sul tema, e proponendone un primo stato dell'arte.

Successivamente abbiamo tentato di fornire una nostra proposta di studio e, per farlo, abbiamo nuovamente avvicinato l'orecchio alla voce della poesia, in particolare a quella italiana, presentando il progetto *VIP-Voices of Italian Poets*, con le sue declinazioni archivistico-conservativa e scientifica. Abbiamo quindi iniziato a camminare tra le voci dei poeti del nostro secondo Novecento, ascoltandone le registrazioni, fornendone un'analisi e stilandone una prima classificazione temporale. Per studiarle e classificarle ci siamo serviti di una metodologia apposita, di tipo fonetico, che ci ha consentito di sviluppare un sistema di studio mirato e ci ha permesso di osservare, nel dettaglio e in una chiave comparativa, le 18 voci che compongono il cuore di questo studio.

Desideravamo condurre una ricerca di tipo qualitativo sulla materia, al fine di comprendere meglio le caratteristiche di questa tipologia di parlato, tenendo conto di una selezione di parametri e poi confrontandoli in un'ottica quantitativa, per individuare più rapidamente i tratti salienti delle voci poetiche e della loro evoluzione nel tempo.

L'analisi dei dati raccolti ha messo in luce la presenza di alcuni aspetti rilevanti che avvicinano gli autori, anche i più diversi, nella loro lettura: una vocalità poetica pare infatti accomunare queste registrazioni. A caratterizzarla, nel suo profilo comune su cui posa al contempo una ricca variazione interna, sarebbe principalmente l'impiego di *pattern* intonativi e ritmici ricorrenti, unitamente all'uso di specifiche strategie organizzative e intonative, che ci porterebbero a percepire un apparato retorico della prosodia poetica, riconducendoci a un sistema imitativo-formulare, che sarebbe radicato nella natura profonda della poesia.

Quest'ampia vocalità poetica ha preso forma in un percorso storico che ha mostrato anche un graduale cambiamento nella lettura poetica, visibile nel passaggio da uno stile declamatorio a uno più narrativo e caratterizzato inoltre per la maggiore o minore

convergenza su molteplici indici considerati. Tra questi, particolarmente interessanti nel loro mutamento sono stati: i cambi nella velocità elocutiva, tendenzialmente aumentata nel corso del tempo; la differente gestione delle pause (che sono andate accorciandosi, presentandosi con maggiore variabilità) e delle curve prosodiche, nel tempo più variabili tra le letture e al loro interno; la graduale diminuzione di cambi di registro e di tono, seppure con *gap* melodici non minori; un più diverso uso di intonazioni sinonimiche e di dichiarative poetiche.

Interessanti sono stati anche i dati globali relativi alle prevalenti modalità organizzative del testo su un piano prosodico, anche relativamente all'inarcatura e ai diversi aspetti del rapporto prosodico-testuale.

Molteplici sono i parametri che ci hanno consentito di ritrarre le voci dei poeti in quadri che cercassero di essere il più possibile esaustivi, cercando quelli che fossero gli elementi più caratterizzanti della lettura poetica: una loro selezione messa a confronto ci ha portato infine a comprenderne anche la preziosità e la possibilità di una linea di studio, declinata anche in una prospettiva diacronica.

Dopo le analisi dettagliate delle letture dei poeti e la loro osservazione comparativa, abbiamo poi lasciato il Novecento per sfiorare le voci dei poeti contemporanei, facendovi un cenno di descrizione generale e restringendo lo sguardo alle scelte di riproduzione prosodica della figura retorica dell'*enjambement*: è emerso dalla ricerca un sistema di norma e variazione nella gestione organizzativa e intonativa, in cui sono state individuate ulteriori sfumature prosodiche.

Infine, siamo giunti a condividere l'ascolto della voce poetica con altri ascoltatori che si sono prestati a uno studio percettivo, e abbiamo compreso in questo modo che il mistero che attraversa la musica della poesia la rende anche riconoscibile dalla prosa e diversi stili di lettura incidono su una differente ricezione.

Questo viaggio, che ha toccato varie aree della fonetica e ha impiegato diversi approcci di indagine, avvicinati dalla necessità di sondare da più prospettive d'osservazione un tema tanto vasto, ci ha permesso di individuare una forte ricchezza di dati all'interno del parlato poetico, che si presenta come oggetto raffinato di studio.

Il nostro lavoro ha tentato, con la sua analisi qualitativa e con il suo spoglio quantitativo, di porre le basi per una metodologia mirata allo studio fonetico della lettura della poesia italiana.

Questa tipologia di inchiesta potrebbe rivelarsi particolarmente utile in una prospettiva di ampliamento futuro dello studio, esteso anche a filoni della ricerca nel campo dell'intelligenza artificiale, con impiego del *machine learning*, per un eventuale sviluppo di sistemi automatici di riconoscimento della lettura poetica, in relazione al testo, con individuazione di diversi stili poetici e del loro apparato retorico-prosodico. L'impiego dei dati raccolti e delle analisi sviluppate all'interno di questo lavoro potrebbe favorire lo sviluppo di ulteriori livelli di osservazione e anche una più varia e dinamica fruibilità del materiale archivistico, basata anche sulle classificazioni emerse.

Osservare il risultato finale della lettura del testo poetico ha consentito di avvicinarci ulteriormente ai poeti e alla loro scrittura e ha al contempo permesso di sfiorare anche qualcosa di originario, che risiede segretamente nella sua essenza di silenzio e ascolto.

Cosa resta dunque della musica della poesia?

Forse una traccia abbraccia tutte queste letture ascoltate, analizzate, condivise con altre orecchie e interpretate. Una traccia le anima ed è l'orma di una forza, di un ritmo, che nella pagina permane e da questa si svincola, per tornare a un'origine.

Una traccia, ancora, di queste voci risuona nell'aria. Se ci mettiamo di nuovo in cammino e in ascolto sulla scia di questi richiami, le voci dei poeti possono ancora rivelarsi: così la musica della poesia, dopo secoli e secoli, continua l'incantamento, risuonando viva di tutti i suoi misteri.

Appendice

Le tre proposte di indagine che presenteremo sono state sviluppate presso l'*Universidad de Granada*, nel *Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura*⁴⁴⁰, sono state sottoposte a 60 studenti ispanofoni (mediamente tra i 20 e i 26 anni) dei corsi di laurea di *Lenguas Modernas y sus Literaturas*, *Literaturas Comparadas*, *Filologías (Francesa e Hispánica)*, *Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, che sono stati divisi in due gruppi, da 30 studenti ciascuno⁴⁴¹. Ognuna delle prossime tre proposte che andremo a illustrare è stata somministrata ai 2 gruppi presentati⁴⁴².

I. Prima indagine

I.1. Dati e metodo

Per la realizzazione di questi test sono state recuperate 4 registrazioni di poesia spagnola, di cui due originali degli autori e due a cura di poeti viventi. Più nel dettaglio, sono state considerate le letture di un testo di Rafael Alberti (*Si mi voz muriera en tierra*) e Pablo Neruda (*Aquí te amo*): di ciascuna delle due letture è stata recuperata una lettura in cui si facesse uso di una cadenza varia al suo interno, più riconoscibile, e di una invece con un tono più omogeneo e piano. Ulteriore elemento caratterizzante di due di queste interpretazioni è stata la diversa velocità tra i locutori: nel caso della poesia di Neruda infatti, una versione presenta una velocità d'eloquio nettamente superiore all'altra (pari a circa il doppio della durata)⁴⁴³, a differenza delle registrazioni di Alberti, in cui le lunghezze

⁴⁴⁰ I test sono stati possibili grazie alla collaborazione del *Centro de Investigación Mente, Cerebro y Comportamiento* dell'*Universidad de Granada* e grazie al concreto aiuto di Antonio Iniesta.

⁴⁴¹ Si ringraziano i docenti dell'Università di Granada e dei Dipartimenti di *Filologías: Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa Y Catalana, Lingüística General Y Teoría De La Literatura, Literatura Española, Lengua Española*.

⁴⁴² Questi lavori rappresentano un primo saggio della materia, che richiederebbe un ulteriore approfondimento, con un numero di stimoli maggiore per ogni tipologia e una loro riproposizione magari con alterazioni, per sopprimere all'eventuale mancanza di ripetizione, trattandosi di stimoli non delessicalizzati.

⁴⁴³ Ci riproponiamo di osservare in futuro anche il medesimo testo letto a velocità alterate rispetto alla media, così da avere di ogni poesia 4 interpretazioni diverse, possibilmente ampliando il numero di partecipanti, e di ripensare eventuali ulteriori test con un numero più fitto di audio, accorciando i tempi di ascolto per ciascuno di essi.

sono sostanzialmente identiche. Le 4 letture sono quindi state classificate in: Alberti-Monotona-velocità normale (A-Mon), Alberti-Varia-velocità normale (A-Var), Neruda-Monotona-velocità lenta (N-Slow-Mon), Neruda-Varia-velocità rapida (N-Fast-Var).

Una volta raccolte le registrazioni, ciascuna di esse è stata divisa in due unità e inserita all'interno del *software E-Prime*, con cui sono state prodotte per ciascuna lettura due *slide*, all'interno delle quali è stato riportato il testo originale corrispondente alla porzione di audio selezionata, dove è stata sostituita una parola con un'altra, estranea al contesto. All'interno di ogni pagina è stata aggiunta la porzione relativa dell'audio originale, in modo tale da consentirne contemporaneamente la lettura e l'ascolto.

I test sono stati poi somministrati, unitamente alle altre tipologie che andremo a presentare successivamente, ai due gruppi presentati in precedenza: ciascuno di essi è stato diviso in modo da ascoltare, trovandosi davanti allo stesso testo alterato, ciascuna delle due tipologie di lettura, rispettivamente nell'ordine gr.1= A-Mon (AM), N-Slow-Mon (SM); gr. 2= N-Fast-Var. (FV), A-Var (AV).

Gli studenti sono stati invitati ad ascoltare la lettura, leggendo parallelamente il testo sulla *slide* e cercando di seguire il tempo della lettura, senza anticipare o ritardare.

È stato chiesto loro di premere il tasto SPACE, nel momento in cui avessero ascoltato una parola differente da quella presente all'interno del testo.

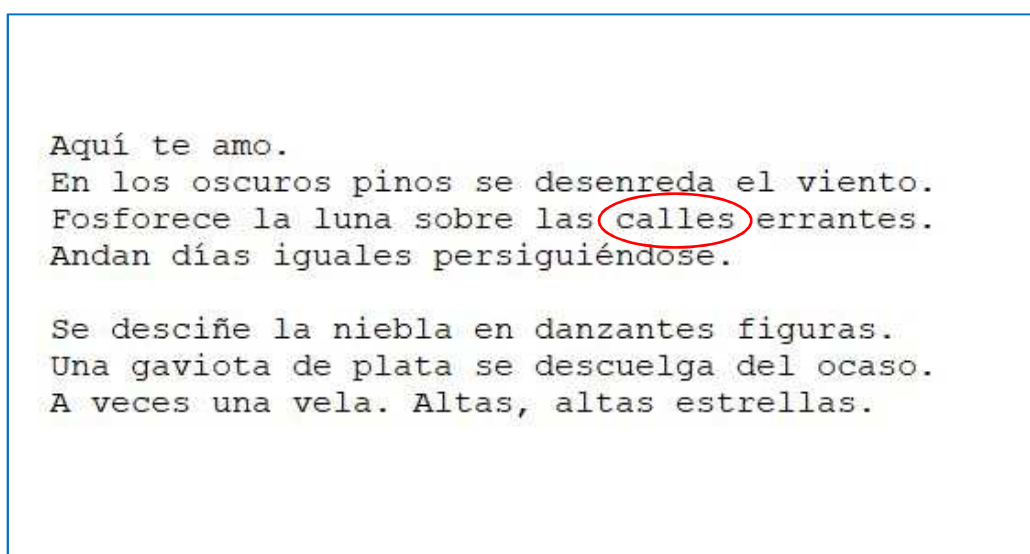


Figura A1 Esempio di schermata di E-Prime con rilievo della parola intrusa

Una volta raccolti i dati di tutti i partecipanti, sono stati estratti, ordinati singolarmente i risultati per ciascuna *slide*, poi inseriti in un elenco completo di ogni partecipante: sono stati misurati, per ciascuna *slide* di test, i tempi di reazione impiegati nella rilevazione dell'errore (ReactionTime), calcolati come differenza tra il tempo di risposta (RTSlide) e il minutaggio corrispondente alla pronuncia della prima sillaba successiva alla parola-errore inserita nel testo⁴⁴⁴. Si è quindi proceduto con l'osservazione dei dati, provvedendo a una verifica della loro bontà, escludendo i casi di svolgimento scorretto del test⁴⁴⁵, e si è poi continuato con una loro analisi.

I.II. Risultati emersi

Dall'analisi dei dati e da una loro comparazione è emerso che nel complesso un maggiore livello di attenzione è stato rilevato laddove la lettura si presentasse con un andamento melodico al suo interno più vario, mentre più lenti erano stati i tempi di reazione e quindi, conseguentemente, minore il livello di attenzione davanti a letture più monotoniche. Nel caso invece del contrasto tra velocità sono emersi dati ancora differenti, che spiegheremo in questo paragrafo.

A riguardo proponiamo delle rappresentazioni in *Boxplot* e *ScatterPlots*, realizzate con JASP, relative alle reazioni per ciascuna *slide* e successivamente cumulative, in modo tale da visualizzare le sostanziali convergenze e divergenze tra le differenti tipologie indagate⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ È stato difatti valutato se considerare come tempo quello della fine della pronuncia della parola corretta al posto dell'errore o se quella della prima sillaba successiva e, a seguito dell'osservazione di tutti i risultati nella loro totalità e considerando anche i risultati nelle due slide per ciascun test, è stata scelta la seconda modalità tra le due, in quanto l'unica attendibile nelle misurazioni totali.

⁴⁴⁵ Precisiamo che il numero complessivo di partecipanti che hanno effettuato questo test è stato superiore a quello indicato di 60 ma i dati considerati sono stati quelli in cui il test è stato svolto correttamente, cioè seguendo la consegna ed escludendo invece i casi di mancata risposta in assoluto o di risposta fornita diversamente dalla consegna (con tempi completamente sproporzionati rispetto al tempo possibile, che rivela un errore nello svolgimento del test): precisiamo inoltre che il maggior numero di dati di questo tipo sono stati rivelati nel caso della lettura accelerata e rallentata (solitamente nel caso di un singolo partecipante si individuavano errati entrambi i test svolti). Alla luce poi dell'eliminazione dei dati in un test è stato poi riformulato il numero totale per ogni test, riducendolo a 30 per gruppo, cercando di normalizzare i numeri e di non incidere sulle medie. L'esclusione di alcuni partecipanti per test ha indicato una percentuale alta di possibilità di errore nello svolgimento, in particolare di test con velocità maggiori o minori di una media.

⁴⁴⁶ Precisiamo nuovamente che le abbreviazioni nei boxplot sono da intendersi come segue: AM=Alberti-Monotona; AV=Alberti-Varia (uguale velocità tra AM e AV); FV=Fast-Varia (Neruda); SM=Slow-Monotona (Neruda). Il numero che le precede è relativo alla *slide*.

Nella prima *slide* si può notare, da un confronto tra 1AM e 1AV, che più alto è il *range* interquartile nel caso di 1AM e più alta la sua mediana (con una distribuzione asimmetrica negativa), oltre che la media, così come alta è la dispersione su valori più bassi e più alti, per quanto massima sia su questi ultimi, nella cui fascia si ritrovano anche, scostati, tre *outlier*, di cui due molto alti (media 1422.633 s, dev.st. 693.977). Con 1AV i tempi di reazione si accorciano: il *range* si assottiglia, la mediana e la media scendono, la distribuzione si fa più simmetrica e anche i due *outliers* si presentano meno distaccati rispetto a 1AM (media 1014.400, dev.st. 235.555).

Considerando invece le risposte relative a 1FV e 1SM, si può notare dapprima che il *range* nel caso di 1FV è nettamente più alto di tutti, indicando la maggiore variabilità, e anche il numero degli *outliers* con tempi molto alti di reazione si moltiplicano, mentre nettamente più contenuto è il *range* di 1SM, che è anche l'unico a non presentare *outliers* su tempi fortemente ampi. Possiamo dire anche che con 1FV la distribuzione è fortemente asimmetrica (positiva), con una distribuzione centrale che però non si discosta da quella di 1AM, a differenza invece della media e della dev.st., più alte, non solo di 1AM ma in assoluto (media 1690.900, dev.st. 1012.185). Infine con 1SM i tempi scendono ulteriormente, con una mediana più bassa (ma non troppo) di 1FV, un *range* più ristretto ma invece più ampio di 1AV e una mediana ad essa corrispondente, insieme a una maggiore dispersione sui valori più alti (con anche in questo caso due *outliers*) e più bassi in assoluto del grafico, che vengono raggiunti con questa lettura: si tocca infine la media più bassa più bassa raggiunta, di poco più bassa di AV (media 1008.000; dev.st. 300.329).

I tempi di reazione sarebbero quindi più eterogenei e tenderebbero anche ad allungarsi, in un maggiore “spaesamento”, laddove l'ascoltatore incontra una lettura sì varia al suo interno ma nettamente più rapida, mentre migliore sarebbe l'attenzione con tempi più dilatati, per quanto con una cadenza più ripetitiva-piana al suo interno. Diciamo quindi che il grafico mostra, nella corrispondenza delle distribuzioni centrali, un influsso determinante della velocità anche nella ricezione dello stile, che parrebbe addirittura invertirsi, se associata a due velocità così contrastanti (tale che lo stile più vario al suo interno non sarebbe sufficientemente intellegibile se riprodotto con eccessiva rapidità rispetto a uno stile più monotono ma a una velocità doppia).

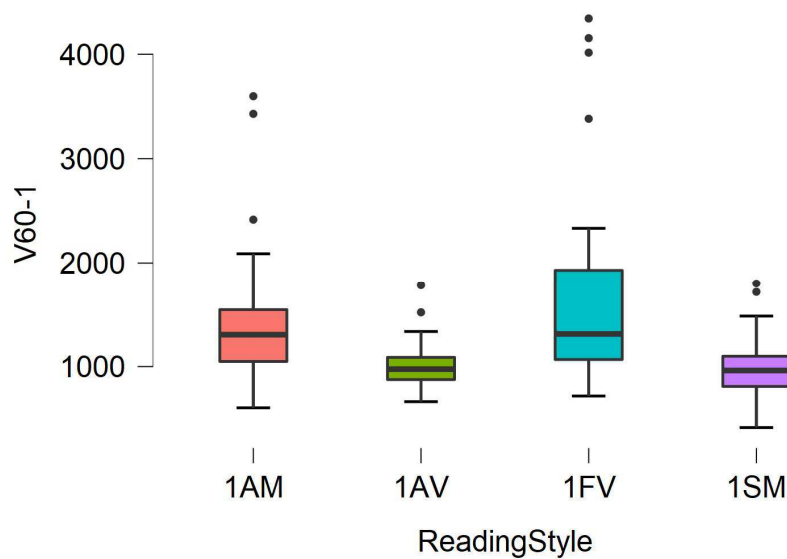


Figura A2 VIP-Boxplots – Tempi di reazione 1^slide

Passando ora all'analisi della seconda *slide* nelle diverse letture, possiamo notare come i tempi di reazione siano tutti inferiori, con, in questo caso, tempi di reazione più alti sia in 2FV sia in 2SM. Nel complesso diminuisce il numero degli *outliers* incontrati in *slide1*, che si spiegherebbe anche con una maggiore familiarità con il test da parte dei partecipanti e una maggiore capacità di reazione.

Possiamo notare che con 2AM persistono i tre *outliers*, in questo caso due più ravvicinati al *Boxplot* e uno su un valore molto distaccato, ma tutti in corrispondenza di tempi di reazione molto alti. La distribuzione, rispetto alla *slide1*, è su una fascia più bassa e il *range* interquartile si presenta notevolmente ristretto, con una minore dispersione dei valori (concentrata su valori più bassi), una mediana superiore a 2AV, così come anche la media e la dev. st. (2AM: media 548.967, dev.st. 336.349). Con 2AV invece la distribuzione è meno simmetrica di quella di 2AM, ma piuttosto è positiva (come in 1FV), con una mediana più bassa, un *range* esteso complessivamente su una fascia di tempo inferiore e una media e una dev.st. inferiori (media 370.367, dev.st. 122.035).

Nei casi di alterazione della velocità, con velocità nettamente contrastanti, i tempi si presentano più alti in entrambi i casi, rispetto alla prima *slide*, dove le distribuzioni centrali però dei *plot* si aggiravano attorno agli stessi tempi di 1AM e 1AV. Sia con 2FV sia con 2SM troviamo un *range* più esteso di risposte (lievemente spostato su una fascia più alta con 2FV) ma le mediane si presentano a un'altezza simile, con una distribuzione positiva e

una maggiore dispersione su fasce alte di risposta di tempo, che si estende maggiormente invece in 2FV. Le medie e le mediane risultano in entrambi i casi superiori alle letture con velocità media (AM-AV) (2FV: media 707.033, dev.st. 252.201; 2SM: 681.033, dev.st. 282.175), spiegando che in questo caso forse sia un'eccessiva velocità o lentezza portano a maggiori tempi di reazione e a un livello di attenzione inferiore, indipendentemente dallo stile.

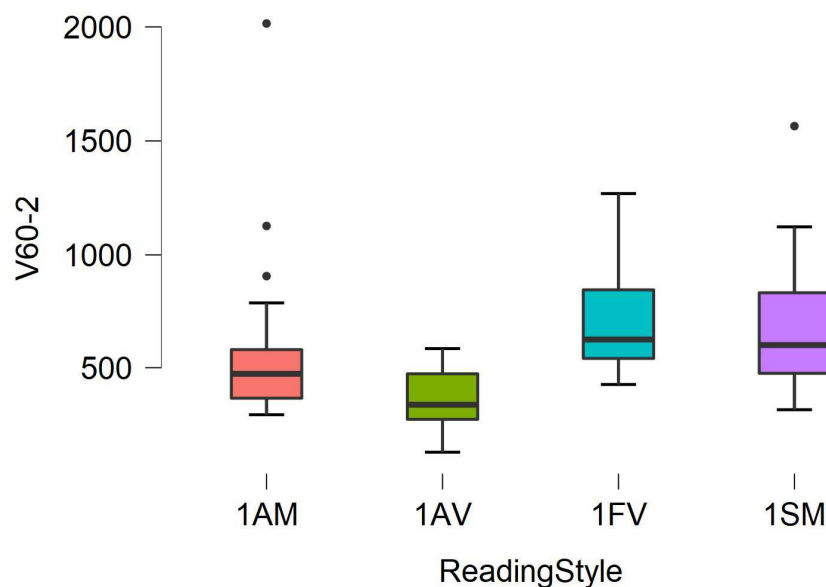


Figura A3 VIP-Boxplots – Tempi di reazione 2^slide

Proponiamo ora un grafico che mostri i risultati per le due *slide* in una sola comparazione, in modo da offrire uno sguardo d'insieme più immediato e notare come tutti i tempi di reazione siano notevolmente scesi nella seconda prova di reazione, mostrando sicuramente una maggiore prontezza degli ascoltatori alla seconda ricezione, con una sostanziale riduzione degli *outliers*, oltre che dei tempi di reazione generale, proporzionati alle corrispettive risposte della prima *slide*.

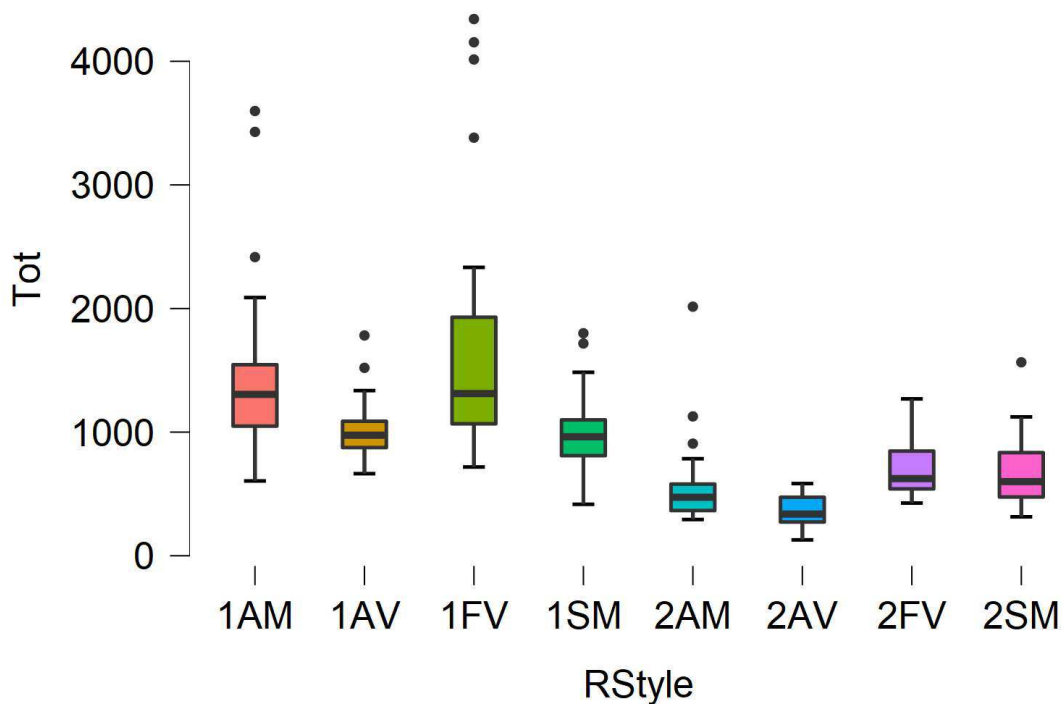


Figura A4 VIP-Boxplots – Tempi di reazione 1^a-2^aslide

Nel complesso, possiamo notare come le medie e le mediane di 1AM, 1AV, 1FV, 1SM siano più alte di 2AM, 2AV, 2FV, 2SM. Iniziamo considerando il contrasto tra 1AM-1AV e 2AM-2AV, evidente, che porta a un raggiungimento di tempi meno differenti tra andamento V e M, ma nettamente più bassi, seppure mantenendo una proporzione di 2AM con tempi maggiori e 2AV con tempi inferiori di reazione. Il netto crollo di tempo visibile con AM contribuirebbe a confermare una maggiore preparazione alla ricezione anche in caso di voce monotona, per quanto con un livello di attenzione che a confronto si mantiene inferiore.

Più differenziata è la scena nei casi di alterazione della velocità e, in particolare, il caso più eclatante di divergenza di risposte rispetto al panorama è quello di 1FV, che mostra come la reazione in caso di velocità elevata implichi delle risposte più eterogenee a un primo ascolto, con una mediana però non così distante da AM, quindi con un tempo di reazione più simile a una voce monotona ma con ulteriori allungamenti sostanziali nei tempi di reazione (vedasi anche gli *outliers*). La risposta a FV appare poi attenuata nella sua eterogeneità nella seconda risposta (il *range* si restringe notevolmente), rispettando lo scenario già introdotto di risposte proporzionatamente su un livello inferiore di tempo rispetto alla prima *slide*, ma, all'interno di questa proporzione, mostrando dei tempi di

reazione evidentemente ancor più elevati rispetto all'ascolto sia di 2AM sia 2AV. Lo stesso si può dire per 2SM che, nella prima *slide*, vedeva quindi il rallentamento come strumento di compensazione alla lettura monotona, al punto da portare i risultati a una distribuzione centrale pari a quella di 1AV e capace di toccare valori ulteriormente bassi, nella seconda *slide* invece vede una risposta equivalente a quella di 2FV, invertendo così il comportamento: difatti i tempi, rispetto a 1SM, sono inferiori di poco e parrebbero spiegare come un'“assuefazione” alla lentezza, che porterebbe poi a far prevalere il tono monotono, a cui difatti si avvicina di più come distribuzione nella seconda *slide*.

