

Editoriale

Il numero XXVI de *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scrittura* è dedicato al tema *Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente)*. L'indagine è focalizzata su un arco cronologico che va dal secondo Novecento sino alle scritture poetiche e esperienze musicali più recenti, con attenzione ad autori italiani ma anche ad altre tradizioni linguistiche. Il numero, che abbiamo curato con Emanuele Franceschetti, prende in esame un'ampia gamma di fenomeni musicali attraverso la loro interazione a diversi livelli con le esperienze di scritture contemporanee, includendo sia contributi che fanno i conti con