La velocità, incrementata o diminuita, sarebbe un fattore quindi da considerarsi unitamente all'andamento melodico, per compiere una valutazione più realistica dei tempi di reazione: ancora di più rispetto a uno studio sul solo andamento di f_0 , questa tipologia di test in particolare necessiterebbe uno svolgimento su un arco temporale più esteso, per testare meglio un'eventuale assuefazione dell'orecchio alla velocità e valutare meglio la relazione velocità-stile di lettura. L'elemento di *Speech Rate* si può dire quindi contribuisca nettamente nella ricezione di uno stile di lettura e i due fattori meriterebbero test ulteriori di verifica.

Proponiamo anche una descrizione visiva con *ScatterPlot* delle rispettive risposte dei partecipanti per ciascuna *slide* a seconda del tipo di lettura, in un grafico a dispersione che consente di avere una visione d'insieme delle risposte a seconda della tipologia di lettura e mostrarne le tendenze: emerge la concentrazione di tempi più limitati nel complesso con AV, una tendenza negativa con AM e positiva con FV e SM, con i quali si presentano anche le maggiori dispersioni.

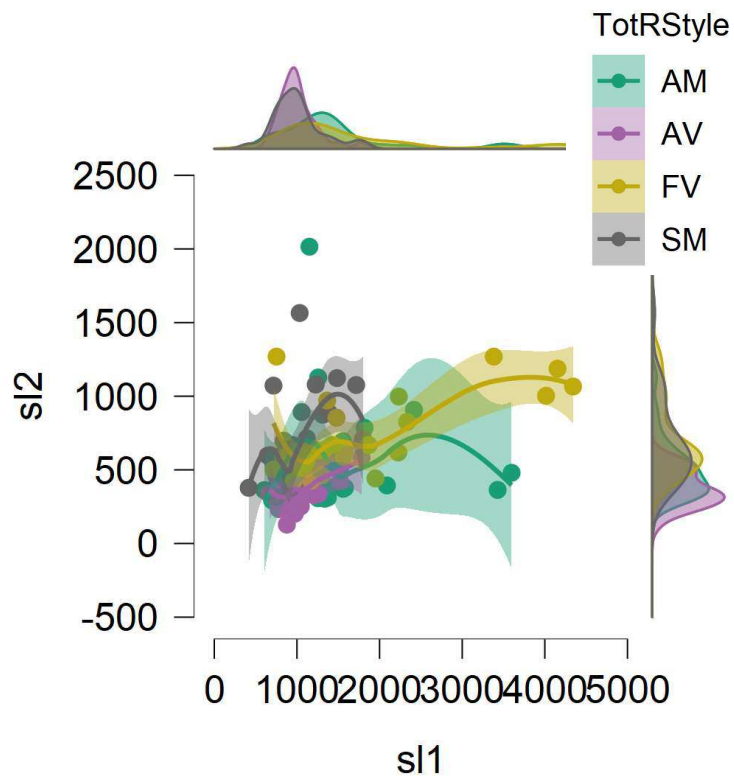


Figura A5 Scatterplot di confronto delle risposte $s1$ - $s2$

Ci si può domandare ancora se a contribuire a determinare questi cambi di reazione possa essere stata anche la tipologia di testo retrostante, il tipo di voce (maschile-femminile) o l'ordine di proposta degli stimoli.

Considereremo ora i risultati ottenuti alla luce dell'organizzazione della proposta di stimoli, ripartita nei due gruppi 1 e 2, che rispettivamente consideravano AM-SM e AV-FV: per osservare se vi sia una differenza statistica anche tra i due gruppi con i loro stimoli diversi, seppure legati allo stesso testo, si è deciso di svolgere un Independent-T-test. Da questo è emerso, dopo il test di normalità di Shapiro-Wilk (che ha confermato una distribuzione normale dei dati) e quello di Levene (che ha dimostrato l'omoschedasticità dei gruppi, ovvero l'omogeneità delle varianze), che non risulta statisticamente significativa la divergenza di risposte tra il gruppo 1 e gruppo 2, nonostante la differenza di stimoli $t(238)=-0.369$, $p<0.713$.

Sarebbe interessante verificare successivamente l'eventuale influsso dell'ordine della proposta di stimoli: ci si domanda difatti se l'ordine di ascolto del test (1°gr: AM-SM; 2°gr FV-AV, quindi in un caso con velocità media prima e nell'altro con velocità media dopo) abbia in un certo modo influito sulle risposte per quanto riguarda proprio l'aspetto della

ricezione della velocità elocutiva, così da contribuire a rendere ulteriormente differenziati i risultati. Ci riproponiamo di approfondire la questione su test futuri.

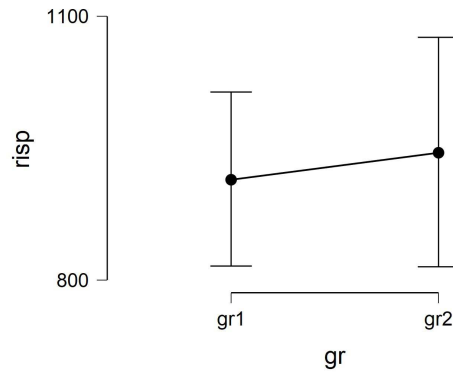


Figura A6 Plot relativo all'Independent-T-test

Si è voluto verificare poi se la differenza poi tra le risposte della prima e della seconda *slide* fosse statisticamente significativa, e per questo è stato condotto un paired-T-test, che ha mostrato che in media i partecipanti hanno ridotto i tempi di reazione di 707.133 s (SE: 59.476 s) nel passaggio dalla prima alla seconda slide. Il paired-T-test ha dimostrato che questa diminuzione è significativa ($t(119) = 11.889 < .001$) e il Cohen's d (1.085) suggerisce che questo è un effetto ampio⁴⁴⁷.

Da un'osservazione descrittiva emerge infatti che nel complesso la *slide1* ha richiesto tempi di reazione visibilmente più alti della *slide2*.

⁴⁴⁷ Anche il test di normalità (Shapiro-Wilk) si è rivelato statisticamente significativo, suggerendo una deviazione dalla normalità nella distribuzione.

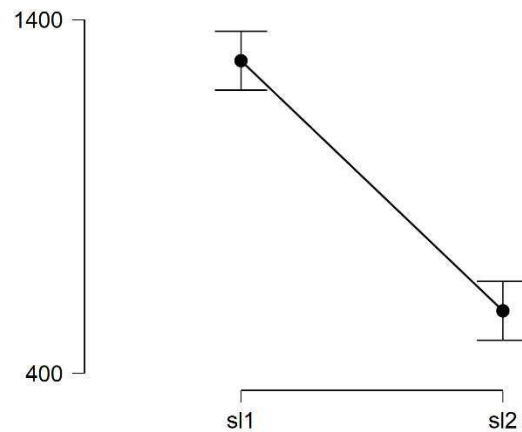


Figura A7 Plot relativo al Paired-T-test

Abbiamo infine deciso di svolgere un test ANOVA per testare la significatività degli stili di lettura (AM, AV, FV, SM), in relazione con tutti i tempi di risposta individuati.

Data la violazione delle condizioni di normalità (Shapiro-Wilk test) e varianza omogenea dei dati tra i gruppi, il test non parametrico di Kruskal-Wallis e il Post-Hoc test di Dunn (con correzioni di Bonferroni e Holm) sono stati utilizzati per investigare la presenza di differenze statisticamente significative tra i gruppi.

È emerso che i risultati sono stati influenzati dal tipo di lettura $H(3) = 18.777, p < .001$. A coppie i confronti hanno mostrato che è statisticamente significativa la differenza tra AV e FV ($p < .001$), mentre le altre combinazioni non apportano significative differenze, meno in assoluto AM-SM.

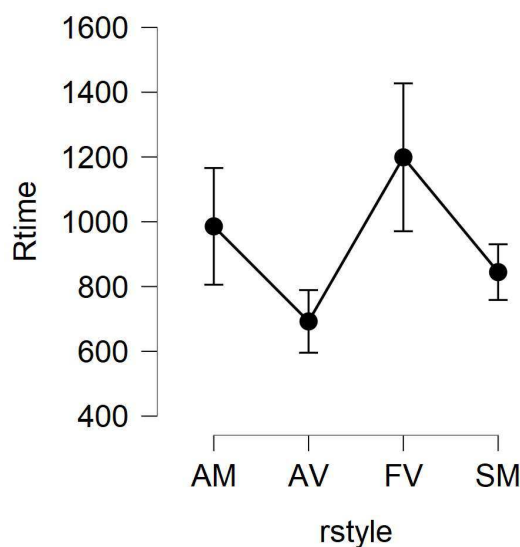


Figura A8 Plot con medie delle risposte (Rstyle-Rtime)

Dunn's Post Hoc Comparisons - rstyle ▼

Comparison	z	W _i	W _j	p	P _{bonf}	P _{holm}
AM - AV	2.548	123.658	91.358	0.005	0.032	0.027
AM - FV	-1.761	123.658	145.975	0.039	0.235	0.078
AM - SM	0.209	123.658	121.008	0.417	1.000	0.417
AV - FV	-4.309	91.358	145.975	< .001	< .001	< .001
AV - SM	-2.339	91.358	121.008	0.010	0.058	0.039
FV - SM	1.970	145.975	121.008	0.024	0.147	0.073

Figura A9 Tabella di Dunn'S Post Hoc Comparisons

Si può concludere, visti i risultati raggiunti, che viene a confermarsi l'ipotesi di un livello di attenzione maggiore laddove lo stimolo proposto presenti una maggiore varietà del *pitch* al suo interno, mentre inferiore appare il livello in caso di ascolto di letture più piane melodicamente al loro interno. Più articolata si fa la questione quando viene a essere valutata anche una velocità particolarmente rapida o particolarmente lenta, che porta a risultati inaspettati, che spiegherebbero come anche una diversa velocità inciderebbe sulla ricezione riflessa della melodia. Tuttavia, ulteriori approfondimenti sarebbero necessari, tenendo conto anche di una valutazione più ampia per ciascun partecipante.

II. Seconda indagine

Quest'indagine è finalizzata all'osservazione della ricezione dell'inarcatura ed è stata condotta, come la precedente, nell'ateneo granadino, sullo stesso campione di studenti.

L'ipotesi di partenza prevedeva che una lettura metrica privilegiasse una più diretta ricezione del *rejet*, mentre una lettura sintattica portasse a una ricezione maggiore del *contre-rejet* o dell'insieme sintattico. Andremo ora a mostrare quindi la preparazione e i risultati di questo test di verifica della nostra supposizione iniziale.

Per la realizzazione di questi test sono state inizialmente selezionate 2 poesie in spagnolo con al loro interno una fitta presenza di inarcature (di Jorge Guillén, *El regreso al lugar en que he vivido*; di Rafael Alberti, *México. El Indio*)⁴⁴⁸.

Sono state recuperate due letture diverse per ciascuna poesia: una che seguisse l'andamento del verso (e marcasse l'inarcatura prevalentemente con pausa e su un livello tonale) e una che invece leggesse il testo come prosa, facendo riferimento esclusivamente alla punteggiatura e all'andamento logico-sintattico. Sono state inoltre scelte due letture che impiegassero anche un differente uso del movimento melodico, in quanto nella lettura metrica è stata utilizzata una varietà melodica superiore a quella impiegata nella lettura sintattica, invece melodicamente piana.

Le due letture, oltre a presentare nel complesso organizzazioni diverse in coincidenza delle inarcature, presentavano un diverso uso delle pause: diverse sono infatti le *Fluency Rate*, che ci potrebbero fare definire più “legata” la lettura sintattica scelta e più “articolata” quella invece metrica.

I *file* registrati sono poi stati segmentati in più porzioni e queste sono state inserite all'interno di *E-Prime*, dove si è proceduto con il montaggio del test. In questo caso specifico la tipologia di test è stata diversa dalla precedente vista, in quanto, per ciascuna porzione di audio, ciascuna contenente la parte di testo corrispondente all'inarcatura letta in una delle due modalità, sono state inserite due immagini. Sono infatti state scelte due figure semanticamente connesse al sintagma spezzato dell'*enjambement*, di cui una riferita al *rejet* e una più esplicitamente riferita al *contre-rejet* e alla porzione successiva di testo o all'insieme dei due.

I test sono stati somministrati ai due gruppi di studenti, e ne è stata analizzata la totalità dei dati.

Ai partecipanti è stato chiesto di scegliere istintivamente, durante l'ascolto della porzione di audio corrispondente, l'immagine che il tipo di lettura suggerisse loro, nel minor tempo possibile per l'individuazione. Gli studenti hanno indicato la scelta premendo

⁴⁴⁸ In quest'analisi affronteremo il primo caso.

un tasto associato alla sinistra o uno alla destra, per procedere poi automaticamente alla *slide* successiva⁴⁴⁹.

Anche in questo caso, una volta ultimati i test nei due gruppi di partecipanti, le risposte date sono state estratte da *E-Prime*, verificate con quelle ipotizzate, riportate per ciascun partecipante e poi raccolte insieme per uno sguardo complessivo, tenendo conto della media di ciascun parlante e di quella totale per ogni stimolo: il numero di test considerato è stato riportato a 60 totali.

Sono stati inoltre riportati i tempi di risposta per ciascun partecipante e di ciascuno è stato calcolato il tempo di reazione, tenendo come parametro di riferimento il tempo di pronuncia nella registrazione, corrispondente alla fine della parola associata all'immagine (*rejet* o *contre-rejet*): più precisamente, nel caso della lettura metrica, il tempo calcolato come riferimento è stato quello della fine della parola del *rejet*, mentre nel caso del *contre-rejet* è stata considerata l'ultima parola del *contre-rejet* (singolo, nel caso di una sola parola, o esteso, nel caso di strutture grammaticalmente estese. Es. "*permanece/ bajo el nivel de una memoria activa*", in corrispondenza cioè dell'unità semantica di riferimento per il collegamento visivo con l'immagine associata).

Abbiamo provato anche a tenere fisso il riferimento della fine della pronuncia del *rejet* in entrambe le letture, per visualizzare meglio eventuali differenze. I tempi di reazione calcolati per un confronto tra le due tipologie di lettura sono stati dunque il risultato della differenza tra tempo di pressione del tasto e tempo previsto di reazione.

In particolare in questa sede considereremo il test relativo alla poesia di Guillén, nelle porzioni considerate del testo, che riportiamo per intero e di cui indichiamo, con sottolineatura, il caso di inarcatura verificato (non sono stati indicati tutti in quanto coincidenti dovevano essere i tagli delle porzioni di testo tra le due registrazioni).

El regreso al lugar en que he vivido
Tantos veranos una doble dicha
No trae pormenores de recuerdo,
Sí la emoción y el aura en torno a ella.
Ella, que ya no es ella. ¡Que injusticia,
Y sin posible apelación a un justo,
a un tribunal! Morir así no es culpa
De nadie. Tú no estás. Y permanece

⁴⁴⁹ A differenza di questo test, il precedente, sui tempi di reazione, non concedeva di passare alla *slide* successiva sino alla fine dell'ascolto dell'intera porzione di audio.

Bajo el nivel de una memoria activa,
 Muy dentro de este ser que soy de veras,
 El vivir que tú y yo vivimos juntos,
 Actual hasta el instante en que la nada
 Me lleve a mi también. Y los veranos
 Seguirán sucediéndose con sombras
 De consuelo, de amor, de vidas intimas

Quello che cercheremo di intendere sarà sostanzialmente se vi sia un cambio nella ricezione del messaggio a seconda della lettura.

Trattandosi di un primo avvio di lavoro sul tema⁴⁵⁰, l'esperimento necessita di perfezionamenti futuri, a partire dalla quantità di ascolti somministrati, ma viene proposto ugualmente quale spunto per studi futuri, considerando anche la possibilità di inserire, successivamente, l'impiego dell'*eye-tracking*, possibile grazie a E-Prime® Extensions for Tobii Pro (cfr. anche Braun & Chen, 2012).

II.II. Primi risultati

Da una primissima indagine come questa è emerso che nella lettura metrica tutte le risposte hanno manifestato un netto privilegio per l'immagine associata al *rejet*, delineando un'effettiva preferenza per l'informazione parziale da esso offerta, mentre nel caso della lettura sintattica i dati sono apparsi più eterogenei al loro interno, con un netto privilegio delle immagini associate al *rejet* anche in questo caso (il fatto che esso occorra per primo non è trascurabile), in alternanza con altre risposte in cui viene scelta l'immagine che si associa all'insieme sintattico.

Considerando nel dettaglio le cinque inarcature del testo, possiamo vedere le seguenti reazioni (precisiamo che con LS intenderemo lettura sintattica, con LM lettura metrica, con R il *rejet* e con CR il *contre-rejet*):

ENJ-Syn	ENJ-v.	LS	LM
1° V+SN (pred.+c.o.)	He vivido / tantos veranos	R	R
2° SN+SP (n.pred.+c.spec.)	Culpa / de nadie	R/C-R	R

⁴⁵⁰ Di diverso tipo sono lavori del gruppo di *Rhythmycalyzer* legati al riconoscimento dell'inarcatura nel *machine learning* (cfr. Hussein *et al.*, 2018 e Bauman *et al.*, 2020).

3°V+SP (pred.+c.l.)	Permanece / bajo el nivel de una memoria activa	R/C-R	R
4°SN+V (sog.+pred.)	La nada / me lleve	R	R
5°SP+SP (c.un.+c.sp.)	Con sombras / de consuelo	R	R

Figura A10 Tabella dell'Enjambement con struttura sintattica (Enj-Syn), composizione del verso (Enj-v), tipo di lettura (LS-LM) e marcatura

La prevalenza per la scelta dell'immagine associata al *rejet* anche in seguito all'ascolto di una lettura sintattica è stata dapprima da noi spiegata nei seguenti modi: con il 1° *enjambement*, trattandosi della risposta iniziale, essa può essere stata influenzata dalla scelta più rapida (confermata dai tempi di reazione minori) e ha prevalso l'autonomia semantica del primo verso, classificabile come proposizione autonoma, se non si leggessero i versi successivi (vista anche la ricca ambiguità semantica); con il 4° *enjambement* emerge una prevalenza del dominio semantico del SN (che sintatticamente si fa da ponte per la subordinata relativa); con il 5° si vede il privilegio di SN in una connessione del complemento al verbo precedente ("sucederse") e un'associazione al primo lessema incontrato con carica semantica maggiore, più concreto e definito.

Nei due casi in cui troviamo nella LS una ripartizione di risposte tra la scelta di associazione a R o C-R (2° e 3° *enjambement*), ci troviamo davanti a un V e un SN: con il 3° *enjambement* troviamo un costrutto forte nella sua unione sintattica (che più di altri richiede per la comprensione l'appoggio a un elemento successivo); con il 4° *enjambement* il tipo di verso porta più facilmente a un proseguimento del flusso logico sull'unità successiva.

Proponiamo, per una migliore visualizzazione dei dati, un istogramma con colonne in pila per osservare le percentuali di risposte corrispondenti alle previsioni per *enjambement*, a seconda della lettura, e poi riporteremo anche degli istogrammi di descrizione dei due test (LM e LS) con le risposte di ogni partecipante visibile per test.

Indicheremo nel grafico, sulla sinistra, le risposte in seguito alla lettura sintattica e, sulla destra, quelle legate alla lettura metrica. Vengono indicate le singole risposte a ciascun *enjambement*, numerato⁴⁵¹.

⁴⁵¹ Troviamo sul grafico, ad esempio: s1-enj-G, per indicare lettura sintattica, primo *enjambement*, interpretazione di Guillén; m1-enj-G, lettura metrica, primo *enjambement*, interpretazione di Guillén.

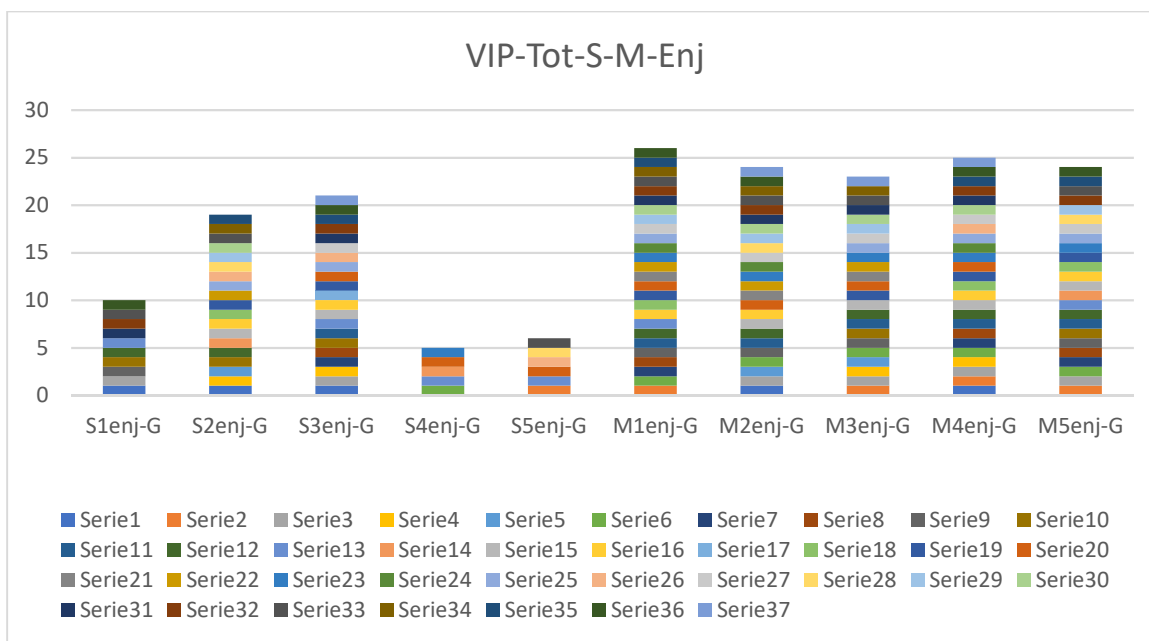


Figura A11 VIP-Tot-S-M-Enj: Total Syntactic-Metric-Enjambment

Si può notare dal grafico che le risposte sono state fedeli alla previsione nel caso della lettura metrica, che marcava in tutti i casi il *rejet* e che ha visto una percentuale di risposte secondo previsione sempre superiore alla media (rispettivamente, per ciascun *enjambement*, con una percentuale pari a: 70%, 65%, 62%, 68%, 65%, per un totale complessivo medio del 66%).

Diversa invece è stata la reazione con le letture sintattiche in cui, come detto, la scelta dell'associazione non è ricaduta prevalentemente sul *contre-rejet*, come previsto, bensì sul *rejet*, ascoltato prima e semanticamente spesso più denso in questo testo. È visibile perciò nel complesso un'eterogeneità di risposte davanti a una lettura sintattica, che, da un lato, porta a un prevalente risultato equivalente a quello di una lettura metrica nella ricezione del messaggio, senza quindi una sostanziale divergenza: nel caso di S1enj-G, S4enj-G, S5enj-G, le percentuali di 27%, 14%, 16% di risposte previste, dove ipotizzavamo un privilegio di scelta dell'immagine associata a *contre-rejet* e porzione successiva, spiegherebbero appunto che la ricezione del messaggio sarebbe uguale a quella della lettura metrica, con una prevalenza molto forte di associazione al *rejet*, pari a 73%, 86% e 84%. Dall'altro lato invece i risultati di 51% e 57% di privilegio del *contre-rejet* per il 2° e 3° *enjambement* spiegherebbero che davanti a una lettura sintattica del testo le unità che sintatticamente

sono ancora più fortemente legate (in quanto meno definito il *rejet*) vengono maggiormente recepite nella loro totalità, per quanto non con uno stacco netto di risposte.

Emerge dunque che davanti a una lettura sintattica la ricezione concretamente non si presenta omogenea come nel caso della lettura metrica e, per quanto venga privilegiata, alla luce anche della tipologia di test e della consegna indicata, l'associazione visiva al referente del *rejet*, le risposte appaiono più miste e avviene uno slittamento semantico anche sulla porzione testuale successiva al *rejet*.

Si aggiunga a questo che un'osservazione delle medie delle risposte di ciascun parlante dimostra che diversi sono i casi di risposte sempre corrette rispetto alla previsione per ciascun parlante nel caso di LM (totalmente assenti in LS) e prevalente è una percentuale di risposte esatte (rispetto alla previsione di associazione al *rejet*).

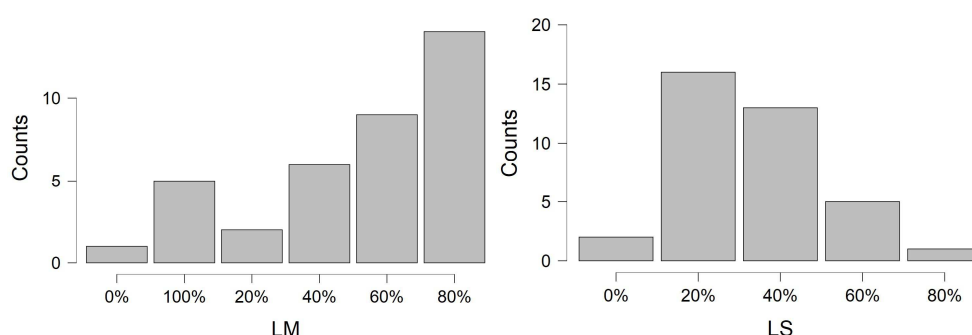


Figura A12 Distribution Plots relativi alle percentuali di risposte

Nel caso di LS si può notare invece come la densità delle risposte immaginate come corrette scende vertiginosamente, indicando tra i risultati più alti risposte medie dei parlanti che ribaltavano l'ipotesi iniziale.

Uno sguardo d'insieme delle risposte viene fornito con una descrizione visiva statistica riassuntiva, che mostra la media delle risposte totali e rivela il privilegio acustico del *rejet* nella lettura metrica, con una mediana pari a 0,8 e un *range* interquartile tra 0,6 e 0,8, mentre nel caso della lettura sintattica essa non vede il privilegio del *contre-rejet*, come aspettato, su cui si concentra una percentuale di risposte esatte minore, con una mediana attorno a 0,4. Emerge piuttosto dal grafico il privilegio del *rejet* anche nel caso della lettura sintattica, nella quale non si raggiunge la possibilità di risposte sostanzialmente tutte esatte, presenti invece nel primo *boxplot*. Si individuano poi due *outliers* in entrambe le letture.

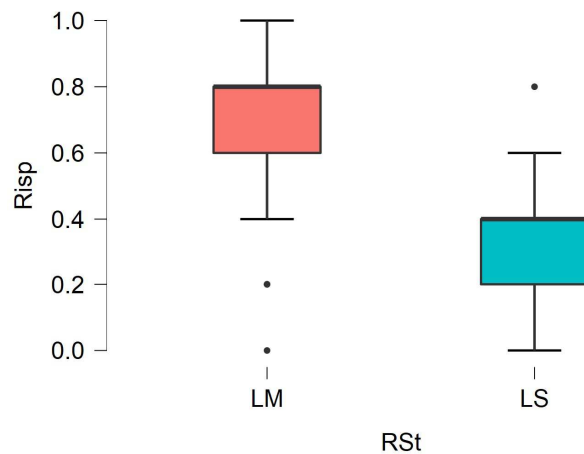


Figura A13 VIP-Boxplot con percentuali di risposte esatte

Riteniamo tuttavia sia un altro elemento non trascurabile per una valutazione di questi risultati, alla luce anche del test precedente legato ai tempi di reazione, il differente impiego di f_0 usato dai due parlanti, unitamente anche alla diversa *Fluency Rate*. Crediamo possibile infatti che l'impiego di uno tono più omogeneo nella LS, unitamente anche a una minore articolazione interna con pause (privilegiando invece respiri più lunghi) abbia contribuito alla diversa ricezione, a una maggiore eterogeneità dei risultati.

Per una valutazione dei dati più attendibile sono stati osservati anche i tempi di reazione ed è emerso che i tempi di reazione sono stati più rapidi nel caso della lettura sintattica. È stato fatto un confronto tra i tempi di LM e LS, dapprima fissando come termine di riferimento il tempo comune di fine pronuncia del *rejet* in entrambe le letture e, nell'altro caso, la fine della pronuncia del *rejet* per la LM e la fine del *contre-rejet* (e sua continuazione logica eventuale) per la LS. Come mostrano i grafici, la differenza non si presenta sostanziale.

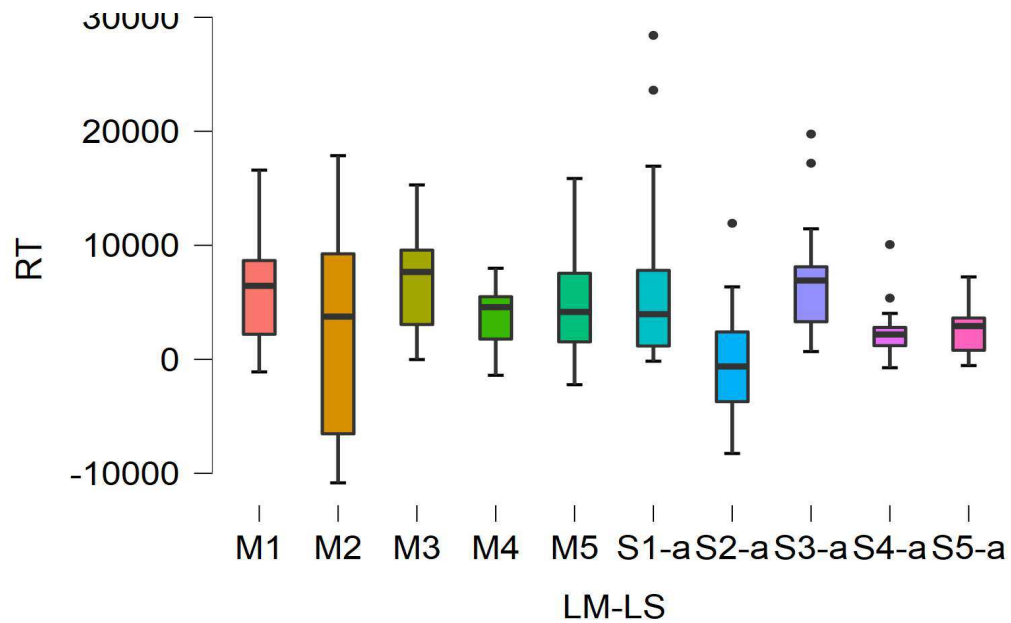


Figura A14 Boxplots con confronto Reaction Time rispetto a un termine di riferimento comune (fine rejet)

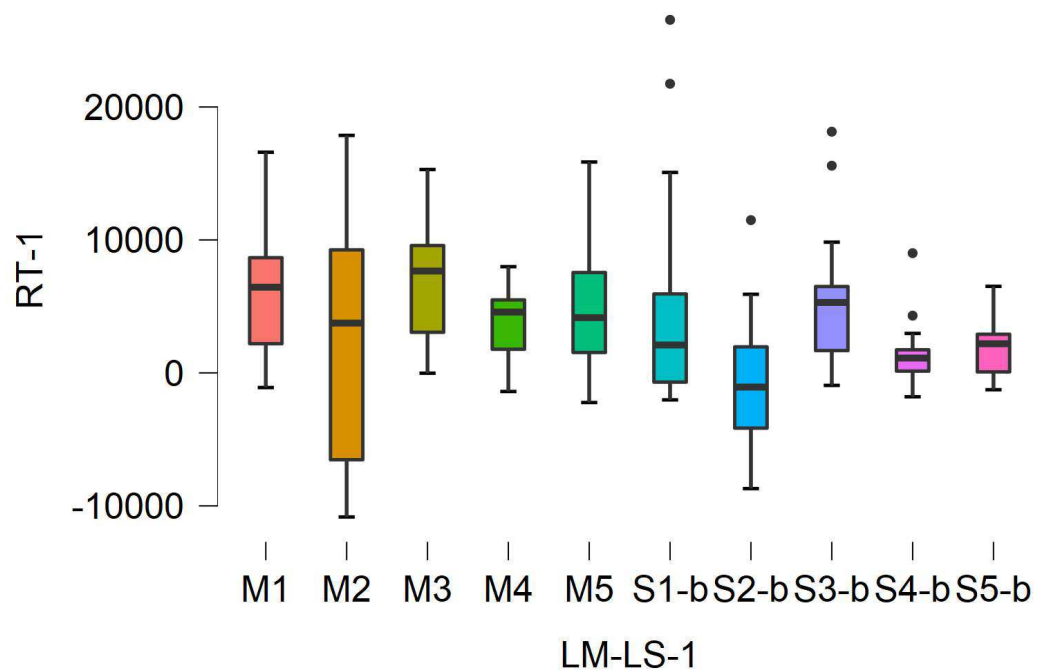


Figura A15 Boxplots con confronto Reaction Time rispetto a termini di riferimento diversi (LM-fine rejet; LS-fine contre-rejet e annessi)

Una visualizzazione dei tempi di risposta ci consente di meglio collocare anche le osservazioni precedenti: da questi grafici emerge un *range* interquartile molto più ampio nei tempi di reazione della LM-enj.2, con cui si raggiunge anche la massima variabilità dei tempi di reazione.

Nel complesso possiamo notare dei tempi di reazione spostati su una fascia più alta nelle inarcature di lettura metrica, rispetto a quelle di natura sintattica, nonostante l'impiego di un tono più vario nelle prime rispetto alle seconde. In questo caso il tempo di reazione parrebbe indicare una maggiore riflessione nel caso di ascolto di una lettura metrica, nonostante l'ascolto, in entrambi i casi, di un *rejet* che precede sempre il *contre-rejet*. I tempi più bassi in corrispondenza delle letture sintattiche farebbero pensare a una risposta più immediata, nonostante diversi *outliers* si individuino su tempi molto alti.

Passando a descrivere in particolare il secondo raggruppamento di *Boxplot*, con termini di *check* per la *reaction time* differenti, possiamo notare che in assoluto i tempi più rapidi di reazione sono stati trovati nel caso della seconda inarcatura: in particolare con LS enj.2 si verifica il maggior contrasto rispetto ai tempi di reazione di LM. I valori negativi per S2 (lettura sintattica enj.2) spiegano infatti che la media dei partecipanti ha risposto prima della fine della pronuncia del *contre-rejet*, scegliendo con anticipo (la mediana è di poco inferiore alla media). Ma ancora dei tempi che si discostano dalla media, in questo caso per lunghezza maggiore, in LS si riscontrano proprio nel caso del 3° *enjambement*, con cui si trovano i maggiori tempi di reazione della lettura, rivelando una maggiore riflessione sulla scelta. Queste due misure che rappresentano il minimo e il massimo raggiunti nel test LS, che erano tali anche in LM, ma spostati su una fascia più alta, parrebbero indicare forse una maggiore indecisione nella scelta delle risposte.

Ancora molto divergenti sono i tempi di reazione delle due letture su 4° e 5° *enjambement*, mentre meno distanti sono i tempi davanti alla prima e alla terza inarcatura, in entrambi i casi su una fascia alta (con la prima trattandosi dell'inizio del test).

Abbiamo infine deciso di svolgere un test ANOVA-non-parametrico, svolgendo il test Kruskal-Wallis e la Dunn's Post-Hoc Comparison, per testare la significatività delle scelte e dei tempi di lettura. Sono state impostate come variabile dipendente i tempi di reazione e abbiamo fissato i fattori del tipo di inarcatura (numero e lettura M o S) e risposte date. I tempi di lettura sono stati influenzati dal tipo di lettura ascoltata $H(9) = 89.762, p < .001$, mentre non significative sono risultate le risposte date in funzione del tempo ($p = 0.007$).

In conclusione, questo primo sondaggio esplorativo ha dimostrato che molto interessante si può presentare un lavoro dedicato alla ricezione dell'inarcatura: nel complesso, lettura sintattica e metrica convergerebbero nel favorire una ricezione che privilegia il *rejet*. Tuttavia, la lettura sintattica si presta a una migliore ricezione anche del

contre-rejet e tende a fornire risposte più eterogenee complessivamente, quindi divergendo nella sua ricezione dalla lettura metrica, che offre una maggiore uniformità di risposta e ricezione.

III. Uno spunto per una terza indagine

Quest'ultima sezione vuole essere esclusivamente un breve spunto di riflessione per studi da sviluppare in futuro e nasce dal tema linguistico-poetico del fonosimbolismo, che particolarmente si presta a un'indagine in campo fonetico di tipo sperimentale. Non staremo a riprendere in questa sede i numerosi studi che si sono dedicati alla questione fonosimbolica della lingua e che hanno mostrato anche le diverse percezioni che suoni diversi provocherebbero. A partire dal noto esperimento di "takete-maluma" di Köhler (1929) e in seguito ai diversi studi anche legati al ritmo in relazione ai suoni (cfr. Grammont 1933), diversi lavori di fonosimbolismo sono stati ampiamente condotti, a partire da Grammont (1933), Chastaing (1958, 1965), Dogana (1983, 1990), Fónagy (1993) e diversi altri (tra cui Newman, 1933; Sapir, 1929; Jepsen, 1922 e 1962).

Risulta ampiamente confermata «una relazione fra sostanza articolatorio-acustica delle consonanti ed emozioni e stati d'animo del locutore» (Sessa, 2018: 114): se da un lato ai contoidi si ascrive il ruolo di evocazione di associazioni acustiche e semantiche, allo stesso modo anche per le vocali sono state individuate le relazioni tra tratti acustici e del significato in studi dedicati, che rimandano a concetti di dimensioni, luminosità, sentimenti (cfr. Grammont, 1933: 403-407), poi approfondite nel campo delle neuroscienze.

A partire da queste teorie, che accomunano non solo l'inchiesta linguistica ma anche la ricerca poetica degli autori, che spesso dedicano ampio spazio alla riproduzione sonora nelle parole, ci siamo domandati se il suono portatore di significato che il fonosimbolismo teorizza sia percepibile anche nell'ascolto di poesia in lingua straniera ad ascoltatori che non conoscano quella lingua.

Presentiamo qui l'avvio di un lavoro in cui si è provato a condurre un ultimo test, sulla stessa platea dei test precedenti, diretto ad affrontare questo tema, che presenteremo sinteticamente.

Sullo schema della verifica dedicata all'inarcatura, abbiamo formulato un test che associava immagini a porzioni di registrazione di poesia italiana, per sottoporle a una porzione dello stesso pubblico visto in precedenza che, in particolare, non avesse studiato o parlasse italiano.

Sono state scelte registrazioni originali di Eugenio Montale e Giorgio Caproni, con testi marcatamente fonosimbolici, *Meriggiare pallido e assorto* (prevalentemente consonantico) e *Per lei* (prevalentemente vocalico, con fitta presenza di rime) e di ciascuna sono stati creati 4 stimoli con frammenti di lettura.

Alle porzioni di audio create sono state associate immagini di tipo fonosimbolico (di richiamo a forme circolari per fonosimbolismo vocalico o angolari/frammentate per quello consonantico, e con dimensioni diverse a seconda dell'ulteriore eventuale riferimento alla dimensione). I partecipanti, anche in questo caso, hanno scelto, ascoltando l'audio in parallelo con la visualizzazione delle immagini, la figura che istintivamente hanno sentito di associare.

Da una valutazione dei dati è emerso che i parlanti hanno mediamente riconosciuto il fonosimbolismo, con una percentuale della metà delle risposte corrette, e la media del fonosimbolismo caproniano è stata lievemente più alta di quella montaliana: le loro mediane sono però in entrambi i casi sullo 0.5, per quanto il *range* con un maggiore numero di risposte esatte sia superiore in Caproni rispetto a Montale.

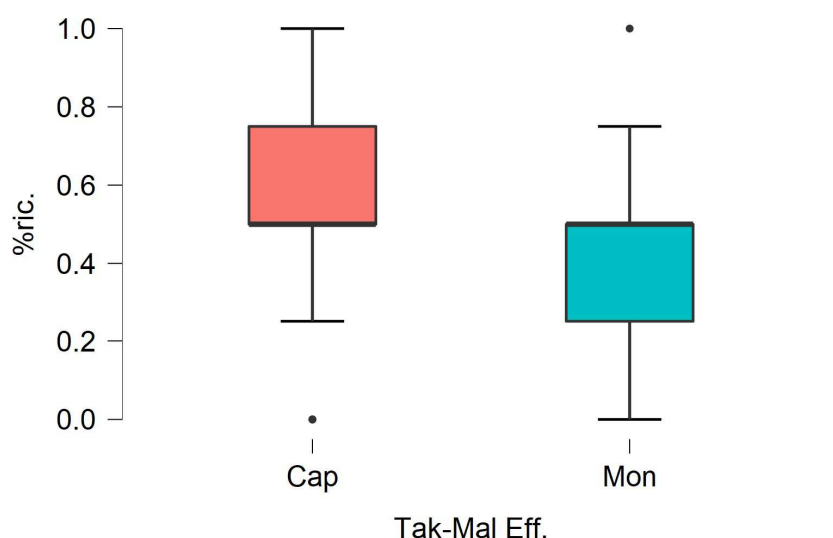


Figura A16307 VIP-Boxplot percentuali di risposte esatte (Takete-Maluma effect)

Analizzando anche le medie totali delle risposte ai 4 stimoli somministrati, possiamo notare che il primo è stato meglio interpretato nel test di Montale, mentre negli altri tre stimoli la percentuale delle risposte si presenta più alta nel test di Caproni.

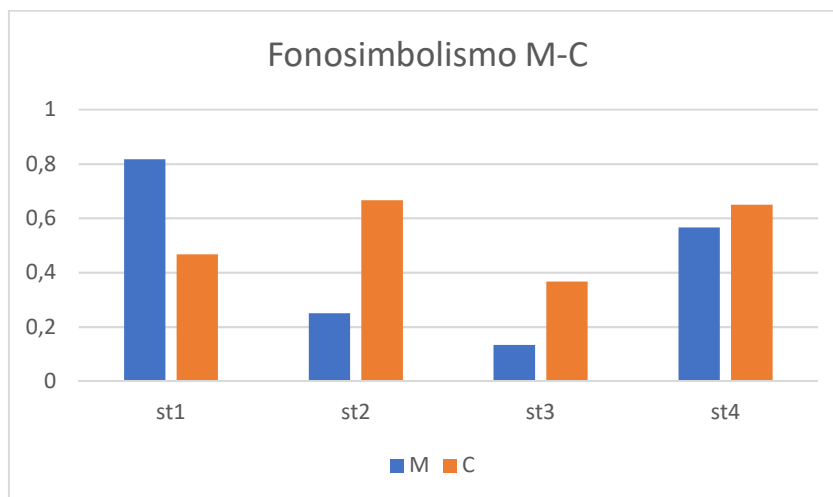


Figura A17 Istogramma legato al Fonosimbolismo con percentuali di risposte agli stimoli

Il test, che potrebbe essere osservato ancora più nel dettaglio e ampliato, in funzione delle sezioni del testo collegate alle risposte, mostra tuttavia dei primi risultati che farebbero pensare a una più diffusa ricezione del fonosimbolismo vocalico e a una più eterogenea ricezione di quello consonantico, che mostra anche degli scarti forti tra le risposte date.

Tuttavia, queste informazioni, che risultano interessanti, non appaiono esaurienti per trarre delle prime conclusioni: si ritengono necessari approfondimenti e comparazioni ulteriori per valutare meglio l'aspetto, che risulta però particolarmente stimolante e meritevole di studi dettagliati, che ci auspichiamo possano essere sviluppati in futuro.

Bibliografia

A.A.V.V. (1877). "The Talking Phonograph". *Scientific American*, 37, 384–85.
http://edison.rutgers.edu/yearofinno/TAEBdocs/Doc1150_PhonoSciAm.pdf?DocId=PA084

AA.VV. (1997). *Gli italiani trasmessi. La radio*. Incontri del Centro di studi di grammatica italiana. Firenze: Accademia della Crusca.

Abercrombie D. (1964). "Syllable Quantity and Enclitics in English". In: *In Honour of Daniel Jones*. London: Longmans. Ora in: Abercrombie D. (1965). *Studies in Phonetics and Linguistics*. London: Oxford University Press, 26-34.

Abercrombie D. (1965). "A phonetician's view of verse structure". *Studies in Phonetics and Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 16-25.

Abercrombie D. (1967). *Elements of General Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Abercrombie D. (1991). *Some functions of silent stress Fifty years in phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 71-80.

Adams M.J. (1990). *Beginning to read. Thinking and learning about print*. Cambridge, MA: MIT Press.

Adorno Th. (2009). *Teoria Estetica*. Torino: Einaudi.

Agamben G. (1995). "The Idea of Thought". In: *The Idea of Prose*. (trad. Sullivan M. & Whitsitt S.). Albany: State University of New York Press.

Agamben G. (2002). *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet.

Albano Leoni F., Caputo M. R., Cerrato L., Cotugno F., Maturi P., Savy R. (1994). "Il vocalismo dell'italiano. Analisi di un campione televisivo". In: *Atti del XXII convegno nazionale dell'A.I.A.*, Lecce, 419-424.

Albano Leoni F., Cotugno F., Maturi P., Savy R. (1995a). "The vowel system of Italian connected speech". In: *Proceedings of the XIIIth ICPHS*, Stockholm, vol. 4, 396-399.

Albano Leoni F., Cotugno F., Maturi P., Savy R. (1995b). "Il vocalismo dell'italiano televisivo. Analisi di un corpus". In: *Atti del XXI congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*. Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani - Università di Palermo, vol. 4, 3-16.

Albera R. (2018). *Orecchio e Musica: come il nostro orecchio percepisce la musica e come la musica ne è condizionata*. Torino: Minerva medica.

Alberti R. (1966). *García Lorca*. Milano: C.E.I.

Allison R. (2014). *Bodies on the Line: Performance and the Sixties Poetry Reading*. Iowa City: University of Iowa Press.

Alonso A. (1960a). "El ritmo de la prosa". In: Alonso A. *Materia y forma en poesia*. 2^a ed.. Madrid: Gredos, 240-248.

Alonso A. (1960b). "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán". In: Alonso A. *Materia y forma en poesia*. 2^a ed. Madrid: Gredos, 249-291.

Alpert B. (1975). "Post-Modern Oral Poetry: Buckminster Fuller, John Cage, and David Antin". In: «The Oral Impulse in Contemporary American Poetry». *Boundary 2*, III, 3, 665-682.

Ambrose G. & Harris P. (2016). *Il libro del layout. Storia, principi, applicazioni*. Bologna: Zanichelli.

Ambrosini C., Bravi P., Proto T., Tisato G. & Romano A. (2013). "Speaking voice, singing voice, and performance". In: V. Galatà (a cura di), *Multimodalità e multilingualità: la sfida più avanzata della comunicazione orale* (Atti del IX Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Scienze della Voce, Venezia 21-23/01/2013). Roma: Bulzoni, 3-11. (ISBN 978-88-7870-901-0).

Andrews R. (2017). *A Prosody of Free Verse: Explorations in Rhythm*. New York: Routledge.

Angioletti G. B. (1960). "Letteratura alla radio". *L'Approdo*, VI, 10, aprile-giugno 1960, 87-89.

Angioni G. (2011). "La scrittura, una fabrilità semiotica". In: *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*. Nuoro: il Maestrale, 149-169. Antin D., (1975). "What

I am doing here?». In: «The Oral Impulse in Contemporary American Poetry». *Boundary 2*, III, 3, 575-594.

Antomarini B. (2013). *La preistoria acustica della poesia*. Torino: Aragno.

Apollinaire G. (1913). *L'Antitradizione Futurista. Manifesto=Sintesi*. Milano: Direzione del movimento futurista.

Apter R. & Herman M. (2016). *Translating For Singing The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury: Bloomsbury Academic.

Aquien M. (1997). "La voix d'Apollinaire". *Poétique*, 111, septembre 1997.

Arnaldo Ferriguto (1937). *Poesia e recitazione*. Castelfranco Veneto: Arti Grafiche.

Arnheim R. (1936). *Radio*. London: Faber & Faber (trad. it. *La radio cerca la sua forma*. Milano: Hoepli, 1937).

Arnheim R. (1980). *Estética Radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Artaud A. (2001). *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Viterbo: Stampa Alternativa.

Artaud A. (2004). *Oeuvres, édition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman*. Paris: Gallimard.

Austin J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

Avesani C. (1997). "I toni della RAI. Un esercizio di lettura intonativa". In: AA.VV. *Gli italiani trasmessi. La radio*. Firenze: Accademia della Crusca, 659-727.

Aziz-Zadeh L., Sheng T. & Gheytaichi A. (2010). "Common premotor regions for the perception and production of prosody and correlations with empathy and prosodic ability". *PLoS One*, vol. 5, n. 1, e8759. doi:10.1371/journal.pone.0008759.

Bach C. Ph. E. (1762) *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Trad. it. *Saggio di metodo sulla tastiera*. Milano: Curci, 2012.

Bakker E. J. (1997). *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca-London: Cornell University Press.

Balassone S. (2001). *Come cavarsela in TV. Lezioni di linguaggio audiovisivo*. Roma: Meltemi.

Baldini M. & Spignoli T. (a cura di) (2007). «Copioni, lettere, indici», *L'Approdo*. Firenze: University Press Firenze.

Balsebre A. (1994). *El lenguaje radiofonico*. Madrid: Cátedra.

Banu G. (2002-2003). “Di schiena e di fronte”. *Culture teatrali*, n. 7-8, 61-71.

Barbieri D. (2013). “*Il vincolo e il rito*. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea”, «Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea». *L'Ulisse*, n. 16, 112-132.

Barbosa P.A. (2006). *Incursões em torno do ritmo da fala*. Campinas: Pontes.

Barney T. (1998). *Style in performance: The prosody of poetic recitation*. Lancaster (England): University of Lancaster. Unpublished doctoral dissertation.

Barney T. (1999). “Readers as text Processors and Performers: A New Formula For Poetic Intonation”. *Discourse Processes*, vol. 28, n. 2, 155-167. DOI: 10.1080/01638539909545078

Barthes R. & Compagnon A. (1979). Voce “lettura”. In: *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, vol. VIII, 176-199.

Barthes R. & Marty E. (1980). voce “Orale/scritto” In: *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, vol. 10, 77-78.

Barthes R. (1985). “Il corpo della musica”. In: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Torino: Einaudi, 239-299. (ed. or. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: éditions du Seuil, 1982).

Barthes R. (1986). *La grana della voce*. Torino: Einaudi.

Barthes R. (1999). *Variazioni sulla scrittura*. Torino: Einaudi.

Basso K. H. (1974). “The Ethnography of Writing” in Bauman R. & Sherzer J. (a cura di), *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 425-432.

Bastet N. (1971). “Valéry e la voix poétique”, *Annales de la Faculté des lettres de Nice*, 15, 1971, 41-50.

Baumann T., Hussein H. & Meyer-Sickendiek B. (2018). "Analysing the Focus of a Hierarchical Attention Network: The Importance of Enjambments When Classifying Post-Modern Poetry". *Proc. of 19th Annual Conference of the International Speech Communication Association (Interspeech 2018), Hyderabad, India, September 2018*, 2162-2166.

Baumann T., Meyer-Sickendiek B. & Hussein H. (2020). "How to Identify Speech When Translating Unpunctuated Poetry". *Proc. 31 Konferenz Elektronische Sprachsignalverarbeitung (ESSV), Magdeburg (Germany), March 2020*.

Baumgarten M. (1977). "Lyric as Performance, Lorca and Yeats". *Comparative Literature*, 29, 328-350.

Bazzanella C. (1994) *Le facce del parlare*. Firenze: La Nuova Italia.

Beccaria G.L. (1964). *Ritmo e melodia nella prosa italiana*. Firenze: Olschki.

Beccaria G. L. (1975). *L'autonomia del significante*. Torino: Einaudi.

Becq De Fouquières L. (1879). *Traité général de versification*. Paris: Charpentier.

Belaval Y. (1955). «Poésie et radio». *Cahiers d'études de Radio Télévision*, n. 2. Poi in: Héron P.M. (a cura di). *La radio d'art et d'essai en France après 1945*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 121-133.

Bělič O. (1975). *En busca del verso español*. Praga: Univerzita Univerzita Karlova (Acta Universitatis Carolinae Philologica, Monographia LV).

Bellini P. P. (a cura di) (2006). "Suono e parola: antiche e nuove corrispondenze". Atti del convegno (Milano, 9-10 giugno 2006), «quaderno formalavoro», n. 10.

Bene C. (1995). *Opere, con l'autografia di un ritratto*. Milano: Bompiani.

Benjamin W. (2014). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi. (prima ed. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935).

Berg A. (1964). *Lulu. Partitur*. Wien: Universal edition, viii.

Berg A. (1995). "La voce nell'opera". In Berg. A. *Suite lirica. Tutti gli scritti* (a cura di A. M. Morazzoni). Milano: Il Saggiatore.

- Berger R. (1976). *La téléfession*. Paris: Castermann, 107-115.
- Berio L. (1981). "Non esiste". In: Bacigalupo M. & De Mari C. (a cura di). *Poesia in pubblico, parole per musica: atti degli incontri internazionali di poesia 1977-1980*, Genova: Liguria Libri, 16-17.
- Berio L. (1985). "A-ronne". In: Mecatti S. (a cura di). *Foné. La voce e la traccia*, Firenze: La casa Usher, 269-276.
- Berio L., Bisinger G., Deguy M., Enzensberger H. M., Ginsberg A., Popa V., Różewicz T., Sanguineti E., Söderberg L., Sorescu M. & Tomlinson Ch. (1981). "Tavole rotonde. Poesia in pubblico. L'angolo dei poeti". In: Bacigalupo M. & De Mari C. (a cura di). *Poesia in pubblico, parole per musica: atti degli incontri internazionali di poesia 1977-1980*, Genova: Liguria Libri, 43-70.
- Berman A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Gallimard: Paris.
- Bernard M. (1976). *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondaments de la théâtralité*. Paris: Delarge.
- Bernard M. (1980). "La strategie vocale ou la transvocalisation", *Esprit*, 7, 55-62.
- Bernardelli A. & Pellerey R. (1999). *Il parlato e lo scritto*. Milano: Bompiani.
- Bernstein Ch. (a cura di) (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York: Oxford Univ. Press Poi in: *My Way: Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bernstein Ch. (1999a). *My Way: Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bernstein Ch. (1999b). *Reznikoff's Nearnes* In: *My Way: Speeches and Poems*. Chicago: Chicago University Press.
- Bernstein Ch. (2011). *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*. Chicago: Chicago University Press.
- Bernstein Ch. (2012). "Keynote address". *Poetry/Performance: A Mellon Research Seminar*, Amherst, MA, June 4, 2012.

Berretta M. (1994). "Società di trasmissione orale: mito e folclore". In: Cambiano G., Canfora L. & Lanza D. (a cura di). *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I: "La produzione e la circolazione del testo", t. I: "La Polis". Roma: Salerno, 47-75.

Berry F. (1962). *Poetry and the Physical Voice*. London: Routledge & Kegan Paul PLC.

Berry F. (a cura di) (1969). *Essays and Studies. Being Volume Twenty-Two of the New Series of Essays and Studies Collected for the English Association*. Londra: John Murray.

Berry E. (1981). "Williams' Development of a New Prosodic Form-Not the *Variable Foot*, But the *Sight Stanza*". In *William Carlos Williams Review*, 7, S. 21-29.

Bertinetto P. M. & Bertini C. (2008). "On modeling the rhythm of natural languages". In: *Proc. of the 4th International Conference on Speech Prosody*, Campinas, 427-430.

Bertinetto P. M. (1977). "Syllabic Blood, ovvero l'italiano come lingua ad isocronismo sillabico". *Studi di Grammatica Italiana*, vol. 6, 69-96.

Bertinetto P.M. (1973). *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Bertinetto P.M. (1978). "Strutture soprasegmentali e sistema metrico". In: Cremante R. & Pazzaglia M. (a cura di). *La metrica*. Milano: Il Mulino, I, 67-78.

Bertinetto P.M. (1979). *Aspetti prosodici della lingua italiana*. Padova: Clesp, 225-232.

Bertinetto P.M. (1981). *Strutture prosodiche dell'italiano*. Firenze: Accademia della Crusca.

Bertinetto P. M. (1988). "Autonomia e relazionalità della metrica". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, 18, n. 3, 1387-1409.

Bertinetto P.M. & Magno Caldognetto E. (1993). "Ritmo e intonazione". In A.A. Sobrero (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*. Roma-Bari: Laterza, 141-192.

Bertinetto P.L. (1994). voce "Prosodia". In: *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. diretto da Beccaria G.L. Torino: Einaudi, 586-587.

Bertoni A. (2006). *La poesia. Come si legge e come si scrive*. Bologna: Il Mulino.

Bianconi L. (2005). "Sillaba, quantità, accento, tono". *Il Saggiatore musicale*, XII, n. 1, 183-218.

Bigongiari P. (1986). *La voce e il silenzio figurato: Rimbaud, Valery, D'Annunzio*, Cernusco sul Naviglio: Severgnini.

Bisinger G., Croce F., Fusini N., Lanati B., Marengo F., Risset J. & Valesio P. (1981). "Tavole rotonde: Poesia in pubblico III. Lettori e/o/vs poeti". In: Bacigalupo M. & De Mari C. (a cura di). *Poesia in pubblico, parole per musica: atti degli incontri internazionali di poesia 1977-1980*, Genova: Liguria Libri, 11-160.

Blaauw E. (1994). "The contribution of prosodic boundary markers to the perceptual difference between read and spontaneous speech", *Speech Communication*, 14, 359-375.

Blaauw E. (1995). "On the perceptual classification of spontaneous and read speech". In: *Proceedings of the XIIIth ICPhS*, Stockholm, vol. 3, 254-257.

Blaauw E. (2000). "Phonetic differences between read and spontaneous speech". In: *Proceedings of the International Conference on Spoken Language Processing*, Beijing, 751-754.

Blackwell L. (1995). *Caratteri e tipografia del XX secolo*. Bologna: Zanichelli.

Blanchot M. (1977). *L'ateismo e la scrittura. L'umanesimo e il grido*. In: Blanchot M. *L'infinito intrattenimento*. Torino: Einaudi, 333-355 (ed. or. *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969).

Blankenborg R. J. J. (2020). *Audible Punctuation: Performative Pause in Homeric Prosody*. Cambridge (USA): Harvard University Press.

Blankenship J. & Kay C. (1964). "Hesitation phenomena in English speech: A study in distribution". *Word*, 20, 360-372.

Bloomfield L. (1996). *Il linguaggio*. Milano: il Saggiatore.

Blumenfeeld L. (2015). *Meter as faithfulness*. NLLT, 33, 79-125.

Bocchi G. & Ceruti M. (a cura di). (2002). *Origini della scrittura: genealogie di un'invenzione*. Milano: Mondadori.

Bolinger D. (a cura di) (1972). *Intonation*. Harmondsworth: Penguin.

- Bolinger D. (1989). *Intonation and its uses*. London: Edward Arnold.
- Bolinger D.L. (1981). *Two kinds of vowels, two kinds of rhythm*. Bloomington: University of Indiana.
- Bologna C. (1981). voce “Voce”. In: *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, vol. XIV, 1257-1292.
- Bologna C. (1990a). “Les interprètes”. In: *Le grand atlas des littératures a été réalisé par Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 80-83.
- Bologna C. (1990b). “Littérature orale et théâtralité”. In: *Le grand atlas des littératures a été réalisé par Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 84-85.
- Bologna C. (1990c). “Voix et expression”. In: *Le grand atlas des littératures a été réalisé par Encyclopaedia Universalis*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 72-74.
- Bologna C. (1992). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino.
- Bolter J.D. (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Bordoni M. (2019). “Come un suono della natura. Poesia e rumore primigenio nell’ultima poesia riliana”. *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, vol. 6, n. 11, 131-147.
- Borges J. L. (2001). *L’invenzione della poesia*. Milano: Mondadori (ed or. *This craft of Verse* (a cura di) Calin-Andrei Mihailescu, Cambridge-London: Harvard University Press, 2000).
- Borgeson S., Anttila A., Heuser R. & Kiparsky P. (2018). “The Rise and Fall of Antimetricality” <https://web.stanford.edu/~kiparsky/Papers/Antimetricality-Draft-2018-04-20.pdf>
- Bortoletti F. (2008). *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*. Roma: Bulzoni.
- Borzone de Manrique A. M. & Signorini A. (2000). “Lectura y prosodia: una vía para el estudio del procesamiento cognitivo”. *Interdisciplinaria*, vol. 17, n. 2, 95-117.

Boula de Mareuil Ph. (1997). *Etude linguistique appliquée à la synthèse de la parole à partir du texte*. Tesi di Dottorato. Université Paris 11.

Boula de Mareuil Ph., Rilliard A. & Allauzen A. (2011). “A diachronic Study of Initial Stress and other Prosodic Features in the French News Announcer Style: Corpus-based Measurements and Perceptual Experiments”. In: *Language and Speech*, 55 (2), 263-293.

Boulez P. (1968). “Suono e verbo”. In: *Note di apprendistato*. Torino: Einaudi.

Bozkurt E., Asta S., Özkul S., Yemez Y. & Erzin E. (2013). “Multimodal Analysis of speech prosody and upper body gestures using hidden semi-Markov models”. *International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing*, 3652-3656.

Braun B. & Chen A. (2012). “Now for something completely different: Anticipatory effects of intonation”. In: Steube A. & Niebuhr (a cura di), *Understanding Prosody: The Role of Context, Function and Communication*. Berlin: De Gruyter.

Bravo A. R. (1989), *La construcción de una voz radiofónica*. Tesis Doctoral, departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad Universitat Autònoma de Barcelona (Director Emili Prado), septiembre 1989.

Brazil D. (1992). “Listening to people reading”. In: Coulthard M. (a cura di). *Advances in spoken discourse analysis*, London: Routledge, 209-241.

Brémond L. (1894). *Le Théâtre et la poésie (questions d'interprétation)*. Paris: Fischbacher.

Bringinghurst R. (2006). *La forma solida del linguaggio. Saggio su scrittura e significato*. Milano: Sylvestre Bonnard.

Brisbin C. D. (1971). *An experimental application of the galvanic skin response to the measurement of the effects of literature on attitudes on fifth grade students toward blacks*. Unpublished Doctoral Dissertation. Detroit (Michigan): Wayne State University.

Broadbent D. E. (1952). “Failures of attention in selective listening”. *J. Exp. Psychol.* 44, 428-433.

Bröggelwirth J. (2007). *Ein rhythmisch-prosodisches Modell lyrischen Sprechstils*. Doctoral Dissertation, Universität Bonn. Poi in Bröggelwirth J. (2010). *Ein rhythmisch-prosodisches Modell lyrischen Sprechstils*. Munich: GRIN.

Bröggelwirth, J. (2005). "A rhythmic-prosodic model of poetic speech". *Proceedings of Interspeech*, Lisbon (Portugal), 2397-2400.

Brown S. (2000). "The musilanguage model of music evolution", in Wallin N., Merker B. & Brown S. (a cura di). *The origins of music*, Cambridge: The MIT Press, 271-300.

Brugnolo S. & Mozzi G. (2000). *Ricettario di scrittura creativa*. Bologna: Zanichelli.

Buffoni F. (a cura di) (2002). *Ritmologia*. Milano: Marcos Y Marcos.

Bunting B. (1999). *Ears. Basil Bunting on Poetry*. Baltimore: John Jopkins.

Burns Cooper G. (1998). *Mysterious Music: Rhythm and Free Verse*. Stanford: Stanford University Press.

Butcher A. (1981). "Phonetic correlates of perceived tempo in reading and spontaneous speech", *Work in Progress*, Phon. Lab. Univ. Reading, 3, 105-117.

Butor M. (1964). *Essais sur les modernes*. Gallimard: Paris.

Byers P. P. (1977). *The Contribution of Intonation to the Rhythm and Melody of Non-Metrical English Poetry* (Ph.D. dissertation, University of Wisconsin–Milwaukee, 1977).

Byers, P. P. (1979). "A formula for poetic intonation". *Poetics*, 8, 367-380.

Byers P. P. (1980). "Intonation Prediction and the Sound of Poetry". *Language and Style*, vol. 13, n. 1, 3-14.

Byers P. P. (1983). "The auditory reality of the verse line". *Style*, vol. 17, n. 1: 27-36.

Calabrese O. (a cura di) (1989). *La comunicazione orale e scritta. Il linguaggio della comunicazione visiva*. Milano-Firenze: Me/Di Sviluppo, Giunti/Marzocco.

Calame C. (1985). "L'impact du passage de l'oral à l'écrit sur l'énoncé de l'énonciation dans la littérature de la Grèce archaïque". In: Gentili B. & Paioni G (a cura di). *Quaderni urbinati di cultura class*, Atti del convegno *Oralità. Cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale* (Urbino 21-25 luglio 1980), 2 Roma Ed. dell'Ateneo 1985 xiii & 817, 101-122.

Calame-Griaule G. (2002). *Ethnologie Et Langage. La Parole Chez Les Dogon*. Paris: Gallimard.

Campbell N. & Mokhtari P. (2003). "Voice quality: the 4th prosodic dimension". *Proceedings of the 15th ICPHS, Barcelona, Spain*, 2417-2420.

Campbell W. N. (1995). "From read speech to real speech". In: *Proceedings of the XIIIth ICPHS*, Stockholm, vol. 2, 20-27.

Campbell W. N. (2007). "On the use of nonverbal speech sounds in human communication". *Lecture Notes in computer science*, vol. 4775, Springer, Berlin, 117-128.

Campione E. & Véronis J. (2002). "A large-scale multilingual study of pause duration". *Proc. of the 1st International Conf. on Speech Prosody* (Aix-en-Provence, 2002), 199-202.

Canellada de Zamora M.J. (1976). "Algunas precisiones a Oldricht Belič", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 32, 83-86.

Cannillo L. (2020). "Poesia tra inchiostro e voce. La voce dei poeti negli archivi sonori digitali". *Gradiva. International Journal of Italian Poetry. Rivista internazionale di poesia italiana*, n. 58, 171-177.

Cantalini G. & Moneglia M. (2019). "Punteggiatura e interpretazione informativa nel parlato recitato". In: Ferrari A., Lala L., Pecorari F. & Stojmenova R. W. (a cura di). *Punteggiatura, sintassi, testualità nella varietà dei testi italiani contemporanei*. Firenze: Franco Cesati, 483-506.

Cantalini G. (2018). *La gestualità co-verbale nel parlato spontaneo e nel recitato. Annotazione del gesto e correlati prosodici in campioni comparabili di attori italiani*. Tesi di Dottorato. Roma: Università degli Studi Roma Tre (XXX ciclo).

Caprettini G. P. (1996). *La scatola parlante*. Roma: Editori Riuniti.

Caproni G. (1996). *La scatola nera* (a cura di Raboni G.). Milano: Garzanti.

Cardona G. R. (1977). "Sull'etnografia della scrittura". *Scrittura e civiltà*, 1, 211-218 (ora in Cardona 1990: 115-121).

Cardona G. R. (1981). *Antropologia della scrittura*. Torino: Loescher (II ed. riv. 1987).

Cardona G.R. (1990). *I linguaggi del sapere*. Roma-Bari: Laterza.

Carrai S. & Zambon F. (1997). *Come leggere la poesia italiana del Novecento : Saba, Ungaretti, Montale, Sereni, Caproni, Zanzotto*. Vicenza: N. Pozza.

- Catford J. C. (1977). *Fundamental problems in phonetics*. Edinburgh: University Press.
- Catford J.C. (1986). *Prosody: a Practical Introduction*. Oxford: Clarendon Press.
- Cauldwell R. & Schourup L. (1988). "Discourse intonation and recordings of poetry: A study of Yeats's readings". *Language and Style*, vol. 21, n. 4, 411-426.
- Cauldwell R. (1994). *Discourse intonation and recordings of poetry: Philip Larkin reads "Mr Bleaney"*. Birmingham (England): University of Birmingham. Unpublished doctoral dissertation.
- Cavallo G. & Chartier R. (a cura di) (1995). *Storia della lettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Cavarero A. (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Cerami V. (2002). *Consigli a un giovane scrittore (Narrativa, cinema, teatro, radio)*. Milano: Garzanti.
- Chantler P. & Stewart P. (2004). *L'ABC del giornalismo radiofonico*. Roma: Audino.
- Chao L.L. & Martin A. (2000). "Representation of manipulable man-made objects in the dorsal stream". *Neuroimage*, vol. 12, n. 4, 478-484.
- Charpier J. (1956). "Diction poétique et radiophonie". *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, 12, 290-297.
- Chastaing M. (1958). "Le symbolisme des voyelles. Significations des i". *Journal de Psychologie normal et pathologique*, vol. 51, n. 3, 403-423.
- Chastaing M. (1965). "Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse". *Revue philosophique*. 155, 41-56.
- Chatman S. (1956). "Robert Frost's *Mowing*: An inquiry into prosodic structure". *Kenyon Review*, 18, 421-428.
- Chatman S. (1966). "On the intonational fallacy". *Quarterly Journal of Speech*, 52, 283-286.
- Cheang H.S. & Pell M.D. (2008). "The sound of sarcasm". *Speech Communication*, vol. 50, n. 5, 366-381.
- Chopin H. (1979). *Poésie sonore internationale*. Paris: Editions Place.

Ciaurelli L. (2020). “Il linguaggio nel decadimento cognitivo: marker linguistici e automazione della diagnosi”. Tesi di Dottorato, Univ. di Roma - La Sapienza (rell. F. Tamburini, A. De Dominicis, M. Falcone).

Cignetti L. (2008). “Dire la punteggiatura. Sul fenomeno della verbalizzazione dei segni interpuntivi nell’italiano scritto e parlato”. In: Cresti E. (a cura di) *Nuove prospettive nello studio del lessico. Atti del IX Congresso Internazionale SILFI*. Firenze: Firenze University Press, 289-295.

Civra F. (1991). *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Università.

Clanchy M. (1979). *From Memory to Written Record: England 1066–1307*. Oxford. 3^a ed. Hoboken (NJ): Wiley-Blackwell, 2012.

Claudel P. (1966). *Lettre à Albert Mockel*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, t. VI, 409-410.

Clement T. E. (2016). “Where Is Methodology in Digital Humanities?” In: Gold M. K. & Klein L. F. (a cura di). *Debates in the Digital Humanities 2016*. Minneapolis (USA): University of Minnesota Press, 153-175.

Clement T., Auvil L. & Tchong D. (2016). “White Paper: High Performance Sound Technologies for Access and Scholarship.” White paper for the NEH Office of Digital Humanities (January 2016). Approx. 6800 words.

Cocker W. J. (2018). *Hand-Book of Punctuation, with Instructions for Capitalization, Letter-Writing, and Proof-Reading*. Sagwan Press (USA).

Cohen - Lévinas D. (1993). “La question du corps dans la vocalité musicale du XX^e siècle”. In: Aslan O. (a cura di). *Le corps en jeu*. Paris: Cahiers du CNRS. (Table ronde internationale), mars 1990, 65-73.

Cohen M. (1958). *La grande invention de l’écriture et son évolution*. Paris: Imprimerie Nationale.

Cohen J. (1966). *Structures du langage poétique*. Paris: Flammarion.

Cohen J. (1972). “La versificazione”. In: Cremante R. & Pazzaglia M. (a cura di). *La metrica*. Milano: Il Mulino, 67-78.

- Colangelo S. (2013). *Come si legge una poesia*. Milano: Carocci.
- Colonna V. (2017). *Prosodie del «Congedo». Analisi fonetica comparativa di dodici letture*. Tesi magistrale, Università degli Studi di Torino, A.A. 2016-2017.
- Colonna V. & Romano A. (a cura di). (2019a). “La musica della poesia”, numero monografico di *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, vol. 6, n. 11, 9-197 <http://hdl.handle.net/2318/1758105>. ISSN: 2384-8987.
- Colonna V. & Romano A. (2019b). “Variazioni intonative del «Congedo». Analisi comparativa di dodici letture”. In: L. de Castro Moutinho (ed.), *Estudos em variação linguística nas línguas*, Universidade de Aveiro, Aveiro, 375-390. <http://hdl.handle.net/2318/1708630>.
- Colonna V. & Romano A. (2019c). “Introduzione alla prosodia luziana”. *Luziana*, n. 2., 13-23.
- Colonna V. (2019d). “Voices of Italian Poets: una piattaforma per l’ascolto e lo studio fonetico delle letture della poesia italiana contemporanea”, *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, vol. 6, n.11, 177-183 <http://hdl.handle.net/2318/1705350>.
- Colonna V. & Romano A. (2020). “La voce della speranza in Mario Luzi. Uno sguardo prosodico su alcune letture”. *Luziana*, 4, 23-40.
- Contini G. (1989). *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*. Torino: Einaudi.
- Contini M., Lai J.-P., Romano A., Rouillet S., de Castro Moutinho L., Coimbra R.L., Pereira Bendiha U. & Secca Ruivo S. (2002). “Un projet d’atlas multimédia prosodique de l’espace roman”. *Proceedings of the International Conference Speech Prosody 2002* (Aix-en-Provence, 11-13 April 2002) (a cura di B. Bel & I. Marlien), 227-230.
- Cooper G. B. (1998). *Mysterious Music: Rhythm and Free Verse*. Redwood City: Stanford University Press.
- Copeau J. (1956). “Pour une esthétique de la radio”. *Cahiers d’études de Radio-Télévision*, 9-10, 29-40.
- Coplan A. (2004). “Empathic engagement with narrative fictions”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 62, n. 2, 141-152.

- Coquet J-C. (1973). *Sémiotique littéraire*. Paris: Mame.
- Cordereix P. (2005). “Les fonds sonores du département de l’Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France”. *Le Temps des médias*, n. 5, 253-264.
- Corman C. (1952). “Poetry for Radio”. *Poetry*, vol. 81, n. 3 (Dec., 1952), 212-215.
- Couperin F. (1722). *Pièces de clavecin* (III). Paris: Durand.
- Coutinho E. & Dikken N. (2013). “Psychoacoustic cues to emotion in speech prosody and music”. *Cognition and Emotion*, vol. 27, n. 4, 658-684.
- Cresti E. (1992). “La scansione del parlato e l’interpunzione”. In: Cresti E., Maraschio N., Toschi L. *Storia e teoria dell’interpunzione*. Roma: Bulzoni, 443-499.
- Cresti E. (2000). *Corpus di italiano parlato*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Cresti E. (2005). “Per una nuova classificazione dell’ilocuzione a partire da un corpus di parlato (LABLITA)”. In: Burr E. (a cura di): *Tradizione e innovazione: il parlato. Atti del VI Convegno internazionale SILFI* (giugno 2000, Duisburg). Pisa: Cesati, 233-246.
- Cresti E. & Moneglia M. (a cura di) (2005). *C-ORAL-ROM. Integrated reference corpora for spoken romance languages*. DVD + Vol. Amsterdam: Benjamins.
- Cresti E. (2014): “Syntactic properties of spontaneous speech in the Language into Act Theory: data on Italian complements and relative clauses”. In: Raso T., Mello H. (a cura di). *Spoken corpora and linguistics studies*. Amsterdam: Benjamin, 365-410.
- Cresti E. (2016). “Dalla struttura informativa (alla prosodia) alla sintassi: dati sulla subordinazione nell’italiano parlato”. In: Elia A., Iacobini C., Voghera M. (a cura di). *Livelli di Analisi e Fenomeni di Interfaccia. Atti del LXVII Congresso Internazionale SLI*. Roma: Bulzoni: 53-73.
- Cresti E. (2018). “The illocution-prosody relationship and the Information Pattern in spontaneous speech according to the Language into Act Theory (L-Act)”. *Linguistik online*, 88, 1/18, 33-62. <http://dx.doi.org/10.13092/lo.88.4189CCby3.0>
- Cresti E. (in c.d.s.). “Per una classificazione empirica dell’ilocuzione. Lo stato dell’arte». In: Biffi M., Cialdini F., Setti R. (a cura di). “*Acciò che’l nostro dire sia ben chiaro*”. *Scritti per Nicoletta Maraschio*. Firenze: Accademia della Crusca.

Cresti E. (in c.d.s.). “The Empirical Foundation of Illocutionary Classification”. In: De Meo A., Dovetto F. (a cura di). *Atti del Convegno internazionale GSCP, La comunicazione parlata*, 13–15 giugno 2016. Università Federico II, Napoli.

Cresti E., Maraschio N. & Toschi L. (1992). *Storia e teoria dell’interpunzione: atti del Convegno internazionale di studi*, Firenze 19-21 maggio 1988. Roma: Bulzoni.

Cresti E. & Firenzuoli V. (2002). “L’articolazione informativa topic-comment e comment-appendice: correlati intonativi”. In: Regnicoli A. (a cura di). *La fonetica acustica come strumento di analisi della variazione linguistica in Italia*, Atti delle XII giornate del Gruppo di Fonetica Sperimentale (GFS). Roma: Editrice Il Calamo, 153-166.

Crocco C. & Savy R. (1999). *Fenomeni di esitazione e dintorni: una rassegna bibliografica. Progetto API (COFIN ‘99)*, Relazione conclusiva del progetto, Napoli.

Crum A. H. (2017). *The Intonational Phonology of Spoken Word Poetry*. Thesis for the degree of Bachelor of Arts in Linguistics, Bryn Mawr College, December 2017.

Cruttenden A. (1997). *Intonation*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Crystal D. (1975). “Intonation and Metrical Theory”. In *The English Tone of Voice: Essays in Intonation, Prosody and Paralanguage*. London: Edward Arnold, 105-124.

Crystal D. (1975). *The English Tone of Voice: Essays in Intonation, Prosody and Paralanguage Usage*. London: Edward Arnold.

Crystal D. (2015). *Making a Point: The Persnickety Story of English Punctuation*. New York: St. Martin’s Press.

Cutugno F. (1998). “Il tempo della voce”. In: *Atti delle IX Giornate del G.F.S.*, Venezia, 231-242.

D’Ambrosio M. & Piemontese F. (a cura di) (1980). *Poesia della voce e del corpo. Primo Festival Internazionale di Poesia: letture, performances, film, tape e slide, concert, incontri*. Napoli: Libreria Tullio Pironti.

Dal Bianco S. (2019). *Distratti dal silenzio*. Roma: Quodlibet.

Dalla Costa S. (2019). *Voci teatranti. Il linguaggio scenico nell’Enrico IV di Pirandello: analisi ritmico-intonativa*. Tesi magistrale inedita. A.A. 2018-2019.

Dalla Costa S. (2019). “Analisi acustica dei profili di voci teatranti in interpretazioni dell’*Enrico IV* di Pirandello”, *Bollettino del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “A. Genre”*, 4, 7-85 https://www.lfsag.unito.it/ricerca/phonews/04/4_3.pdf.

Daly-Kelly N. A. (1995). “Linguistic and acoustic characteristics of pause intervals in spontaneous speech”. In: *Proceedings of EUROSPEECH ‘95*, Madrid, vol. 2, 1023-1026.

Damasio A. (1944). *Descartes’ Error*. New York Grosset/Putnam, 1994; trad. it. *L’errore di Descartes*, Adelphi, Milano 1995, 21-22.

Darwin C. J. & Hukin R. W. (2000). “Effectiveness of spatial cues, prosody, and talker characteristics in selective attention”. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 107, 970. <https://doi.org/10.1121/1.428278>

Darwin C. J. (1975). “On the dynamic use of prosody in speech perception”. In: Cohen A. & Nooteboom S. G. (a cura di). *Structure and Process in Speech Perception*. Berlin: Springer, 178-194.

Darwin C. J., & Bethell-Fox C. E. (1977). Pitch continuity and speech source attribution. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 3(4), 665–672. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.3.4.665>

Dauer R. (1983). “Stress Timing and Syllable Timing Reanalyzed”. *Journal of Phonetics*, 11, 51-62.

Davidson M. (1981). “By ear, he sd: Audio-Tapes and Contemporary Criticism”. *Credences*, 1, 1, 105-120.

Davitz J. R. (1964). “Auditory correlates of vocal expressions of emotional meanings”. In: J.R. Davitz (a cura di). *The Communication of emotional meaning*. New York: McGraw-Hill, 101-112.

de Certeau M. (1980). *L’invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Parigi: Uge. [nuova ed. Gallimard, Parigi 1990].

De Dominicis A. (2010). *Intonazione. Una teoria della costituenza delle unità intonative*. Milano: Carocci.

De Falla M. (1994). *Scritti sulla musica e i musicisti* (a cura di Sopena F.). Milano-Modena: Mucchi-Ricordi. (ed. or. de Falla M. (1988). *Escritos sobre musica y musicos*. Madrid: Espasa-Calpe).

De Iacovo V. (2019). *Intonation analysis on some samples of Italian dialects*, Alessandria: Dell'Orso.

De Iacovo V., Colonna V., Romano A., (2020). "La pausazione". *Bollettino del Laboratorio di Fonetica Sperimentale «Arturo Genre»*, n. 5, 41-48.

De Luca B. (2013). Per una verifica del verso accentuale, in «Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea». *L'Ulisse*, n. 16, 20-31

De Luca L. (2019). *Cara Radio. Cartoline dal mondo della radio nell'epoca del web* Roma: Armando.

De Luca L. (2020). *Breve storia filosofica della voce*. Perugia: Graphe.it.

De Marinis M. (2004). "Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni". In: De Marinis. *Visioni del teatro. Teatro e scrittura*. Roma-Bari: Laterza.

De Martino E. (1973). *Il mondo magico*. Torino: Bollati Boringhieri.

De Mauro T. (1968). "Lingua parlata e TV". In: A.A.V.V. *Televisione e vita italiana*, Torino: ERI, 247-294.

De Mauro T. (1970). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza.

De Mauro T. (1974). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza.

De Mauro T. (2014). *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni*. Roma-Bari: Laterza.

De Medici M. R. (2005). *Il lavoro del conduttore. Storia, drammaturgia e tecniche di racconto nei telegiornali*. Roma: Audino.

de Torres I. (2019). "Curt lange y mário de andrade: música, radiodifusión pública y política cultural en la década de 1930". *Sociol. Antropol.*, vol. 9, n. 2, Rio de Janeiro, May/Aug. 2019).

deLote G. (1913). *L'alexandrin français, d'après la phonétique expérimentale*. Paris: éditions de La Phalange.

Delmonte R. (2016). "Exploring Shakespeare's Sonnets with SPARSAR". *Linguistics and Literature Studies*, vol. 4, n. 1, 61-95.

Delmonte R. (2019). "Poetry and speech synthesis: Sparsar recites". In: Colonna V. & Romano A. (a cura di). *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, vol. 6, n. 11, 75-96.

Deridda J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil.

Diadori P. (1994). *L'italiano televisivo. Aspetti linguistici, extralinguistici, glottodidattici*. Roma: Bonacci.

Dixon P., Bortolussi M., Twilley L. C. & Leung A. (1993). "Literary processing and interpretation: Toward empirical foundations". *Poetics*, 22, 5-33.

Dixon P., Bortolussi M., Twilley L. C. & Leung A. (1993). "Literary processing and interpretation: Toward empirical foundations". *Poetics*, vol. 22, n. 1-2, 5-33.

Dodds. E. R. (1995). *I greci e l'irrazionale*. Firenze: La Nuova Italia.

Dogana F. (1983). *Suono e senso*. Milano: Franco Angeli.

Dogana F. (1990). *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*. Milano: Franco Angeli.

Dolfi A. & Papini M.C. (a cura di) (2006). *"L'Approdo". Storia di un'avventura mediatica*. Roma: Bulzoni Editore.

Dournes J. (1990). "Oralité et mémoire collective". In: *Le grand atlas des littératures a été réalisé par Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 86-89.

Dovetto F.M. (2010). "Silenzi e voci di donne nell'antichità classica". *Quaderni del CIRSIL*, 9, 1-3.

Duez D. (1982). "Silent and non-silent pauses in three speech styles". *Language and Speech*, 25, 11-28.

Duez D. (1982). "Silent and non-silent pauses in three speech styles". *Language and Speech*, 3, 179-192.

Duez D. (1982). "Silent and non-silent pauses in three speech styles", *Language and speech*, 5, 11-28.

Eco U. (1983). “Stravideo”, *L'Espresso*, n.4 del 30/1/1983. Ora: “Tv: la Trasparenza Perduta”. In: Eco U. (1996). *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani, 163-179.

Economou G. (1975). “Some Notes Toward a View of the New Oral Poetry”. «The Oral Impulse in Contemporary American Poetry». *Boundary 2*, III, 3, 653-663.

Efron D. (1941). *Gesture and Environment*. New York: King's Cross Press.

Eklund R. (2004). “Disfluency in Swedish human-human and human-machine travel booking dialogues”. *Tesi di Dottorato*, Dep. of Computer and Information Science, Univ. Linköping, Svezia (rell. L. Ahrenberg e N. Dahlbäck).

Eliot Th. S. (1942). *The music of Poetry*. London: Jackson, Son & Company.

Eliot Th. S. (1953) *The Three Voices of Poetry*. In: Eliot Th. S. (1957). *On Poetry and Poets*, London: Faber and Faber, 89-102.

Eliot T. S. (1960). “La musica della poesia”. In: Eliot T. S. *Sulla poesia e sui poeti*. Milano: Bompiani, 22-37.

Elliott R. (2017). *The sound of nonsense. The study of sound*. London: Bloomsbury.

Ernst W. (2016). *Sonic Time Machines: Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Escarpit R. (1976). *Scrittura e comunicazione*. Milano: Garzanti.

Esslin M. (1976). *Antonin Artaud*. London: John Calder.

Ethofer T., Pourtois G. & Wildgruber D. (2006). “Investigating audiovisual integration of emotional information in the human brain”. *Progress in Brain Research*, 156, 345-361.

Fant, G. (1964). “A note on vocal tract size factors and nonuniform F-pattern scalings”. *STL-QPSR*, 4, 22-30.

Fant G. & Kruckenberg A. (1989). “Preliminaries to the study of Swedish prose reading and reading style”. *STL-QPSR*, 2, 1-83.

Fant G., Kruckenberg A. & Nord L. (1991). “Durational correlates of stress in Swedish, French and English”. *Journal of Phonetics*, 19, 351-365.

Fant G., Kruckenberg A. & Barbosa Ferreira J. (2003). “Individual variation in pausing. A study of read speech”. *Phonum*, 9, 193-196.

Favriaud M. (2014). “La ponctuation blache”. In: Favriaud M. *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges: Lambert-Lucas, 45-68.

Feldman J. & Narayanan S. (2004). “Embodied meaning in a neural theory of language”. *Brain and Language*, vol. 89, n. 2, 385-392.

Fernández Planas A. M., Dorta Luis J., Muñiz Cachón C., Roseano P., Elvira-García W., Cerdà Massó R. (2017). “La prosodia palentina en el Atlas Multimedia de Prosodia del Espacio Románico en España”. In: Ardeleanu S.-M, Prodan I-Cr., Bleor Țu Cr. (a cura di), *Anadis*. In Honorem doctor Honoris Causa Johannes Kabatek, 61-76. Issn: 1842-0400.

Ferrari A. (2014a). “The Basel Model for paragraph segmentation: the construction units, their relationships and linguistic indication”. In: Pons Bordería S. (a cura di), *Models of Discourse Segmentation. Explorations across Romance Languages*. Amsterdam: John Benjamins, 23-54.

Ferrari A. (2014b). *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*. Milano: Carocci.

Ferrari A. (2017a). *Il fondamento comunicativo della punteggiatura italiana contemporanea: il caso della virgola e del punto e virgola*. Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura. 9(1)(218),152-165. ISSN: 2083-7275 DOI 10.24917/20837275.9.1.14

Ferrari A. (2017b). “Leggere la virgola”. *Chimera. Romance Corpora and Linguistic Studies*, 4.2 (2017), 145-162. ISSN 2386-2629

Ferrari A (2017c). “Leggere il punto. Una prima ricognizione” *Chimera. Romance Corpora and Linguistic Studies*, 4.2 (2017), 163-173. ISSN 2386-2629

Ferrari A. (2018). *La punteggiatura italiana contemporanea: un'analisi comunicativo-testuale*. Roma: Carocci.

Ferrari A., Lala L., Pecorari F. & Stojmenova R. W. (a cura di) (2019). *Punteggiatura, sintassi, testualità nella varietà dei testi italiani contemporanei*. Firenze: Franco Cesati.

Ferrieri E. (1931). “La radio come forza creativa”. *Il Convegno*, XII, 6, giugno 1931, 297-320.

Ferriguto (1934). *A voce alta. Lettura lirica della lirica*. Verona: Edizioni Grafiche Chiamenti.

Fery C. (2016). *Intonation and Prosodic Structure*. Cambridge: Cambridge University Press

Finch A. (2000). *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Finnegan R. (1970). *Oral Literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press.

Finnegan R. (1977). *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

Finnegan R. (1988). *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*. Oxford and New York: Basil Blackwell.

Finnegan R. (1992). *Oral Tradition and the Verbal Arts*. London: Routledge.

Fiori U. (2003). *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*. Milano: Unicopli.

Fisher M. (2002). *Ezra Pound's Radio Operas. The BBC Experiments, 1931-1933*. Cambridge (Mass): The MIT Press.

Flora F. (1959). *Preludio alla poesia*. Milano: Nuova Accademia.

Fónagy I. (1961). "Communication in Poetry". *WORD*, n. 17(2), 194-218.
<https://doi.org/10.1080/00437956.1961.11659754>

Fónagy I. (1969). "Métaphore d'intonation et changement d'intonation". *Bullettin de la Société Linguistique de Paris*, n. 64, 22-42.

Fónagy I. (1981). "Emotions, voice and music". In: Sundberg J. (a cura di). *Research Aspects of Singing*, n. 33, 51-79.

Fónagy I. (1983). *La vive voix. Essay de psycho-phonétique*. Paris: Payot.

Fónagy I. (1987). "Le lettere vive in poesia". In: *Le lettere vive*. Bari: Dedalo, 289-342.

Fónagy I. (1988). "La struttura semantica delle virgolette". In: *Le lettere vive*, Bari: Dedalo, 275-288.

Fónagy I. (1993). *Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*. Bari: Dedalo.

Fónagy I. (2000). "Languages and Iconicity". In: Violi P. (a cura di). *Phon symbolism and Poetic Language*. Turhout: Brepols.

Fontana G. (2004). *Poesia della voce e del gesto. Percorsi della vocalità nella poesia d'azione*. Collana "Archivio della poesia del '900". Mantova: Editoriale Sometti.

Fortini F. (1957). "Metrica e libertà", *Ragionamenti*, III, 10-12 maggio-ottobre 1957, 267-74. Poi nel reprint *Ragionamenti*, Gulliver, Milano, 1980; poi con lievi varianti in SI 1, 301-14; SI, 2, 325-39. Ora in: Fortini F. (2003). *Saggi ed epigrammi* (a cura di Luca Lenzini). Milano: Mondadori, 783-808.

Fortini F. (1958). "Verso libero e metrica nuova". *Officina*, 12, aprile 1958, 504-11, poi in SI 1, 315-23; SI 2, 340-9. Ora in *Saggi ed epigrammi* (a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini), Mondadori, Milano, 2003: 1562-1578.

Fortini F. (1986). "La poesia ad alta voce". In: Fini C. (a cura di). *Taccuini di Barbablù*. Siena: Tipografia Senese.

Franzon J. (2008). "Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance". *The Translator*, vol. 14, n. 2, 373-399.

Friedrich H. (1975). *La struttura della lirica moderna*. Milano: Garzanti.

Frye N. (1969). *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi.

Funkhouser L. B. (1979). "Acoustic rhythm in Randall Jarrell's". In: «The death of the ball turret gunner». *Poetics*, 8, 381-403.

Funkhouser T. (2007). *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Furr D. (2010). *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell*. New York: Palgrave Macmillan.

Füssel S. (2010). *Bodoni Manual of Typography*. Köln: Taschen.

Gadamer H. G. (1981). "Voce e linguaggio". In: *Linguaggio*, n. 226, 42-55

Gadamer H. G. (1998). "Sull'ascolto". In: *Linguaggio*, n. 226, 197-2015.

Gadamer H.-G. (1971). “La verità della parola”. In: *Linguaggio*, Roma-Bari: Laterza, 2005, 18-41.

Gadamer H.-G. (1981). “Voce e Linguaggio”. In: *Linguaggio*, Roma-Bari: Laterza, 2005, 42-55.

Gadamer H.-G. (1988). “Sull’ascolto”. In *Linguaggio*, Roma-Bari: Laterza, 2005, 197-205.

Gadamer H. G. (2005). *Linguaggio*. Roma-Bari: Laterza.

Gadda C. E. (2018). *Norme per la redazione di un testo radiofonico* Milano: Adelphi.

Gallese G. & Goldman A. (1998). “Mirror-neurons and the Simulation Theory of Mind Reading”. *Trends in Cognitive Sciences*, vol. II, 12, 493-501.

Gallese V. & Lakoff G. (2005). “The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge”. *Cognitive Neuropsychology*, vol. 22 (3/4), 455–479

Gallese V. (2007). “Il corpo teatrale: Mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata”. In: F. Bortoletti (a cura di). *Teatro e Neuroscienze, l’apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, numero monografico di *Culture Teatrali*, n. 16, 13-38.

Gallese V. (2008). “Mirror neurons and the social nature of language: The neural exploitation hypothesis”. *Social Neuroscience*, n. 3, 317-33.

Gallese V. & Guerra M. (2015). *Lo schermo empatico*. Milano: Cortina.

Gallo R. (2007). “Poesía Sin Hilos: Radio Y Vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, n. 221, Octubre-Diciembre 2007, 827-842.

García Lorca F. (1922). “Arquitectura del cante jondo”. In: Maurer Ch. (a cura di) (2000). *Federico Garcia Lorca y su Arquitectura del cante jondo*. Granada: Comares. (contiene edizione critica del testo della conferenza di Lorca, *Arquitectura del cante jondo* e un Cd con registrazioni storiche dal *Concurso de cante jondo* tenutosi a Granada nel 1922).

García Lorca F. (1999). *Poema del cante jondo*. (a cura di Mario Hernandez). Madrid: Alianza Editorial.

Garfield S. (2015). *Sei proprio il mio typo. La vita segreta dei caratteri tipografici*. Milano: TEA.

Garland Thomson R. (2005). "Dares to Stares: Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring". In: Sandahl C. & Auslander Ph. (a cura di). *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. Ann Arbor (MI): Univ. of Michigan Press.

Gasparini F. (2002). *W. B: Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*. Roma: Bulzoni.

Gasparini F. (2009). *Poesia come corpo-voce*. Roma: Bulzoni.

Gasparov M. (1993). *Storia del verso europeo*. Bologna: il Mulino.

Gates R. L. (1985). "The Identity of American Free Verse: The Prosodic Study of Whitman's *Lilacs*". *Language and Style*, 18, 248-276.

Gates R. L. (1987). "Forging an American Poetry from Speech Rhythms: Williams after Whitman". *Poetics Today*, 8, 3. 503-527.

Gavin A. & Harris P. (2016). *Il libro del layout. Storia, principi, applicazioni*. Bologna: Zanichelli.

Geiger K. F. (1975). "Jugendliche lesen 'Landser'-Hefte: Hinweise auf Lektürefunktionen und-wirkungen [Jung people read 'Landser' booklets: Evidence for the function and effect of reading]". In: Grimm G. (a cura di). *Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart (Germany): Reclam, 324-341.

Gelb I. (1963). *A Study of Writing*. Chicago: University of Chicago Press.

Genette G. (1972). *Figure II*. Torino: Einaudi.

Genette J. (1976). "Langues du désert". *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Seuil, 245.

Gentili B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Roma-Bari: Laterza.

Gentilucci M. (2003). "Grasp observation influences speech production". *European Journal of Neuroscience*, n. 17, 179-184.

Gentilucci M., Bernardis P., Crisi G. & Dalla Volta R. (2006). “Repetitive transcranial magnetic stimulation of Broca’s area affects verbal responses to gesture observation”. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 18, 1059-1074.

Gerber N. E. (2001). *Prosody in a Post-Metrical Age*. Berkeley: University of California.

Gerber N. E. & Nowell Smith D. (a cura di). (2015). “Intonation”. *Thinking Verse*, vol. 5, 1-14.

Giachery E. (2008). *Ungaretti a voce alta e altre occasioni*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.

Giachery E. (2017). “A voce alta”. «Giorgio Caproni *ad alta voce*», *Mosaico Italiano*, a. XIII, n. 162, 4-8.

Giannini A. & Pettorino M. (1998). “I cambiamenti dell’italiano radiofonico negli ultimi 50 anni: Aspetti ritmico-prosodici e segmentali”. In: *Atti delle IX giornate di studio del G.F.S.*, Venezia, 65-81.

Giannini A. (2000). “Range di variabilità della velocità di articolazione in italiano”. In: *Atti del XXVIII convegno nazionale dell A.I.A.*, Trani, 253-256.

Giannini A. (2001). “Corpus AVIP: ehm, ehm”. In: Magno Caldognetto E. & Così P. (a cura di), *Multimodalità e Multimedialità nella Comunicazione*, Padova: Unipress, 179-184.

Giannini A. (2003). “Vocalizzazioni e prolungamenti vocalici”. In: Così P., Magno Caldognetto E. & Zamboni A. (a cura di). *Voce, canto, parlato. Scritti in onore di Franco Ferrero*. Padova: Unipress, 163-172.

Giannini A. (2004). “Analisi acustica dell’italiano televisivo”. In: *Atti del I convegno nazionale AISV*, Padova, 49-61.

Gibbon D. (2009). “Gesture theory is linguistics: on modelling multimodality as prosody”. *23rd Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation*, 9-18.

Gibson J. J. (1985). *Federico García Lorca. I: De Guente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*. Barcelona: Grijalbo.

Gibson J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. New York: Taylor & Francis Group.

Gibson J. J. (1987). *Federico García Lorca. 2: De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*. Barcelona: Grijalbo.

Gili Gaya S. (1956). *El ritmo en la poesia espanola contemporanea*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Gill E. (2019). *Saggio sulla tipografia-An essay on typography*. Ediz. Illustrata. Dueville (VI): Ronzani Editore.

Giovannetti P. & Lavezzi G. (2010). *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.

Giuliani G. (1961). *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Milano: Rusconi e Paolazzi.

Giuliani G. (1990). *La voce, L'ascolto. Ricerca per una psicologia della voce*. Bulzoni: Roma.

Glazier P. (2002). *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Golding A. (1981). "Charles Olson's Metrical Thicket: Toward a Theory of Free-Verse Prosody". *Language and Style*, 14, 64-78

Goodt J. (1988). *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*. Torino: Einaudi.

Goody J. (1977). *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goody J. (1981). *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*. Milano: Angeli.

Goody J. (1986). *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goody J. (1987). *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press (tra. it. *Il suono e i segni*, Milano, il Saggiatore, 1989).

Grabe E. & Low E.L. (2002). "Durational Variability in Speech and the Rhythm Class Hypothesis". In: Gussenhoven C. & Warner N. (a cura di). *Papers in Laboratory Phonology VII*. The Hague: Mouton de Gruyter, 515-546.

Graff H. J. (1979). *The literacy myth: Literacy and social structure in the nineteenth century city*. New York/London: Academic Press (Reprinted with a new introduction. New Brunswick: Transaction Press 1991).

Grafton S.T., Arbib M.A., Fadiga L. & Rizzolatti G. (1996). "Localization of grasp representations in humans by PET: Observation compared with imagination". *Experimental Brain Research*, n. 112, 103-111.

Grammont M. (1913). *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Champion.

Grammont M. (1933). *Traité de phonétique*. Paris: Delagrave.

Grande F. (1979a). *Memoria del flamenco. 1: Raíces y prehistoria del cante, prologo de José Manuel Caballero Bonald*. Madrid: Espasa-Calpe.

Grande F. (1979b). *Memoria del flamenco. 2: Desde el "Café-cantante" a nuestros días*. Madrid: Espasa-Calpe.

Grande F. (1992). *Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori.

Grasso A. (1992). *Storia della televisione italiana*. Milano: Garzanti.

Grillandi M. (2008). "Nota a *Un colpo di dadi*". In: Mallarmé St. *Tutte le poesie* (a cura di M. Grillandi). Roma: Newton & Compton.

Grobe Ch. (2012). "The Breath of the Poem: Confessional Print/Performance circa 1959". *PMLA*, vol. 127, n. 2 (March 2012): 215-30. <https://doi.org/10.1632/pmla.2012.127.2.215>

Grobe Chr. (2016). "On Book: The Performance of Reading". *New Literary History*, 47, 4. (Autumn 2016): 567-589. <https://muse.jhu.edu/article/643672>

Gruppo μ (1991). *Retorica Generale*. Milano: Bompiani.

Guiraud P. (1970). *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France.

Gussenhoven C. & Rietveld A. C. M. (1992). "Intonation contours, prosodic structure and preboundary lengthening". *Journal of Phonetics*, n. 20, 283-303.

Hakemulder J. F. (2000). *The moral laboratory: Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-knowledge*. Amsterdam: Benjamins.

Hakemulder J. F. (2004). "Foregrounding and Its Effect on Readers' Perception". *Discourse Processes*, vol. 38, n. 2, 193-218. DOI: 10.1207/s15326950dp3802_3

Hall D. (1985). "The Poetry Reading: Public Performance/Private Art". *American Scholar* 54, n. 1, 63-77.

Halle M. & Keyser S.J. (1971). *English stress: Its form, its growth and its role in verse*. New York: Harper & Row.

Halle M. & Vergnaud J. R. (1987). *An Essay on Stress* Cambridge (MA)-London: MIT Press, 3-47.

Halliday M.A.K. (1976a) *Halliday: System and Function in Language. Selected papers* In: (a cura di). Kress G.R. Oxford: Oxford University Press (trad. It. *Sistema e funzione nel linguaggio*. Bologna: il Mulino, 1987).

Halliday M.A.K. (1976b). *Spoken and Written Language*. Victoria: Victoria Deakin University (trad. It. *Lingua parlata e lingua scritta*. Firenze: La Nuova Italia, 1992).

Halliday M.A.K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.

't Hart J., Collier R. & Cohen A. (1990). *A Perceptual Study on Intonation. An Experimental Approach to Speech Melody*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hartman C. O. (1980). *Free Verse: An Essay on Prosody*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

Hartman C. O. (1996). *Virtual Muse: Experiments in Computer Poetry*. Lebanon (NH): University Press of New England, 38-40.

Hartman C. O. (2015), *Verse: An Introduction to Prosody*. Hoboken (NJ): Blackwell-John Wiley & Sons.

Harvey F. D. (1966). "Literacy in the Athenian Democracy". *Revue des études grecques*, LXXIX, 585-635.

- Hass R. (2000). *Twentieth Century Pleasures*. New York: HarperCollins.
- Havelock E. A. & Hershbell J. P. (a cura di) (1981). *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*. Roma-Bari: Laterza.
- Havelock E. A. (1981). “L’alfabetizzazione di Omero”. In: Havelock E. A. & Hershbell J.P. (a cura di). *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*. Roma-Bari: Laterza, 3-32.
- Havelock E. A. (2003). *Cultura orale e cività della scrittura. Da Omero a Platone*. Roma-Bari: Laterza (ed. or. *Preface to Plato*. Cambridge/Mas: Harvard University Press, 1963).
- Hayes B. (1982). “Extrametricity and English Stress”. *Linguistic Inquiry*, 13, 227-276.
- Hayes B. (1989). “The prosodic hierarchy in meter”. In: Kiparsky P. & Youmans G. (a cura di). *Phonetics and phonology. I. Rhythm and meter*, 201–260. San Diego: Academic Press.
- Heeman P.A. & Allen J.F. (1999). “Speech Repairs, Intonational Phrases, and Discourse Markers: Modeling Speakers’ Utterances in Spoken Dialog”. *Computational Linguistics*, 25 (4), 527-571.
- Heinz M. (2003). “Parlato e testualità. Alcune caratteristiche prosodiche di due tipi di testo in italiano”. In: Albano Leoni F., Cotugno F., Pettorino M., Savy R. *Atti del convegno nazionale Il Parlato Italiano, Napoli 13-15 febbraio 2003*, Napoli, D04.
- Henríquez Ureña P. (1920). *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Revista de Filología Española, n. 7.
- Hermans M. & Hakemulder J. (2003). *Immigrant Literature in the classroom*. Unpublished manuscript.
- Héron P.-M, Joqueviel-Bourjea M. & Pardo C. (a cura di) (2018). *Poésie sur les ondes. La voix des poètes-producteurs à la radio*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Héron P.-M. (a cura di). (2005). *La Radio d’art et d’essai en France après 1945*. Montpellier: Centre d’étude du Xxe siècle-Université Paul-Valéry.
- Héron P.-M. (a cura di) (2001). *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)*. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée PULM.

Hidalgo Navarro A. (1996): “El estudio de la entonación en el marco de la conversación coloquial”, *Interlingüística*, 5, 73-78.

Hirschberg J. (1995). “Prosodic and other acoustic cues to speaking styles in spontaneous and read speech”. In: *Proceedings of the XIIIth ICPHS*, Stockholm, vol. 2, 36-43.

Hirst D. & Di Cristo A. (1998). “A Survey of Intonation Systems”. In: Hirst D. & Di Cristo A. (a cura di). *Intonation Systems: A Survey of Twenty Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-43.

Hochuli J. (2018). *Il dettaglio in tipografia. Un’analisi breve e concisa delle questioni che riguardano la leggibilità dei testi*. Milano: Lazy Dog.

Hoffmann C. (2004). “Vor dem Apparat. Das Wiener Phonogramm-Archiv”. In: S. Spieker (a cura di). *Bürokratische Leidenschaften: Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 281-294. <http://hdl.handle.net/11858/00-001M-0000-002A-9CF5-E>

Hoffman T. (2013). *American Poetry in Performance: From Walt Whitman to Hip Hop*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.

Hofstadter D. R. (1997). *Le Tonbeau de Marot: In Praise of the Music of Language*. New York: Basic Books.

Houtson K. (2015). *Shady Characters: Ampersands, Interrobangs and other Typographical Curiosities*. London: Penguin Books.

Hubner R. & Hafter E. R. (1995). “Cueing mechanisms in auditory signal-detection”. *Perception & Psychophysics*. 57, 197–202.

Huggins A. W. F. (1975). “On isochrony and syntax”. In: Fant G. & Tatham M. A. A. (a cura di). *Auditory Analysis and Perception of Speech*. Orlando: Academic Press, 455-464.

Hurley M. (2004). “The audible reading of poetry revisited”. *The British Journal of Aesthetics*, 44 (4), 393-407.

Hussein H., Meyer-Sickendiek B. & Baumann T. (2019). "Identification of Concrete Poetry within a Modern-Poetry Corpus using Neural Networks". *Proc. of the Quantitative Approaches to Versification conference*, Prague, Czech Republic, June 2019.

Hussein H., Meyer-Sickendiek B. & Baumann T. (2020). "Free Verse and Beyond: How to Classify Post-modern Spoken Poetry". *Proc. 10th International Conference on Speech Prosody*. Tokyo (Japan), May 2020, 690-694.

Husserl E. (2002). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Torino: Einaudi.

Iliprandi G., Lorenzi G. & Pavesi J. (2004). *Dalla lettera a lettering*. Milano: Lupetti.

Imberty M. (1986). *Suoni Emozioni Significati*. Bologna: CLUEB.

Jackson E. P. (1944). "Effect of reading upon attitudes toward the Negro race". *Library Quarterly*, 14, 47-54.

Jakobson R. & Lévi-Strauss C. (1978). *La linguistica e le scienze dell'uomo, Mito e significato*. (Introduzione di C. Lévi-Strauss). Milano: Il Saggiatore.

Jakobson R. & Waugh L.R. (1979, 1987). *The sound shape of language*. Berlin: Mouton de Gruyter. Trad.it. *La forma fonica della lingua*. Milano: Il Saggiatore, 1984.

Jakobson R. (1966). "Linguistica e poetica". In: *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.

Jakobson R. (1966). *Six leçons sur le son et le sens*. Trad. it. *La linguistica e le scienze dell'uomo*. Milano: Il Saggiatore, 2011.

Jakobson R. (1973). *Questions de Poétique*. Paris: Editions du Seuil.

Jaynes J. (1976). *The Origin of Consciousness and the Breakdown of the Bicameral Mind*, Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Jepersen O. (1922). "The symbolic value of the vowel /i/", *Philologica*, 1, 1-19.

Jepersen O. (1962). *Selected writings*. London: George Allen & Unwin.

Joakobson R. (1976) *Six leçons sur le son et le sens*. Trad. it. *La linguistica e le scienze dell'uomo*. Milano: Il Saggiatore, 2011.

Jones D. (1918) *An Outline of English Phonetics*. Cambridge: Heffer & Sons.

Jousse M. (1925). “Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs”. *Etudes de Psychologie linguistique*. vol. II, cahier IV.

Jousse M. (1929). *Les Récitatifs rythmiques parallèles*. Paris: Editions Spes.

Jousse M. (1974). *L'anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.

Jousse M. (1975). *La manducation de la parole*. Paris: Gallimard.

Kac E. (2007). *Media Poetry: An International Anthology*. Wilmington (NC): Intellect.

Kahn D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Karcevsky S. (1931). “Sur la phonologie de la phrase”. *Travaux du Cercle linguistique de Prague IV*: 188-228. [Reprint in Karcevski S. (2000). *Inédits et introuvables. Textes rassemblés et établis par I. et G. Fougeron*. Louvain: Peeters. (= Collection linguistique de la Société de linguistique de Paris 80)].

Károlyi O. (2000). *La grammatica della musica*. Torino: Einaudi.

Kendall T. (2009). “Speech Rate, Pause and Linguistic Variation: An Examination through the Sociolinguistic Archive and Analysis Project”. Tesi di Dottorato, Dep. of English, Duke Univ., Durham, USA (rel. Walt Wolfram).

Kendon A. (1988) “How Gestures Can Become Like Words”. In: Poyatos F. (a cura di). *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication*. Cambridge: CUP, 131-141.

Kiparsky P. (1989). “Sprung Rhythm”. *Phonetics and Phonology*, vol. 1, 305-340. https://web.stanford.edu/~kiparsky/Papers/Sprung_Rhythm_89.pdf

Knoll M. A., Uther M. & Costall A. (2009). “Effects of low-pass filtering on the judgment of vocal affect in speech directed to infants, adults and foreigners”. *Speech Communication*, 51(3): 210-216.

Köhler W. (1929). *Gestalt Psychology*. New York: Liveright.

Kominko M. (a cura di) (2016). *From Dust to Digital: Ten Years of the Endangered Archives Programme*. Cambridge: Open Book Publishers.

Kreiman J. & Sidtis D. (2011). *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception*. New York: Wiley.

Kristeva J. (1979). *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautreamont e Mallarmé*. Venezia: Marsilio.

Kristeva J. (1985). "L'abietto: voce e grido". In: Mecatti S. (a cura di). *Foné. La voce e la traccia*, Firenze: La casa Usher.

La Via S. (2013). "Il *lai* del ragionare lento e la sua voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razionale motiva". «Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea». *L'Ulisse*, n. 16, 178-197.

La Via S. (2020). *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci.

Lakoff G. & Johnson M. (1998). *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Bompiani.

Landry E. (1911). *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*. Paris: Champion.

Lang A. (2015). "De la poetry reading à la lecture publique". In: J.-F. Puff (a cura di). *Dire la poésie*, 205-236.

Lang A., Murat M. & Pardo C. (a cura di) (2019). *Archives sonores de la poésie*. Dijon: Les Presses du réel.

Lanier S. (1880). *The Science of English Verse*. New York: Scribner, 1927.

Lanier S. (1898). *Music and Poetry*. New York: Haskell House, 1969.

Laver J. (1980). *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: CUP.

Leon P. (1993). *Précis de phonostylistique: Parole et expressivité*. Paris: Nathan Université, Série linguistique.

Levertov D. (1981). "An Approach to Public Poetry Listenings". In: *Light Up the Cave*. New York: New Directions, 55-56, 1982.

Lévi-Strauss C. (1962). *La pensée Sauvage*. Paris: Plon.

Levitin D.J. (2006). *This Is Your Brain on Music*. New York: Dutton/Penguin.

Liberman M. & Prince A. (1977). "On Stress and Linguistic Rhythm". *Linguistic Inquiry*, 8, 249-336.

Litcher J. H. & Johnson D. W. (1969). "Changes in attitudes toward Negroes of white elementary school students after use of multiethnic readers". *Journal of Educational Psychology*, vol. 60, n. 2, 148-152.

Lobley N. (2018). "Sound Archives, Ethnography and Sonic Heritage". In: Baker S. Strong C., Istvándity L. & Cantillon Z. (a cura di). *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. London: Routledge, 271-282.

Loesch K. T. (1965). "Literary ambiguity and oral performance". *Quarterly Journal of Speech*, 51, 258-267.

Loesch, K. T. (1966). "A reply to Mr. Chatman". *Quarterly Journal of Speech*, 52, 286-289.

Lombardi Vallauri S. & Rizzuti M. (2019). *La voce mediatizzata*. Sesto San Giovanni: Mimesis.

Loots M. E. (1980). *Metrical myths: an experimental-phonetic investigation into the production and perception of metrical speech*. Doctor's thesis Utrecht University, The Hague: Martinus Nijhof.

López Cano R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama.

López Estrada F. (1969). *Métrica española del siglo XX* Madrid: Gredos. Biblioteca Romanica Hispanica.

Lord A.B. (1984). *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

Lorenzini N. (2014). *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*. Roma: Carocci.

Lotman J. M. (1972). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.

Lotman J.M. (1976). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.

Luzi M. (1984). *Il silenzio, la voce*. Firenze: Sansoni.

MacArthur M. (2016). "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies," *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies PMLA*, vol. 131, n.1, January 2016, 38-63.

MacArthur M., Zellou G. & Miller L. M. (2018). "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets". *Journal of Cultural Analytics*, April 18, 2018. DOI: 10.31235/osf.io/5vazx.

Magno Caldognetto E. & Vagges K. (1991). "Le pause quali indici diagnostici per lo stile del parlato spontaneo". In: *Atti delle II giornate di studio del G.F.S.*, Calabria, 97-106.

Magno Caldognetto E. & Vagges K. (1993). "Le pause quali indici diagnostici per lo stile del parlato spontaneo". *Atti delle 2e Giornate di Studio del G.F.S.* (Calabria, 28-29 novembre 1991), 19, 97-106.

Magno Caldognetto E., Zmarich C. & Ferrero F. (1997a). "A comparative acoustic study of spontaneous and read Italian speech". In: *Proceedings of Eurospeech '97*, Rhodos.

Magno Caldognetto E., Zmarich C. & Ferrero F. (1997b). "Analisi confrontativa di parlato spontaneo e letto: fenomeni macroscopici e indici di fluenza". In: *Atti delle VII giornate di studio del G.F.S.*, Napoli, 111-139.

Mahl G.F. (1956). "Disturbances and silences in the patient's speech in psychotherapy". *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 53(1), 1-15.

Majakovskij. W. (1973). "Come far versi". In: Ambrogio I. (a cura di) *Poesia e rivoluzione*. Roma: Editori Riuniti.

Mairano P. & Romano A. (2007a). "Inter-subject agreement in rhythm evaluation for four languages (English, French, German, Italian)". *Proc. of the 16th International Congress of Phonetic Sciences* (Saarbrücken, Germania, 6-10 Agosto 2007), 1149-1152.

Mairano P. & Romano A. (2007b). "Lingue isosillabiche e isoaccentuali: misurazioni strumentali su campioni di italiano, francese, inglese e tedesco". In: *Scienze Vocali e del Linguaggio - Metodologie di Valutazione e Risorse Linguistiche* (Atti del III Convegno Nazionale AISV - Associazione Italiana di Scienze della Voce, ITC-IRST Povo - Trento, 29 Nov. - 1 Dic. 2006). Torriana (RN): EDK, 119-134.

Mairano P. & Romano A. (2008). "Distances rythmiques entre variétés romanes". In: Turculet A. (a cura di), *La variation diatopique de l'intonation dans le domaine roumain et roman* (Iasi, Romania, 21-23 Ottobre 2008). Iasi: Editura Universitatii Al. I. Cuza, 251-272 (ISBN 978 973 703 394 9).

Mairano P. & Romano A. (2010a). “Un confronto tra diverse metriche ritmiche usando Correlatore”. In: Stephan Schmid, Michael Schwarzenbach & Dieter Studer (a cura di), *La dimensione temporale del parlato* (Atti di AISV2009, Università di Zurigo, Kollegiengebäude, 4-6 Febbraio 2009). Torriana (RN): EDK, 79-100.

Mairano P. & Romano A. (2010b). “Un confronto tra diverse metriche ritmiche usando Correlatore”. In: Schmid S., Schwarzenbach M. & Studer D. (a cura di). *La dimensione temporale del parlato* (Atti di AISV2009, Università di Zurigo, Kollegiengebäude, 4-6 Febbraio 2009). Torriana (RN): EDK, 79-100.

Mairano P. & Romano A. (2011a). “Rhythm Metrics for 21 Languages”. *Proc. of the 17th International Congress of Phonetic Sciences* (Hong Kong, Cina, 17-21 Agosto 2011), 1318-1321.

Mairano P. & Romano A. (2011b). “Rhythm metrics on syllables and feet do not work as expected”. *Proc. of the 12th Conference of the International Speech Communication Association - Interspeech 2011* (Firenze, 27-31 Agosto 2011), 1857-1860.

Mairano P. (a cura di) (2011). “Intonations Romanes”. *Géolinguistique*, hors serie, 4.

Mairano P., Mois M., De Iacovo V., Romano A. (2018). “Acquisizione di fenomeni temporali e ritmici dell’italiano: Analisi di apprendenti anglofoni di italiano L2”. *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, 5 (10), 121-136.

Mallarmé St. (2003). «*Crise de vers*». *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade.

Malmberg B. (1977). *Manuale di fonetica generale*. Bologna: Il Mulino.

Mandel’stam O. (2003). *Conversazione su Dante*. Genova: Il Melangolo. rist.

Manguel A. (1996). *History of Reading*. New York: Penguin Books.

Marcello F., Giordani D. & Coletti P. (2000). “Development and evaluation of an Italian Broadcast News Corpus”. In: *Proceedings of the Second International Conference on Language Resources and Evaluation, Athens (Greece), 2000*, Athens, 921-924.

Marin F.M. (1971). *Poesía Narrativa Árabe y Épica Hispánica. Elementos árabes en los orígenes de la épica hispánica*. Madrid: Gredos.

Marinetti F. T. (1906). *Poesia*. vol. 2, n. 2, October 1906
<http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaai190610-01.2.44&>

Marinetti F. T. (1913). *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà: manifesto futurista*. Milano: Direzione del Movimento Futurista.

Marinetti F. T. (1916). *La declamazione dinamica e sinottica*, Milano: Direzione del movimento futurista.

Marinetti F.T. & Masnata P. (1933). "La radia. Manifesto futurista dell'ottobre". *Gazzetta del Popolo*: Autori e Scrittori, vol. VI, n. 8.

Martin Ph. (1992). "Congruent Strategies in Prosody Generation for Text-to-Speech Synthesis". *Proceedings of the 14th Int. Congress on Acoustics, Sept. 1992, Beijing*, paper G1-3.

Martin Ph. (2015). *The Structure of Spoken Language. Intonation in Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martin Ph. (2018). *Intonation, structure prosodique et ondes cérébrales. Introduction à l'analyse prosodique*. (Série Linguistique du langage oral coordonnée par Philippe Martin, Collection Sciences cognitives). Londres: Isté Group.

Martin R.C., Crowther J.E., Knight M., Tamborello F.P. & Yang C.L. (2010). "Planning in sentence production: Evidence for the phrase as a default planning scope". *Cognition*, 116(2), 177-192.

Martin Ph. (2019). "Prosodic Structure and Poetic Diction". In: Colonna V. & Romano A. (a cura di). *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, vol. 6, n. 11, 65-74.

Martinet A. (1966). *Elementi di linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza.

Mathieu V. (2005). *La voce, la musica, il demoniaco*. Milano: Spirali Edizioni. rist. anastatica.

Mattheson J. (1737). *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg: Herold.

McCaffery S. (1978). "Sound Poetry: A Survey". In: McCaffery S. & Bpnichol (a cura di). *Sound Poetry: A Catalogue*. Toronto: Underwich Editions, 6-18.

McGann J. & Samuels L. (1999). "Deformance and Interpretation". *New Literary History*, vol. 30, n. 1, 25-56.

McLuhan H. M. (1964). *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill Book Company. Trad. it. *Gli strumenti del comunicatore*. Milano: Il Saggiatore, 1967.

McLuhan H. M. (1967). *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. New York: Bantam. Trad. it. *Il medium è il massaggio*. Milano: Feltrinelli, 1968.

McNeill D. (2005). *Gesture and Thought*. Chicago: The University of Chicago Press

Mecatti S. (a cura di) (1985). "Foné". *La voce e la traccia*. Firenze: La casa Usher.

Menduni E. (2002). *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie e tecniche*, Roma-Bari: Laterza.

Mengaldo P.V. (1991). "Questioni metriche novecentesche". In: *La tradizione del Novecento*. Terza serie. Torino: Einaudi, 27-74.

Merleau-Ponty M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.

Meschonnic H. (1968). "Problèmes du langage poétique de Hugo". Communication au Colloque de Cluny (16-17 avril). «Linguistique et littérature». *La Nouvelle Critique*. Nov. 1968, 134-45.

Meschonnic H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.

Meschonnic H. (2006). *Il ritmo come poetica, conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*. Roma: Bulzoni.

Messina S. (2003). "Il «parlato parlato trasmesso»". In: Albano Leoni F., Cotugno F., Pettorino M. & Savy R. *Atti del convegno nazionale Il Parlato Italiano, Napoli 13-15 febbraio 2003*, Napoli, G10.

Meumann E (1894). "Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus". *Philos. Stud.*, X, 249-322, 393-430.

Meyer-Sickendiek B., Hussein H. & Baumann T. (2017). "Rhythmicalizer: Data Analysis for the Identification of Rhythmic Patterns in Readout Poetry". In: Eibl M. & Gaedke M. (a cura di). *INFORMATIK 2017. Gesellschaft für Informatik, Bonn*, 2189-2200. DOI: 10.18420/in2017_218

Meyer-Sickendiek B., Hussein H. & Baumann T. (2018a). “Automatic Detection of Enjambment in German Readout Poetry”. In: *Proceedings 9th International Conference on Speech Prosody. Poznań (Poland)*, 329-333.

Meyer-Sickendiek B., Hussein H. & Baumann T. (2018b). “Tonality in Language: The Generative Theory of Tonal Music as a Framework for Prosodic Analysis of Poetry”, *Proceedings. TAL2018, Sixth International Symposium on Tonal Aspects of Languages*, 178-182. DOI: 10.21437/TAL.2018-36

Meyer-Sickendiek, B., Hussein, H. and Baumann, T. (2018c). “Analysis and Classification of Prosodic Styles in Post-modern Spoken Poetry”. In: Burghardt, M. & Müller-Birn C. (a cura di). *INF-DH-2018. Bonn: Gesellschaft für Informatik e.V., Workshop in Berlin, Germany, September 2018*. DOI: 10.18420/infdh2018-09.

Meyer-Sickendiek B., Hussein H. & Baumann T. (2019). “From Fluency to Disfluency: Ranking Prosodic Features of Poetry by Using Neural Networks”. *Proc. of the International Conference of the Alliance of Digital Humanities Organizations Digital Humanities (ADHO DH 2019), Utrecht, the Netherlands, July 2019*.

Meyer-Sickendiek B., Baumann T. & Hussein H. (2020). “Requirements on the Punctuation Reconstruction for the Translation of Post-modern Poetry”. *Proc. 7.Jahrestagung des Verbands Digital Humanities im deutschsprachigen Raum (DHD 2020), Paderborn (Germany), March 2020*.

Miall D. S. & Kuiken D. (1999). “What is literariness? Three components of literary reading”. *Discourse Processes*, vol. 28, n. 2: 121-138.

Michalsen B. B. (2019). *Signs of Civilisation: How punctuation changed history*. London: Hodder & Stoughton.

Michel F.-B. (1996). “La respiration et le cri”. In: Aslan O. (a cura di). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS Editions.

Minore R. (2011). *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani*. Roma: Donzelli.

Mistrorigo A. (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venezia: Ca' Foscari.

Mon F. (1985). “La voce della radio”. In: Mecatti S. (a cura di). *Foné. La voce e la traccia*, Firenze: La casa Usher, 264-265.

Moneglia M. & Cresti E. (2006) “C-ORAL-ROM Prosodic Boundaries for Spontaneous Speech Analysis”. In: Kawaguchi Y., Zaima S., Takagaki T. (a cura di). *Spoken Language Corpus and Linguistics Informatics*. Amsterdam: Benjamins: 89-114.

Montale E. (1981). *Prime alla Scala*. Milano: Mondadori.

Morbiato G. (2017). “Metrica e forma nella poesia di oggi”. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, viii, 27-45.

Morier H. (1943). *Le rythme du vers libre symboliste, étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*. 3 vol., Genève: Presses Académique.

Morier H. (1961). *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*. Paris: P.U.F

Moro A. (2015). *I confini di Babele*. Bologna: Il Mulino.

Moro A. (2017). *Le lingue impossibili*. Milano: Cortina.

Mortara Garavelli B. (2003). *Prontuario di punteggiatura*. Roma-Bari: Laterza.

Mosena R. (2010). *L'uomo che registrava i poeti. Pietro Tordi e l'enciclopedia della poesia parlata*. Con CD Audio. Modena: Mucchi.

Mosena R. (2015). *La letteratura al registratore: il fondo di poesia Pietro Tordi*. Roma: universItalia.

Moulines E. & Verhelst W. (1995). “Time-domain and frequency-domain techniques for prosodic modification of speech”. In: Kleijn W. B. & Paliwal, K. K. (a cura di). *Speech coding and synthesis*, Amsterdam: Elsevier, 519-555.

Mugnai A. (a cura di) (1996). *L'Approdo. La grande cultura alla radio*. Roma: RaiEri.

Mukafovsky J. (1933). “Intonation comme facteur de rythme poetique”. *Archives Neerlandaises de phonetique experimentale*, 8-9, 153-165.

Muljačić Z. (1969). *Fonologia generale e fonologia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino.

Muñiz Cachón C. & Corral Blanco N. (2019). “Relaciones entre producción y percepción. Reconocimiento de la prosodia en distintas zonas de Asturias”. In: Dorta Luis

J. *Investigación geoprosódica. AMPER: análisis y retos*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 47-58.

Murat M. (2015). “Dire la poésie en 1913: les Archives de la parole de Ferdinand Brunot”. In: Puff J.-F. (a cura di). *Dire la poésie?* Nantes: Editions nouvelles Cecile Defaut.

Murat M. (2019). “Re-materialiser la poésie”. In: Lang A., Murat M. & Pardo C. (a cura di). *Archives sonores de la poésie*. Dijon: Presses du reel.

Musarra F. (1993). *Risillabare Ungaretti*. Roma: Bulzoni.

Mustazza Ch. (2018b). “Machine-aided close listening: Prosthetic synaesthesia and the 3D phonotext”. *Digital Humanities Quarterly*, vol. 12, n. 3.

Mustazza Ch. (2019). *Speech labs: language experiments, early poetry audio archives, and the poetic record*. PhD Dissertation. Rev. Charles Bernstein, University of Pennsylvania.

Näätänen R., Gaillard A. W. & Mäntysalo S. (1978). “Early Selective-Attention Effect on Evoked Potential Reinterpreted” In: *Acta Psychol* (Amst), July 1978, 42(4), 313-29. doi: 10.1016/0001-6918(78)90006-9.

Nagy G. (1996). *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.

Narayanan S. (1997). *KARMA: knowledge-based active representations for metaphor and aspect*. PhD Dissertation, Computer Science Division. Berkley: University of California.

Navarro Tomás T. (1922). “La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío”. *Revista de Filología Española*, IX,1-29.

Nencioni G. (1976). “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”. In: *Strumenti critici*, LX, 1-56.

Nespor M. & Bafile L. (2008). *I suoni del linguaggio*. Bologna: Il Mulino.

Nespor M. (1993). *Fonologia*. Bologna: Il Mulino.

Neuhaus H. (2017). *L'arte del pianoforte*. Palermo: Sellerio Editore.

Neumann R. & Strack F. (2000). "Mood contagion: The automatic transfer of mood between persons". *Journal of Personality and Social Psychology*, 79 (2), 211-223.

Newman S.S. (1933). "Further experiments in phonetic symbolism". *The American Journal of Psychology*, 45, (1), Jan., 53-75.

Noferi A. (1985). "Le figure della voce". In: Mecatti S. (a cura di). *Foné. La voce e la traccia*, Firenze: La casa Usher, 131-140.

Nono L. (2001). "Testo – musica – canto". *Scritti e colloqui*, Milano-Lucca: Ricordi-LIM, vol. I, 57-83.

Nord L., Kruckenberg A. & Fant G. (1990). "Some timing studies of prose, poetry and music". *Speech Communication*, vol. 9, n. 5/6, 477-483.

Norman K. (a cura di) (1996). "A poetry of reality: Composing with Recorded Sound". *Contemporary music review*, Vol. 15, parts 1-2, ISSN 0749-4467.

Novalis G. F. Ph. (1993). *Poesia*. in F. Desideri (a cura di). *Opera filosofica*. Torino: Einaudi, vol. I.

Nowell Smith D. (2015). *On Voice in Poetry: The Work of Animation*. Palgrave: Macmillan.

Nyéki, L. (1973). "Le rythme linguistique en français et en hongrois". In: *Langue française*, n. 19, 120-142.

O'Connell, D. C. & Kowal, S. (1983). "Pausology". In: Sedelow W. A. Jr. & Yeates Sedelow S. (a cura di), *Computers in Language Research*, n. 2, 221-301.

O'Shaughnessy D. (1992). "Analysis of false starts in spontaneous speech". *Proceedings of the 2nd International Conference on Spoken Language Processing* (Banff, Canada, 1992), 2-5.

Olson Ch. (1997). "Projective Verse". In: Allen D. & Friedlander B. (a cura di). *Collected Prose*. Berkeley: University of California Press.

Olson D. R. (1979). "Dall'enunciato al testo: le differenze tra linguaggio orale e linguaggio scritto". In: Pontecorvo C. (a cura di). *Linguaggi, media e processi educativi*. Torino: Loescher, 136-187.

Olson D.R. (1991). "L'alfabetizzazione come attività metalinguistica". In: Olson D.R. & Torrance N. (a cura di). *Literacy and Orality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ong W. J. (1970). *La presenza della parola*. Bologna: Il Mulino (ed. or. *The presence of the Word*. New Haven: Yale University Press, 1967).

Ong W. J. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino (ed. or. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London-New York: Methuen, 1982).

Origlia A. & Galatà V. (2010). "Calcolo dello *Speech Rate* mediante un algoritmo di ricerca di nuclei sillabici in base al profilo energetico del segnale". In: Cutugno F., Maturi P., Savy R., Abete G., Alfana I. *Parlare con le persone, parlare alle macchine: la dimensione interazionale della comunicazione verbale*, Edition 6, Torriana (RN): EDK Editore, 431-439.

Osthoff W. (1986). "Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana". In: Bianconi L. (a cura di). *La drammaturgia musicale*. Bologna: Il Mulino.

Ottieri A. (a cura di) (2010). "Ancora sul Futurismo. Tra folgoranti intuizioni e occasioni mancate". *Speciale futurismo*, a VIII, 7-14.

Pagliarani E., Giuliani A., Sanguineti E., Balestrini N., Porta A. (1961). *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Milano: Rusconi e Paolazzi.

Pagnini M. (1977). "Il testo poetico e la musicalità". *Linguistica e letteratura*, vol. 2, n. 2, 203-220.

Pagnini M. (1985). "Linguaggio ancestrale, scrittura poetica e recitar cantando". In: Foné. *La voce e la traccia*. Firenze: La casa Usher, 159-173.

Pagnini M. (2004). "Il testo poetico e la sua lettura". *Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, Nuova serie, 25, 78-86.

Palermo M. (2017). *Italiano scritto 2.0*. Milano: Carocci.

Palumbieri S. (2003). "La lingua italiana parlata nelle Teche RAI". In: Albano Leoni F., Cutugno F., Pettorino M. & Savy R. *Atti del convegno nazionale Il Parlato Italiano*, Napoli 13-15 febbraio 2003.

Pamies Bertrán A. (2010). “Quelques malentendus à propos du concept de rythme en Linguistique”. In: Russo M. (a cura di). *Prosodic Universals. Comparative Studies in Rhythmic Modeling and Rhythm Typology*. Roma: Aracne.

Pamies Bertrán A. [in c.d.s.]. “Naturaleza y función del ritmo fonológico”. In: Gil J. & Llisterri J. (a cura di). *Fonética y Fonología Descriptivas de la lengua española*. Washington D.C.: University of Georgetown.

Pamies Bertrán A. (1994). *Acento, ritmo y lenguaje*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.

Pamies Bertrán A. (1995). “La métrica cuantitativo-musical en Francia”, *Revista de Filología Francesa*, 6, 199-218.

Pamies Bertrán A. (1997). “Lotman y la métrica rusa”. In: Cáceres M. (a cura di). *En la esfera semiótica Lotmaniana (Estudios en honor de Iuri M. Lotman)*. Valencia: Episteme, 342-353 [ISBN 84-89055-88-8].

Pamies Bertrán A. (1999). “Prosodic Typology”. *Language Design*, 2, 103-131.

Pamies Bertrán A. (2000). “La métrica cuantitativo-musical en España”. In: Corbalán R., Piña G. & Toscano N. (a cura di). *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio. Monografía de ALDEEU* (City University of New York), 91-108.

Pardo C. (2015a). “Théories et expérimentations radiophoniques des années cinquante: l’ambition d’une nouvelle diction poétique à la RTF”. In: Puff J-F. (a cura di). *Dire la poésie?* Nantes: Cécile Defaut, 129-151.

Pardo C. (2015b). “Viv(r)e la poésie. Poésie et radio selon Soupault”. In: Héron P.M. (a cura di). «Les radios de Philippe Soupault (Journée d’étude du 20 mars 2014)». *Komodo 21*, 2. <http://komodo21.fr/vivre-la-poesie-poesie-et-radio-selon-soupault/>.

Pardo C. (2015c). *La poésie hors du livre: la poésie (1945-1965). État des lieux du poème à l’ère de la radio et du disque*. Paris: PUPS.

Pardo C. (2017). *La poésie enregistrée en France, des débuts de l’enregistrement jusqu’à nos jours: une histoire, un corpus, un patrimoine*. unpublished document.

Pardo C. (2019). “Penser la radio en littéraire: quelques questionnements de radiolittérature”. *Elfe XX-XXI Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, 8, 2-11. DOI : 10.4000/elfe.1025

Pareyson L. (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.

Parini J. (1999). *Robert Frost: A Life*. New York: Henry Holt & Co.

Parry A. M. (1930). “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style”. *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 73-147.

Parry A. M. (1932). “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style”. *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 1-50.

Parry A. M. (1971). *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Pres.

Parry J. (1973). *Psicologia della comunicazione umana*. Roma: Armando.

Pasqualino C. (2003). *Dire il canto. I gitani flamenco dell'Andalusia*. Roma: Meltemi.

Patel D. (2014). *La musica, il linguaggio e il cervello*. Roma: Giovanni Fioriti (ed. it. di *Music, language and the brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008).

Pavese C. (1998). *Le poesie*. Torino: Einaudi.

Pennac D. (2010). *Come un romanzo*. Milano: Feltrinelli.

Pensom R. (1999). *Accent and Metre in French*. Bern: Peter Lang.

Perfetti C.A. (1985). *Reading ability*. Nueva York: Oxford University Pres

Perloff M. & Dworkin C. (a cura di) (2009). *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago: Univ. of Chicago Press.

Perloff N. (2009). “Sound Poetry And The Musical Avant-Garde: A Musicologist’s Perspective”. In: Perloff M. & Dworking C. *The sound of poetry. The poetry of sound*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Perna R. (2019). “L’Approdo televisivo e l’arte del Novecento”. *Piano B. Arti E Culture Visive*, 3(2), 16-39. <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/9221>

Perrotta M. (2017). *Fare radio. Formati, programmi e strategie per la radiofonia digitale*. Roma: Audino.

Pessoa F. (1979). *Una sola moltitudine*. vol I. (a cura di Tabucchi A. & de Lancastre M.J.). Milano: Adelphi.

Pettorino M. & Giannini A. (1993). “Aspetti prosodici del parlato radiofonico”. In: *Atti delle IV Giornate di Studio del G.F.S.*, Torino, 19-28.

Pettorino M. (2003). “Caratteristiche prosodiche dell’italiano dialogico”. In: Cosi P., Magno Caldognetto E., Zamboni A. (a cura di). *Voce Canto Parlato, studi in onore di F. Ferrero*, Padova: Unipress, 227-230.

Pettorino M., Giannini A. & Dovetto F.M. (a cura di) (2008). *La comunicazione parlata. Atti del congresso internazionale. Napoli, 23-25 febbraio 2006*, tomo I, Napoli: Liguori.

Piazza R. (a cura di). (1995). *Dietro il parlato. Conversazione e interazione verbale nella classe di lingua*. Firenze: La Nuova Italia.

Piccioni L. (1963), “Appunti su televisione e società”. *L’Approdo Letterario. Rivista trimestrale di lettere e arti*, n. 23-24, VIII, luglio-dicembre, 145-150.

Picker J. M. (2003). *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press, 110-45.

Pike K.L. (1945). *The Intonation of American English*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Pinchera A. (1966). “L’influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento. Da Pascoli ai Novissimi”. *Quaderni urbinati di cultura classica*, I, 92-127.

Platone. *Ione*, 533d-536b. Trad. it. *Platone. Tutte le opere*. Roma: Newton & Compton, 1997.

Poe E. A. (1986). *Filosofia della composizione e altri saggi*. Napoli: Guida.

Pound E. (1957). *Saggi letterari*. Milano: Garzanti.

Pozza N. (1980). “L’editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio. I centri editoriali di terraferma”. In: G. Arnaldi & M. Pastore Stocchi (a cura di). *Storia della cultura veneta, 3/II: Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza, 215-244.

Praloran M. P. & Soldani A. S. (2003). *Teoria e modelli di scansione*. In: Praloran M. (a cura di). *La metrica dei “Fragmenta”*. Roma-Padova: Antenore, 3-123.

Praloran M. P. (2011). *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.

Prandi M. (1990). “Una figura testuale del silenzio: la reticenza”. In: Conte M.E., Ramat P., Giacalone Ramat A. (a cura di). *Dimensioni della linguistica*. Franco Angeli: Milano.

Prandi M. (1999). “Dall’ideazione alla comunicazione: una semiotica del silenzio”. In: Valle L. (a cura di). *Cultura e spiritualità*. Fiesole: Nardini, 39-47.

Praz M. (1937). *Studi e svaghi inglesi*. Firenze: G. C. Sansoni.

Preminger A. & Brogan T. V. F. (a cura di) (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Prince A. & Smolensky P. (1993). *Optimality Theory: Constraint Interaction in Generative Grammar*. Oxford: Blackwell, 2004.

Principe M. A. (1861-1862). *Arte Métrica, in Fábulas en verso castellano y en variedad de metro*. Madrid: Imprenta de D.M. Ibo Alfaro.

Puff J.-Fr. (a cura di). (2015). *Dire la poésie?* Nantes: Cécile Default.

Puff J.Fr. (2019). “Un feu vocal et capital”: circonstances de diction et d’audition du poème “Liberté”. In: Lang A., Murat M. & Pardo C. (a cura di). *Archives sonores de la poésie*. Dijon: Les Presses du reel.

Pulvermuller F. (2002). “A brain perspective on language mechanisms: from discrete neural ensembles to serial order”. *Progress in Neurobiology*, 67 (2), 85-111.

Quandt Ch. (2016). “La radio y sus *sounds* como maquinaria literaria El *estridentismo* mexicano y su historia radial”. In: Chihaia M. & Sánchez Jiménez A. (a cura di). «SEKTIONEN. El texto como máquina: El texto como máquina: matices de una alegoría». *Romanische Studien*, 5, 2016, 101-116.

Quasha G. (1977). “Dialogos: Between the Written and the Oral in Contemporary Poetry”. *New Literary History*, 8, 485-506.

Quilis A. (1981). *Fonética acústica de la lengua española*. Madrid: Gredos.

Raboni G. (1976). “Divagazioni metriche (a proposito del *Faust* di Fortini)”. In: *Paragone*, a. XXII, n. 253, 119-123. Poi in: *Poesia degli anni sessanta*. Roma: Editori

Riuniti, 1976 e in: *L'opera poetica* (a cura e con un saggio introduttivo di Zucco R. e uno scritto di A. Zanzotto). Milano: Mondadori, 2006, 406-411).

Ramus F., Nespor M. & Mehler J. (1999). "Correlates of linguistic rhythm in the speech signal". *Cognition*, 73/3, 265-292.

Ramus F. (2002). "Acoustic correlates of linguistic rhythm: Perspectives". In: Bel B. & Marlien I. (a cura di). *1st International Conference on Speech Prosody*, Aix-en-Provence, 115-120.

Rattalino P. (2017). *L'interpretazione pianistica nel postmoderno*. Milano: Rugginenti.

Rayner K. & Pollatsek A. (1989). *The Psychology of Reading*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice- Hall.

Renan E. (1864). *De l'origine du langage*, Paris: M. Lévy Frères.

Renzi L. (1985). *Come leggere la poesia. Con esercitazioni su poeti italiani del Novecento*. Bologna: Il Mulino.

Rilke R. M. (2016). *Lettere da Muzot*. Milano: Ghibli.

Ripa di Meana L. (1989). *Diligenza e voluttà*. Milano: Mondadori.

Rizzolatti G., Fadiga L., Gallese V. & Fogassi L. (1996). "Premotor cortex and the recognition of motor actions". *Cognitive Brain Research*, vol. 3, n. 2, 131-141.

Rizzolatti G. & Arbib M. A. (1998). "Language within our grasp". *Trends in Neurosciences*, vol. 21, n. 5, 1 May 1998, 188-194.

Rizzolatti G. & Sinigaglia C. (2006) *So quel che fai Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milano: Cortina.

Robin R. & Herring E. (2019). "Post-Soviet Newscast Intonation". *V Congresso internazionale "Giornate Andalus di Slavistica"* (9-11 luglio 2019), Università di Granada (Spagna).

Rocci C. (2018). *Tipoteca. Una storia italiana. Ediz. italiana e inglese*. Crocetta del Montello (Treviso): Antiga edizioni.

Roche D. (2001). *Eros énergumène*. Paris: Gallimard.

Rodero Antón E. (2003). *Locución radiofónica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Rodero Antón E. (2017). “Effectiveness, attention, and recall of human and artificial voices in an advertising story. Prosody influence and functions of voices”. *Computers in Human Behavior*, vol. 77, 336-346. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2017.08.044> (<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0747563217305058>)

Rohde E. (1989). *Psiche. Fede nell'immortalità presso i Greci*. vol. II. Roma-Bari: Laterza.

Roldán Vera E. (2009). “Los orígenes de la radio educativa en México y Alemania: 1924-1935”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 14/40, 13-41. <https://www.redalyc.org/pdf/140/14004003.pdf>

Romano A. (1997a). “Persistence of prosodic features between dialectal and standard Italian utterances in six sub-varieties of a region of Southern Italy (Salento): first assessments of the results of a recognition test and an instrumental analysis”. *Atti di EuroSpeech'97 (5th European Conference on Speech Comm. and Technology, Rodi, Grecia, 22-25 Sett. 1997)*, 175-178.

Romano A. (1999a). “Rising-Falling contours in Speech: a Metaphore of Tension-Resolution Schemes in European Musical Traditions? Evidence from Regional Varieties of Italian”. *Atti del 8th workshop CSNLP – “Language, Vision & Music”* (Galway, Irlanda, 8-12 Agosto 1999), 232-238 (v. anche A. Romano (2002), stesso titolo. In: P. McKevitt, S. Ó Nualláin & C. Mulvihill (eds.), *Language, Vision & Music*, Amsterdam: J. Benjamins, 325-337).

Romano A. (1999b). “Rising-Falling contours in Speech: a Metaphore of Tension-Resolution Schemes in European Musical Traditions? Evidence from Regional Varieties of Italian”. *Atti del 8th workshop CSNLP – “Language, Vision & Music”* (Galway, Irlanda, 8-12 Agosto 1999), 232-238.

Romano G. (2004). *La mente mimetica. Riflessioni e prospettive sulla teoria della simulazione mentale*. Siena: Università degli Studi di Siena.

Romano A. (2008). *Inventari sonori. Elementi descrittivi di sistemi e processi di variazione segmentali e sovrasegmentali*. Alessandria: Dell'Orso.

Romano A. & Badin P. (2009). "An MRI Study on the Articulatory Properties of Italian Consonants". *Estudios de Fonética Experimental*, XVIII (ed. speciale per il *Simposio Internacional - 30è aniversari del laboratori de fonètica de la UB, Barcelona, 2008*), 327-344 [ISSN 1575-5533].

Romano A. (2010a). "Speech Rhythm and Timing: Structural Properties and Acoustic Correlates". In: Schmid S., Schwarzenbach M. & Studer D. (a cura di). *La dimensione temporale del parlato* (Atti di AISV2009, Università di Zurigo, Kollegiengebäude, 4-6 Febbraio 2009). Torriana (RN): EDK, 45-75.

Romano A. & Mairano P. (2010b). "Speech Rhythm Measuring And Modelling: Pointing Out Multi-Layer And Multi-Parameter Assessments". In: Michela Russo (a cura di). *Prosodic Universals: comparative studies in rhythmic modeling and rhythm typology*. Roma: Aracne, 79-116 (ISBN 978-88-548-2710-3).

Romano A., Cesari U., Mignano M., Schindler O. & Vernerio I. (2012). "Voice Quality"/ "La qualità della voce". In: Paoloni A. & Falcone M. (a cura di). *La voce nelle applicazioni* (Atti dell'VIII Convegno dell'Associazione Italiana Scienze della Voce, Roma, 25-27 gennaio 2012). Roma: Bulzoni (art. int. CD 35 pp.).

Romano A., Contini M. & Lai J.-P. (2014). "L'Atlas Multimedia Prosodique de l'Espace Roman: uno strumento per lo studio della variazione geoprosoica". In: Tosques F. (a cura di). *20 Jahre digitale Sprachgeographie*. Berlin: Humboldt-Universität – Institut für Romanistik, 27-51.

Romano A., Rivoira M. & Meandri I. (a cura di) (2015). "Aspetti prosodici e testuali del raccontare: dalla letteratura orale al parlato dei media". *Atti del X Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Scienze della Voce*, Torino 22-24/01/2014, Alessandria: Dell'Orso (ISBN 978-88-6274-602-1).

Romano A. (2016). "La BD AMPER, La tramontana e il sole e altri dati su lingue, dialetti, socioletti, etnoletti e interletti del Laboratorio di Fonetica Sperimentale «Arturo Genre»". *Quaderni del Museo delle Genti d'Abruzzo* (atti del convegno "Archivi Etnolinguistici Multimediali", Pescara, 5-6 ott. 2012), 41, pp. 225-240.

Romano A. & Miletto A. M. (2017). *Argomenti scelti di glottologia e linguistica*. Torino: Omega.

Romano A. (2018). “Fonetica sperimentale: scienza, cultura, umanità Presentazione generale del Bollettino del Laboratorio di Fonetica Sperimentale «Arturo Genre»”. Bollettino LFSAG, n. 1, 3-10.
https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1681564/451837/01_p3_a.romano_scienza-cultura-umanita.pdf

Romano A. (2019). “Voci e letture poetiche da Wordsworth a Heaney”. In: Colonna V. & Romano A. (a cura di). *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, n.11 (6), 97-110.

Romano A. (2020). “Moduli ritmico-melodici nella trasmissione orale del metro salentino tradizionale”. In: De Carli M. & Vincenti P. (a cura di). *Pagine d’oro e d’argento. Studi in ricordo di Sergio Torsello*. Calimera: Kurumuny, 256-268.

Romano A. & De Iacovo V. (2020). La base di dati “Tramontane”: dati di parlato su lingue, dialetti, etnoletti e interletti del laboratorio di fonetica sperimentale “Arturo Genre”. In: D. Piccardi, F. Ardolino, S. Calamai (a cura di), *Gli Archivi Sonori Al Crocevia Tra Scienze Fonetiche, Informatica Umanistica E Patrimonio Digitale*. Milano: Officinaventuno, 49-57 (DOI: 10.17469/O2106AISV000003).

Romito L., Lio R., Galatà V. (2005). “Fluency Articulation and *Speech Rate* as new parameters in the Speaker Recognition”. *3rd Conference on Experimental Phonetics (CEP)* 24-26 october 2005, Santiago de Compostela.

Rondoni D. (2019). *Noi, il ritmo. Taccuino di un poeta per la danza (e per una danzatrice)*. Milano: La nave di Teseo.

Rosolato G. (1974). “La voix: entre corps et language”. *Revue française de Psychanalyse*, vol. 38, n. 1 75-94.

Rosselli A. (1962). “Spazi metrici”. In: Rosselli A. *Le poesie*. Milano: Garzanti, 1997, 337-342.

Rosselli A. (2013). “Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica”. In: Cepollaro B & Febbraro P. (a cura di). «Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea». *L’Ulisse*, n. 16, 147-155.

Rossetti R. (1987). “Le *Voci storiche* della Discoteca di Stato”. In: A.A.V.V. *L’intervista strumento di documentazione giornalismo-antropologia-storia orale. Atti del Convegno*

Roma 5-7 maggio 1986. Quaderni della rassegna degli archivi di stato. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 53, 11-20.
http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Quaderni/Quaderno_53.pdf

Rossi F. M. (2017). *Il nuovo Caratteri e comunicazione visiva. Introduzione allo studio della tipografia*. Roma: IkonaLiber.

Rossi M. (1998). "Intonation in Italian". In: Hirst & Di Cristo (a cura di). *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge, 219-238.

Rossi V. (2014). *Lettering*. Villa Verrucchio: Pazzini.

Rothemberg J. (1975). "A Dialogue on Oral Poetry with William Spanos". In: «The Oral Impulse in Contemporary American Poetry», *Boundary 2*, vol. III, n. 3, 509-548.

Roubad J. (2009). "Poetry and Orality" (trad. in. Pouce J.J.). In: Perloff M. & Dworkin C. *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, 18-26.

Rousseau J.-J. (1989). *Saggio sull'origine delle lingue*. Torino: Einaudi.

Rousseau J.J. (1995). voce "La voix". In: *Dictionnaire de musique*. Paris: Gallimard.

Rousselot J.P. (1846-1924). *Principes de phonétique expérimentale*. Paris: H. Didier.

Rousselot P.-J. (1897-1908). *Principes de phonétique expérimentale*. Paris: H. Welter.

Royet-Journoud C. (1976). "Poésie ininterrompue: Entretien avec Jean Daive". *France Culture*, n. 73, 24 octobre 1976.

Royet-Journoud C. (1978). "Le Corps géographique: Entretien avec Gérard de Cortanze". *Libération*, samedi 1er et dimanche 2 avril 1978. In: Royet-Journoud C. (2005). *Une Bibliographie, 1962-2003, t. I de La notion de récit chez Claude Royet-Journoud*. Thèse de doctorat sous la direction de J.-M. Gleize, Université Aix-Marseille, 2005, 165-167.

Rubery M. (2014). "Thomas Edison's Poetry Machine", *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 0(18). doi: <https://doi.org/10.16995/ntn.678>

Rumsey L. (2015). "Da-DA-da-da-da: Intonation and Poetic Form". *Thinking Verse*, V, 15-49. ISSN: 2049-1166.

- Ruwet N. (1983). *Linguaggio, musica, poesia*. Torino: Einaudi.
- Sabatini F. (1982). “La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni”. In: AA. VV., *Educazione linguistica nella scuola superiore*, Roma: Istituto di Psicologia del CNR, 103-127.
- Sabatini F. (1997). “Prove per l’italiano «trasmesso» (e auspici di un parlato serio semplice)”. In: AA.VV. (a cura di). *Gli italiani trasmessi. La radio*, Firenze: Accademia della Crusca, 11-30.
- Sabatini F. (1997). “Prove per l’italiano *trasmesso*”. In: A.A.V.V. (1997). *Gli italiani trasmessi. La radio*. Atti del Convegno (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994), Firenze: Accademia della Crusca, 11-30.
- Sander D., Grandjean D., Pourtois G., Schwartz S., Seghier M. L., Scherer K. R. & Vuilleumier P. (2005). “Emotion and attention interactions in social cognition: Brain regions involved in processing anger prosody”. *NeuroImage*, vol. 28, Issue 4, 848-858, ISSN 1053-8119. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2005.06.023> (<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1053811905004209>).
- Sanguineti E. (1993). *Per musica*. (a cura di Pestolozza L.). Milano-Modena: Ricordi-Mucchi.
- Sapir E. (1929). “A study in phonetic symbolism”. *Journal of Experimental Psychology*, vol. 12, n. 3, June, 25-239.
- Sapir E. (1969). *Il linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Scabia G. (2007). “Il tremito (Della poesia nel teatro il tremito)”. In: Scabia G. *Il tremito. Che cos’è la poesia?* Bellinzona: Casagrande, 28-36.
- Scabia G. (2014). “In dialogo con Giuliano Scabia”. In: Lenzini L. (a cura di). «Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea». *L’Ulisse*, n. 16, 101-102.
- Scarpa R. (2004). *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Scarpa R. (2011). *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.

Scarpa R. (2012). *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*. Roma: Carocci.

Scherer K. R. & Coutinho E. (2013). "How music creates emotion: A multifactorial process approach". In: T. Cochrane, B. Fantini, & K. R. Scherer (a cura di). *Series in affective science. The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*. Oxford: Oxford University Press, 121–145. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654888.003.0010>

Scheub H. (1975). "Oral Narrative Process and the Use of Model". *New Literary History*, 6, 353-377.

Scheub H. (1977). "Body and Image in Oral Narrative Performance". *New Literary History*, 8, 345-368.

Schindler O. (2009). *La voce: fisiologia, patologia clinica e terapia*. Padova: Piccin.

Schirru G. (2002). "Correlati acustici del ritmo linguistico". In: Buffoni F. (a cura di). *Ritmologia*. Milano: Marcos Y Marcos, 267-306.

Schirru G. (2004). "Costituzione metrica e lingua poetica italiana". In: Albano Leoni F., Cutugno F., Pettorino M. & Savy R. (a cura di). *Il parlato italiano* (Atti del convegno nazionale di Napoli 13-15 febbraio 2003). Napoli: D'Auria, testo F9.

Schön D., Akiva-Kabiri L. & Vecchi T. (2009, 4a rist.). *Psicologia della musica*. Roma: Carocci.

Schönberg A. (1960). *Stile e Idea*. Milano: Feltrinelli.

Scoppa A. (1811). *Les vrais principes de la versification, développés par l'examen de la langue française et italienne*. Paris: Didot.

Scoppa A. (1816). *Des beautés de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent et du rythme*. Paris: Didot.

Scott C. (1990). *Vers libre: the Emergence of Free Verse in France, 1886-1914*. Oxford: Clarendon Press.

Scriabine M. (1958). "Vers une poésie radiophonique". *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, n. 18, juin 1958, 167-172.

Serafini F. & Taricco F. (2001). *Punteggiatura*. Milano: Rizzoli.

- Serça I. (2012). *Esthétique de la ponctuation*. Paris: Gallimard.
- Serianni L. (1989). *Grammatica italiana*. Torino: UTET.
- Serra C. (2011). *La voce e lo spazio*. Milano: Il Saggiatore.
- Sessa P.S. (2011). *Suoni e voci nella Commedia di Dante*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- Sessa P.S. (2016). "Il dialogo madre-feto". In: Grimaldi M., Imbasciati A., Milazzo A., Perciavalle V. & Sessa P.S. *La voce materna, il feto, il neonato* (a cura di P.S. Sessa). Catania: Maimone, 77-97.
- Sessa P. (2018). *La lettura, il corpo, la voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*. Roma: Giovanni Fioriti Editore.
- Sewell E. (a cura di) (1960). *The orphic voice: poetry and natural history*. London: Routledge & Kegan Paul, VIII.
- Shriberg E. (2001). "To "errrr" is human: Ecology and acoustics of speech disfluencies". *Journal of the International Phonetic Association*, 31(1), 153-169.
- Shriberg E.E. (1994). "Preliminaries to a theory of speech disfluencies". *Tesi di Dottorato*, Psychology at Univ. of California, Berkeley, USA (rel. S. Ervin-Tripp).
- Sieburth R. (2007). "The Sound of Pound: A Listener's Guide". *PEPC Digital Edition* (in conjunction with PennSound's Ezra Pound Page). Ora in: *PEPC Digital Edition* (2020). http://writing.upenn.edu/pennsound/x/text/Sieburth-Richard_Pound.html
- Signorini A. (2000). *Del habla a la escritura: El procesamiento fonológico en la lectura inicial (From speech to print: Phonological processing in early reading)*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires-Argentina.
- Silkin J. (1997). *The Life of metrical and free Verse in twentieth Century Poetry*. London: Palgrave Macmillan.
- Simone R. (1990). *Fondamenti di linguistica*. Roma-Bari: Laterza.
- Smagorinsky P. (1994). *Speaking About Writing: Reflections on Research Methodology*. Thousand Oaks (California): Sage Publications.

Sobrero A. A. (1971). “Effetti linguistici dei mezzi di comunicazione di massa”, *Parole e metodi. Bollettino dell’atlante linguistico italiano*, 2, 167-189.

Sobrero A. A. (1990). “Le caratteristiche del parlato radiofonico”. *Italiano & oltre*, vol. 5, n. 4, 197-203.

Sobrero A. A. (1993). “Velocità di parola”, *Italiano & Oltre*, 5, 280.

Sorianello P. (1996). “Dal parlato letto al parlato spontaneo: indici prosodici a confronto”, *Atti delle 7e Giornate di Studio del G.F.S.*, Napoli, 14-15 novembre, 7: 89-110.

Sorianello P. (2006). *Prosodia. Modelli e ricerca empirica*. Roma: Carocci.

Sorianello P. (2008). “Per una definizione fonetica dei confini prosodici”. In: Pettorino M., Giannini A. & Savy R. *La comunicazione parlata. Atti del Convegno Internazionale* (Napoli, febbraio 2006), Napoli: Liguori, 310-330.

Sosa J. M. (1999). *La entonación del español. Su estructura fónica, variabilidad y dialectología*. Madrid: Cátedra Lingüística.

Souza De R. (1982). *Questions de métrique. Le rythme poétique*. Paris: Perrin.

Sperti S. (2011). “L’ambiguità sintattico-semantica: indagine sperimentale sul ruolo della prosodia in produzione e in percezione”. *Lingue Linguaggi*, 5, 53-72.

Stanislavskij K. (1968). *Il lavoro dell’attore* (2 voll.). Roma-Bari: Laterza.

Steele J. (1969). *Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech*, Menston (England): Scolar Press. (Original work published London: J. Almon, 1775), 8, 13, 40-46, 77.

Steiner G. (1972). *Linguaggio e silenzio*. Milano: Rizzoli, 27-73.

Stern Fr. C. (1991). “The Formal Poetry Reading”. *TDR: The Drama Review*, 35, no. 3: 74.

Stougaard Pedersen B. & Have I. (2014). “The Performing Voice of the Audiobook”. In: Angelucci M. & Caines C. *VOICE/PRESENCE/ABSENCE: An interdisciplinary dialogue on voice and the humanities*. Sidney: UTS epress, 2014. art. 11.

Strangert E. (1991). "Pausing in texts read aloud". In: *Proceedings of the XIIIth International Congress of Phonetic Sciences, Aix-en-Provence, 1991*, Aix-en-Provence, vol. 4, 238-241.

Stravinskij I. (1995). *Poetica della musica*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.

Street B. V. (1984). *Literacy in Theory and Practice*. New York: Cambridge University Press.

Street B. V. (1995). *Social literacies: Critical approaches to literacy in development, ethnography and education*. London: Longman.

Studdert-Kennedy M. (1979). "Speech perception". *Proceedings of the Ninth International Congress of Phonetic Sciences*, v. 1, 59-81. Copenhagen: Stougard Jensen.

Swain J. (1997). *Musical Languages*. New York: W.W. Norton & Company.

Tabanelli G. (2002). *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione*, Torino: Rai Libri.

Taggi P. (2008). *Il DNA dei programmi Tv Come scrivere e leggere l'intrattenimento Tv*. Roma: Audino.

Taglicht J. (1971). "The function of intonation in English verse". *Language and Style*, n. 4, 116-122.

Tang C. (2013). "Planning units in speech production: Evidence from anticipatory retracing in spoken Mandarin Chinese narratives". *Chinese Language and Discourse*, 4(2), 253-275.

Tardieu J. (1969). *Grandeurs et faiblesses de la Radio*. Paris: UNESCO.

Tartakovsky R. (2015). "Free, Verse, Rhythm: An Introduction". *Style*, vol. 49, n. 1, 1-7. doi:10.5325/style.49.1.0001

Tauran R. H. (1967). *The influences of reading on the attitudes of third graders toward Eskimos*. Unpublished dissertation. College Park (USA): University of Maryland.

Testa E. (1997). *Lo stile semplice: discorso e romanzo*. Torino: Einaudi.

Testa I. (2005). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.

Thompson L. (1966). *Robert Frost: The Early Years, 1874-1915*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Tomaševskij B.V. (1923). *Russkoe Stixoslozhenie. Voprosy Poetiki*, II. Petrograd: Akademiia.

Tomaševskij B. V. (1968). “Sul verso”. In: Todorov T. (a cura di). *I formalisti russi*. Torino: Einaudi, 187-204.

Tomatis A. (1993). “Écoute-Voix-Espace”. In: Aslan O. (a cura di). *Le corps en jeu*. Paris: Cahiers du CNRS. (Table ronde internationale), mars 1990.

Tomatis A. (2000). *L'orecchio e la voce*. Milano: Dalai.

Tomatis A. (2008). *L'orecchio e il linguaggio*. Como-Pavia: Ibis.

Tomlison Ch. (1981). *Aesthetic* In: Bacigalupo M. & De Mari C. (a cura di). *Poesia in pubblico, parole per musica: atti degli incontri internazionali di poesia 1977-1980*, Genova: Liguria Libri.

Tonani E. (2012). *Punteggiatura d'autore: interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*. Firenze: Franco Cesati.

Tonini P. (2011). *I manifesti del futurismo italiano. 1909-1945*. Gussago: Edizioni dell'Arenario. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/79.pdf>.

Torre E. (1999). *El ritmo del verso*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Torre E. (2000). *Métrica española comparada*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Tosto I.M. (2009). *La voce musicale: Orientamenti per l'educazione vocale*. Torino: EDT.

Tsur R. (1997a). “Douglas Hodge reading Keats's Elgin Marbles sonnet”. *Style*, vol. 31, n. 1, 34-57.

Tsur R. (1997b). “Sound affects of poetry: Critical impressionism, reductionism and cognitive poetics”. *Pragmatics and Cognition*, vol. 5, n. 2, 283-304.

Tsur R. (1997c). “To be or not to be—That is the rhythm: A cognitive-empirical study of poetry in the theatre”. *Assaph*, C, n. 13, 95-122.

- Tuite K. (1993). "The production of gesture". *Semiotica*, 1/2, 83-105.
- Tynjanov J. (1968). *Il problema del linguaggio poetico*. Milano: Mondadori.
- Tzara T. (1920). "Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer". In: *Oeuvres complètes, Tome I*. Paris: Flammarion, 1975.
- Ungaretti G. (1960). "Lettera a Leone Piccioni datata 12 novembre". Ora in: Zoppi Garambi S. (a cura di) (2013). *Giuseppe Ungaretti. L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*. Milano: Mondadori, 147-149.
- Ungaretti G. (1963). "Lettera a Leone Piccioni datata 18 febbraio". Ora in: Zoppi Garambi, S. (a cura di) (2013). op. cit., 197-199.
- Ungaretti G. (1963b). "Dall'Approdo-TV N. 12, in onda il 27 aprile 1963". In: *L'Approdo Letterario*, n. 22, VIII, aprile-giugno, 95-98.
- Ungaretti G. (1964). *Lettera a Leone Piccioni datata 24 giugno*. Ora in: Zoppi Garambi S. (a cura di) (2013). op. cit., 241.
- Unger R. (2006). *Poesía en voz alta. in the Theater of Mexico*. Conaculta/Inba-UNAM: University of Missouri Press.
- Utrera Torremocha M. V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Valéry P. (1960). *Oeuvres II*. (a cura di Jean Hytier). Paris: Gallimard.
- Valéry P. (1996). "Sulla dizione dei versi". In: *Scritti sull'arte*. Milano: TEA.
- Van Bezooijen R. & Gooskens Ch. (1999). "Identification of language varieties: The contribution of different linguistic levels". *Journal of language and social psychology*, 18(1): 31-48.
- Vassal J. (1990). "Déclamations et lectures publiques". In: *Le grand atlas des littératures a été réalisé par Encyclopoedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 110-111.
- Vasse D. (1980). "La voix qui crie dans le désêtre". "Esprit", vol. 7/8, n. 43/44, 63-81.

- Vayra M., Avesani C. & Fowler C.A. (1983). "Patterns of Temporal Compression in Spoken Italian". In: Cohen A. & Van der Broecke M. (a cura di). *Tenth International Congress on Phonetic Sciences*. Dordrecht: Foris, 541-546.
- Verrier P. (1912). *L'isochronisme dans le vers français*. Paris: F. Alcan.
- Verrier P. (1932). *Le vers français*. (3 vol). Paris: Didier.
- Vico G. B. (1744). *La scienza nuova*. Torino: UTET, 1976.
- Vincent S. & Zweig E. (a cura di) (1981). *The Poetry Reading, A Contemporary Compendium on Language and Performance*. San Francisco: Momo's Press.
- Vincent St. (1981). "Poetry readings/Reading Poetry: San Francisco Bay Area, 1958-1980". In: Vincent S. & Zweig E. (a cura di). *The Poetry Reading. A Contemporary Compendium on Language and Performance*. San Francisco: Momo's Press, 21-23.
- Voghera M. (1992). *Sintassi e intonazione dell'italiano parlato*. Bologna: Il Mulino.
- Vygotskij L. S. (1990). *Pensiero e linguaggio*. Bari-Roma: Laterza.
- Wagner (Bielefeld) P. (2012). "Meter Specific Timing and Prominence in German Poetry and Prose". In: Niebuhr O. (a cura di), *Prosodies – Context, Function, Communication*. Berlin/New York: De Gruyter, 219-236.
- Wang Y. & Neff M. (2013). "The Influence of Prosody on the Requirements for Gesture-Text Alignment". In: Aylett R., Krenn B., Pelachaud C. & Shimodaira H. (a cura di). *Proceedings of "Intelligent Virtual Agents, Lecture Notes in Computer Science"*, vol. 8108, 180-188.
- Ward N. & Saiful A. (2016). "Action-coordinating prosody". *Proc. Speech Prosody 2016*, 629-633.
- Watkins K., Strafella A.P. & Paus T. (2003). "Seeing and hearing speech excites the motor system involved in speech production". *Neuropsychologia*, vol. 41, n. 8, 989-994.
- Watson C. (2019). *Semicolon: How a Misunderstood Punctuation Mark Can Improve Your Writing, Enrich Your Reading and Even Change Your Life*. New York: HarperCollins Publishers.

Weber A., Grice M. & Crocker M. W. (2006). "The role of prosody in the interpretation of structural ambiguities: a study of anticipatory eye movements". *Cognition*, 99 (2), B63-72.

Wesling D. (1971). "The Prosodies of Free Verse". In: Brower R. A. (a cura di). *Twentieth-Century Literature in Retrospect*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 155-187.

Wheeler L. (2008). *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, 2nd ed. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Whitehead G. & Kahn D. (1994). *The Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge (MA): MIT Press.

Whitehead G. & Kahn D. (1999). *Noise, Water, meat. A history of sound in the Arts*. Cambridge (MA): MIT Press.

Wichmann A. (1987). *Stylistic variation in prosody: A preliminary study of the Spoken English Corpus*. Lancaster (England): Lancaster University. Unpublished Master's dissertation.

Wichmann A. (1996). "Prosodic Style: A Corpus-Based Approach". In: Knowles G., Wichmann A. & Alderson P. (a cura di). *Working with Speech: Perspectives on Research into the Lancaster / IBM Spoken English Corpus*. London: Longman, 168-88.

Wichmann A. (2000). *Intonation in Text and Discourse Beginnings, Middles, and Ends*. London: Longman.

Wildgruber D., Ethofer T., Granjean D. & Kreifelts B. (2009). "A cerebral network model of speech prosody comprehension". *International Journal of Speech-Language Pathology*, vol. 11, n. 4, 277-281.

Wimsatt J. I. (2006). *Hopkins's Poetics of Speech Sound: Sprung Rhythm, Lettering, Inscape*. Toronto(Ont)-Buffalo(NY): University of Toronto Press.

Wolf M. (1979). *Sociologie della vita quotidiana*. Roma: Espresso Strumenti.

Wolf M. (2009). *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*. Milano: Vita e Pensiero.

Yao B., Belin P. & Scheepers Ch. (2012). "Brain 'talks over' boring quotes: Top-down activation of voice-selective areas while listening to monotonous direct speech quotations", *NeuroImage*, vol. 60, 3, 15 April 2012, 1832-1842.

Yasinnik Y., Renwick M. & Shattuck-Hfnagel S. (2004). "The timing of speech accompanying gestures with respect to prosody". *The Journal of the Acoustic Society of America*, vol. 5, n. 5, c97-c102.

Yeats W. B. (2002). "Un teatro della gente". In: Gasparini F. *W. B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*. Roma: Bulzoni, 331.

Yeats W.B. (2002). "La letteratura e la voce vivente". In: Gasparini F. *W. B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*. Roma: Bulzoni.

Yildiz M. & Çetinkaya E. (2017). "The Relationship between Good Readers' Attention, Reading Fluency and Reading Comprehension". *Universal Journal of Educational Research*, 5(3), 366-371, DOI: 10.13189/ujer.2017.050309

Zanzotto A. (1985). *La voce frustrata*. In: Mecatti S. (a cura di). *Foné. La voce e la traccia*, Firenze: La casa Usher, 384-397.

Ziegler A., Zirlin L. & Greenberg H. (a cura di). (1978). *Poets on Stage, The Some Symposium on Poetry Readings*. New York: SomelRelease Press.

Zmarich C., Magno Caldognetto E., Ferrero F. (1997). "Analisi confrontativa di parlato spontaneo e letto: fenomeni macroprosodici e indici di fluenza", *Quaderni del CNR*, 16, 266-290.

Zoppi G. S. (a cura di) (2013). *Giuseppe Ungaretti. L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*. Milano: Mondadori.

Zucaro B. J. (1972). *The use of bibliotherapy among sixth graders to affect attitude change toward American Negroes*. Unpublished Dissertation. Philadelphia: Temple University.

Zuliani L. (2013). "Poesia contemporanea e canzonette (dal punto di vista metrico)". «Nuove metriche. Ritmi, versi e vincoli nella poesia contemporanea». *L'Ulisse*, n. 16, 202-212.

Zuliani L. (2014). “Alba”. In: Colussi D. & Zublena P. (a cura di). *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*. Macerata: Quodlibet.

Zuliani L. (2019). “Sulla metrica del verso libero”. In: Colonna V. & Romano A. (a cura di). *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, vol. 6, n. 11, 9-24.

Zumthor P. (1979). “Pour une poetique de la voix”. *Poetique*, 40, 514-52.

Zumthor P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.

Zumthor P. (1990). “Littératures de la voix. Introduction”. In: *Le grand atlas des littératures a été réalisé par Encyclopoedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 70-71.

Zumthor P. (1992). *Prefazione a C. Bologna, Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 9-12.

Zumthor P. (1994). *La lettera e la voce*. Bologna: Il Mulino (ed or. *La lettre et la voix*. Paris: éditions du Seuil, 1987).

Zwaan R.A. (2004). “The immersed experiencer: toward an embodied theory of language comprehension”. *Psychology of Learning and Motivation*, vol. 44, 35-62.

Bibliografia delle poesie inserite

Bertolucci A. (1990). *Le poesie*. Milano: Garzanti.

Betocchi C. (1955). *Tetti toscani*. Firenze: Vallecchi.

Caproni G. (1983). *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti.

Fortini F. (2014). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.

Gatto A. (1961). *Poesie 1929-1941*. Milano: Mondadori.

Luzi M. (1999). *Sotto specie umana*. Milano: Garzanti.

Montale E. (1984). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.

- Pagliarani E. (1962). *La ragazza Carla*. Milano: Mondadori.
- Pasolini P. P. (1964). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.
- Penna S. (1987). *Poesie 1927-1938*. Milano: Garzanti.
- Quasimodo S. (1960). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Rosselli A. (1997). *Le poesie*. Milano: Garzanti.
- Saba U. (1945). *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti E. (1982). *Segnalibro*. Milano: Feltrinelli.
- Sanguineti E. (2002). *Il gatto lopesco. Poesie (1982-2001)*. Milano: Feltrinelli.
- Sereni V. (1994). *Poesie*. Milano: Mondadori.
- Spaziani M. L. (1977). *Transito con catene*. Milano: Mondadori.
- Ungaretti G. (1969). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Zanzotto A. (2011). *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.

Sitografia

A media voz <http://amediavoz.com/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Archivo audiovisual Biblioteca nacional digital de Chile
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/625/w3-propertyname-681.html> (ultima consultazione 10/12/2020).

Archivo Virtual Instituto de Cultura Puertorriqueña
<https://www.archivoicp.com/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Aotearoa New Zealand Poetry Sound Archive
<https://natlib.govt.nz/records/36997749?search%5Bil%5D%5Bcreator%5D=Aotearoa+New+Zealand+Poetry+Sound+Archive&search%5Bpath%5D=items&search%5Btext%5D=Hutchison%2C%2520> (ultima consultazione 10/12/2020).

Archive of the Now <https://www.archiveofthenow.org/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Archivio Luce <http://www.archivioluce.com> (ultima consultazione 10/12/2020).

Archivio virtual. Instituto de Cultura Puertorriqueña
<https://www.archivoicp.com/escuchar-coauspicios-y-patrocinios-del-icp> (ultima consultazione 10/12/2020).

Bernstein L. (1973). *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. Musical Semantics*. https://www.youtube.com/watch?v=8IxJbc_aMTg (ultima consultazione 10/12/2020).

Canadian Poetry Audio Archives <https://www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/films-videos-sound-recordings/poetry-audio-archives/Pages/poetry-audio-archives.aspx> (ultima consultazione 10/12/2020).

Casa de Poesia Silva <https://www.casadepoesiasilva.com/voces-para-el-tiempo/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Cigliana S. (a cura di). (2009). *Audio Poetry: F. T. Marinetti*.
http://www.retidedalalus.it/Archivi/2009/luglio/audio_poetry/marinetti.htm (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2017a). “Dialogando con Pozzani. Intervista a Claudio Pozzani”. *Rivista ClanDestino*, 22/04/2017. <https://www.rivistaclandestino.com/dialogando-con-pozzani/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2017b). “Risonanze poetiche: Claudio Damiani e i cieli della poesia”.
L’Unione Monregalese, 24/05/2017.
<https://www.unionemonregalese.it/2017/05/24/risonanze-poetiche-claudio-damiani-e-i-cieli-della-poesia/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2017c). “Risonanze Poetiche: Davide Rondoni e la tensione ritmica tra l’aldiqua e l’aldilà delle cose”. *L’Unione Monregalese*, 18/09/2017.
<https://www.unionemonregalese.it/2017/09/18/risonanze-poetiche-davide-rondoni-e-la-tensione-ritmica-tra-laldiqua-e-laldila-delle-cose/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2017d). “Risonanze poetiche: Paola Loreto, la poetessa del silenzio”.
L’Unione monregalese, 19/07/2017. (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2017e). “Risonanze poetiche: Gaia Ginevra Giorgi: poetessa del corpo e della terra”. *L’Unione Monregalese*, 17/07/2017. <https://www.unionemonregalese.it/2017/07/17/risonanze-poetiche-gaia-ginevra-giorgi-poetessa-del-corpo-e-della-terra/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2017f). “Risonanze poetiche: La partitura a più voci di Valentino Fossati”. *L’Unione Monregalese*, 25/06/2017. <https://www.unionemonregalese.it/2017/06/25/risonanze-poetiche-la-partitura-a-piu-voci-di-valentino-fossati/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2017g). “Risonanze poetiche: Rudy Toffanetti e il suo esordio oltre il tempo”. *L’Unione Monregalese*, 3/07/2017. <https://www.unionemonregalese.it/2017/07/03/risonanze-poetiche-rudy-toffanetti-e-il-suo-esordio-oltre-il-tempo/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V. (2018a). “Risonanze poetiche: Fabio Pusterla: «Traghetare la forza vitale del testo»”. *L’Unione Monregalese*, 17 ottobre 2018. <https://www.unionemonregalese.it/2018/10/17/risonanze-poetiche-fabio-pusterla-traghetare-la-forza-vitale-del-testo/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Colonna V., (2018b), “Risonanze poetiche: Nicola Bultrini e la rivendicazione dell’umano”, in *L’Unione Monregalese*, 16 gennaio 2018, <http://www.unionemonregalese.it/CultureClub-51/Risonanze-Poesia/Risonanze-poetiche-Nicola-Bultrini-e-la-rivendicazione-dell-umano> (ultima consultazione 10/12/2020).

Fiori U. (2014). “Conversazione con Umberto Fiori”. *Formavera*, 05/11/2014. <https://formavera.com/2014/11/05/conversazione-con-umberto-fiori-terza-parte/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Fiori S. (2018). “Galeotto fra noi fu Dante”, *Repubblica*, 10 marzo 2018. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/03/10/tra-di-noigaleottofu-dante34.html> (ultima consultazione 10/12/2020).

Enclave de libros <https://www.enclavedelibros.com/especial/una-comunidad-poetica/27/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Essential. American Poets
<https://www.poetryfoundation.org/podcasts/series/74631/essentialpoets> (ultima consultazione 10/12/2020).

From the Fish House <http://www.fishhousepoems.org/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Internet Poetry Archive <https://www.ibiblio.org/ipa/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Kiparsky P. (2016). "Stress, Meter, and Text-setting". https://web.stanford.edu/~kiparsky/Papers/handbook_2016.pdf (ultima consultazione 10/12/2020).

Library of Congress of Washington <https://www.loc.gov/collections/?fa=original-format:sound+recording&q=poetry> (ultima consultazione 10/12/2020).

Lyrikline <https://www.lyrikline.org/en/home/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Listening Across Disciplines <https://www.listeningacrossdisciplines.net/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Lo Conti M. (2013). "Elio Pagliarani, la poesia che agisce", *minima&moralia*, 12 marzo 2013. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/tag/elio-pagliarani/> (ultima consultazione 10/12/2020).

MacArthur. M. (2012). "The Skinny on Schuyler's Line." *Jacket2*. June 30, 2012. <https://jacket2.org/article/skinny-schuylers-line>. (ultima consultazione 10/12/2020).

MacArthur M. (2016a). "Introducing Simple Open-Source Tools for Performative Speech Analysis: Gentle and Drift". *Jacket 2*, 15 April 2016. <http://jacket2.org/commentary/introducing-simple-open-source-tools-performative-speech-analysis-gentle-and-drift> (ultima consultazione 10/12/2020).

MacArthur M. & Miller L. M. (2016). "Vocal Deformance and Performative Speech, or in Different Voices!" *Sounding Out!*, October 24, 2016. Web. <https://soundstudiesblog.com/2016/10/24/in-different-voices-vocal-deformance-and-performative-speech/> (ultima consultazione 10/12/2020).

MacArthur M. & Miller L. M. (2018). "After Scansion: Visualizing, Deforming and Listening to Poetic Prosody." *Stanford ARCADE Colloquy Series: Alternative Histories of*

Prosody, Dec. 13. <https://arcade.stanford.edu/content/after-scansion-visualizing-deforming-and-listening-poetic-prosody>. (ultima consultazione 10/12/2020).

Mazzoni G. (a cura di) (2018). “Poeti alla radio – Ungaretti”. *La notte di Radio3*, 08/02/2018. <https://www.raiplayradio.it/audio/2018/02/Radio3-Passioni-la-notte-di-Radio3-Poeti-alla-radio---Ungaretti-7aa95dcb-1dfa-4a0e-ae8f-e7b7183c1c6e.html>. (ultima consultazione 10/12/2020).

Mustazza Ch. (2015a). “*La parole au timbre juste*: Apollinaire, poetry audio, and experimental French phonetics”, *Jacket2*, 30/12/2015. <https://jacket2.org/commentary/la-parole-au-timbre-juste-apollinaire-poetry-audio-and-experimental-french-phonetics> (ultima consultazione 10/12/2020).

Mustazza Ch. (2015b). “The Noise is the Content: Toward Computationally Determining the Provenance of Poetry Recordings”. *Jacket2 Magazine*. 10/01/2015 <https://jacket2.org/commentary/noise-content-toward-computationally-determining-provenance-poetry-recordings> (ultima consultazione 10/12/2020).

Mustazza Ch. (2018a). “Dialectical Materialities: PennSound, Early Poetry Recordings, and Disc-to-Disk Translations”. Talk delivered at the Maryland Institute for Technology in the Humanities on April 3rd. <https://vimeo.com/263041805> (ultima consultazione 10/12/2020).

National Sound Library of Mexico <https://mymodernmet.com/frida-kahlo-voice-recording/?fbclid=IwAR17WQyjY72ZFoJKCr0nAl64aNm8svORb5Grnhl-NrH1L0wzxQ3TvYiNREQ> (ultima consultazione 10/12/2020).

Pagliarani E. *et al.* (1989). *VIDEOR videorivista di poesia* di Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Corrado Costa, Edoardo Sanguineti, Vito Riviello, Amelia Rosselli, Adriano Spatola, Alfredo Giuliani distribuita dalle Librerie Feltrinelli per La Camera Blue con eventi ed edizioni videomagnetice in nove numeri: Videor 3, 1989 Editor La Camera Blue Video <http://videorivista.blogspot.com/> (ultima consultazione 10/12/2020).

PennSound: Poetry Audio Recordings: A Guide to Online Resources: <http://writing.upenn.edu/pennsound/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Phonodia (UniVe) <http://phonodia.unive.it/> (ultima consultazione 24/09/2018).

Phonogrammarchiv <https://www.oeaw.ac.at/en/phonogrammarchiv/publications/audio-and-video-publications/the-complete-historical-collections-1899-1950/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Piepenbring D. (2015). "The Sound of a Voice That Is Still". *The Paris Review*, 7th may 2015, <https://www.theparisreview.org/blog/2015/05/07/the-sound-of-a-voice-that-is-still/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Podcasts.ie: Voices from Ireland <https://www.podcasts.ie/featured-writers/featured-poets/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Poetry *Foundation*
<https://www.poetryfoundation.org/podcasts/series/74631/essentialpoets#:~:text=Essential%20American%20Poets%20is%20an,.org%20and%20poetryarchive.org.> (ultima consultazione 10/12/2020).

Poets <https://poets.org/audio> (ultima consultazione 10/12/2020).

Rhythmicalizer (Freie Universität Berlin) <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/rhythmicalizer/index.html> (ultima consultazione 10/12/2020).

Rosselli A. (1988). "Frammenti da LABORATORIO DI POESIA *PRIMAVERA* 88 di Elio Pagliarani, 28 aprile 1988". In: Cepollaro B. & Febbraro P. (a cura di). *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, 2006. <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/RosTes.pdf> (ultima consultazione 10/12/2020).

Sanguineti E. "Partiture per corpi. La poesia la voce il fai-da-te". *Videor, videorivista di poesia a cura di Orazio Converso, diretta da Elio Pagliarani* (n.2) <https://www.youtube.com/watch?v=lnGHEP1Gpqq> (ultima consultazione 10/12/2020).

Testa I. (2011). "Sulla neve: tre affondi", *Puntocritico2*, 28 aprile 2011. <https://puntocritico2.wordpress.com/2011/04/28/sulla-neve-tre-affondi/> (ultima consultazione 10/12/2020).

The Booksmovie / Poesía recitada <https://fonotecapoesia.com/> (ultima consultazione 10/12/2020).

UbuWeb <https://ubu.com/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Voces que dejan huellas – *Cecilia.com.mx* <http://www.cecilia.com.mx/> (ultima consultazione 10/12/2020).

Yokoyama S. (2018). “Digital Technologies for Exploring Prosody: A Brief Historical Overview,” *ARCADE*, 2018, <https://arcade.stanford.edu/content/digital-technologies-exploring-prosody-brief-historical-overview> (ultima consultazione 10/12/2020).

Discografia

Archivi Sonori del Futurismo (2 CD), il volume 1 contiene le voci storiche, Filippo Tommaso Marinetti e Giacomo Balla, il volume 2 I suoni e i rumori: *Documenti sonori del Futurismo Italiano*: Antonio Russolo, Rodolfo De Angelis, Francesco Balilla Pratella, Alfredo Casella, G.F. Malifiero, Luigi Russolo e Giacomo Balla. Certamente due CD particolari dedicati agli appassionati e introvabili in commercio. Roma: Fonoteca, [199-]

Browning R. (2003). “How They Brought the Good News from Ghent to Aix” (cylinder recording), in *The Spoken Word. Poets: Historic Recordings of Poets Born in the Nineteenth Century* (London: British Library Board, 2003) [on CD].

Germain-Thomas O. (2010) *Voix De Poètes. Des poètes disent leurs textes*. Alres: harmoniamundi. <https://www.radiofrance.fr/les-editions/entretiens-sonores/voix-de-poetes>

Marinetti F. T., Palazzeschi A. (1994). *Le voci originali dei piu' grandi autori*. 3 Compact Disc. Riversamento da audiocassetta pubblicitaria per gli Oscar Mondadori, distribuita fuori commercio; c1994 Arnoldo Mondadori Editore. Le voci degli autori sono introdotte da una breve presentazione. Cd 1: brani 1-12; cd 2: brani 13-28; cd 3: brani 29-40

Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il contributo di alcune presenze preziose che desidero, di cuore, ringraziare.

Il mio più grande ringraziamento va al mio tutor di Dottorato, il Prof. Antonio Romano, a cui sono grata per avere creduto in questo progetto, permettendomi di svilupparlo nel corso di questi tre anni, e per avere concretamente contribuito a renderlo possibile, a migliorarlo e a farlo crescere. La sua guida costante, come Maestro, è per me da tempo un dono di cui gli sono infinitamente riconoscente. Grazie per avermi permesso di crescere nel Laboratorio di Fonetica Sperimentale “A. Genre” in tutti questi anni.

Ringrazio anche il corso di Dottorato e, in particolare la coordinatrice, la Prof.ssa Carla Marellò, per avermi accolto in questo percorso di formazione, che è stato per me un’esperienza di importante arricchimento.

Grazie al Prof. Antonio Pamies Bertrán per avermi ospitata nell’Università di Granada e avermi fatto trascorrere un periodo di sei mesi di ricerca costruttivo, che ha contribuito allo sviluppo di nuove idee e approcci di studio.

Grazie alla Prof.ssa Emanuela Cresti per i preziosi suggerimenti e per gli spunti fornitimi sullo studio, per me particolarmente utili per mettere meglio a fuoco diversi aspetti di questa tesi.

Grazie al Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino per avere sostenuto, nel corso di questo triennio, l’iniziativa de “La musica della poesia”, e grazie per l’umanità in cui questi anni sono trascorsi.

Grazie a StudiumLab (Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino) e al LFSAG per le importanti risorse messe a disposizione, fondamentali per lo svolgimento di questo lavoro, a partire dalla raccolta dei dati.

Grazie al *Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura* dell’*Universidad de Granada* per l’accoglienza e ai professori dei dipartimenti della facoltà di *Letras y Filosofía* per la loro disponibilità e la collaborazione nel favorire la partecipazione degli studenti ai test percettivi condotti nel periodo di soggiorno spagnolo.

Grazie al *Centro de Investigación Mente, Cerebro y Comportamiento* dell'Universidad de Granada e, in particolare, ai dottorandi Antonio Iniesta Martínez, Rafael Román-Caballero, Luis Cásedas e Jeanette Chacon per i consigli e l'aiuto nella realizzazione dei test percettivi psicolinguistici.

Ringrazio Mikka Petris, “angelo custode” dell'archivio, che ha permesso di ampliare notevolmente i numeri della piattaforma e ha contribuito con passione alla diffusione del progetto. Ringrazio Valentina De Iacovo per il suo tempo, i consigli e la pazienza.

Grazie agli studenti di UniTo e UniGr che hanno partecipato agli studi di percezione e grazie anche ai parlanti e ai poeti che si sono resi disponibili per questi studi: in particolare, grazie anche a Tomás Espino Barrera, Mercedes Cebrián, Max Giardini e Luana Doni per la loro disponibilità e la loro amicizia.

Grazie ad Abigail Lang, per il concreto spirito di rete condiviso nell'incontro, e a Chris Mustazza, per avermi fornito gentilmente la sua tesi di dottorato e l'interessante scambio epistolare.

Grazie al Prof. De Nicola, per la sua cura nel tempo, e a Davide Rondoni per i confronti, grazie ai quali nacque anche il titolo di questo progetto.

Grazie anche all'ICBSA, in particolare al Dott. Roberto Catelli, e alle Teche Rai, nelle persone di Laura Demetri e Susanna Gianandrea, e grazie agli enti partnership di *VIP-Voices of Italian Poets*, che sono stati preziosi per il recupero di materiale (in particolare, tra gli altri, ricordiamo la fondazione *Pordenonelegge* e i ragazzi de *Il ponte di versi. I poeti di oggi – Libreria il ponte sulla Dora*). Grazie anche a Mauro Uberti per il dono dei 30 *ddlli* al Laboratorio di Fonetica Sperimentale “A. Genre”, che ora fanno parte del nostro archivio.

Grazie alle persone che sono state particolarmente vicine a questa tesi in questi anni e in questi mesi: in particolare, grazie, per tutto il loro tempo che le hanno dedicato, a Michele Bordoni, Jordi Valentini e Leandro Gago. Grazie al confronto con Valentina Panarella e alla disponibilità concreta di Elvio Ceci, Fabio Creta e Vanni Schiavoni. Grazie a Marco Torri e Alessio Bongiovanni per i suggerimenti di statistica e ai compagni di viaggio di questo Dottorato, in particolare a Elisabetta Rossi e a Samuele Passalacqua. Grazie a tutti gli amici che hanno seguito, con la loro attenzione e cura, l'evolversi di questo lavoro: in

particolare, grazie a Sara Ceroni, Jacopo Rossi, Riccardo Consiglio, Gabriel Linares Soleras, Miguel Ángel Medina, Maria Rosaria Giraudi e a tutti quelli che sto dimenticando.

Infine, grazie ai miei genitori, che mi sono stati vicini e mi hanno trasmesso questo sconfinato, irrefrenabile, amore per i suoni e i silenzi. Grazie, infine, anche al piccolo Kostas.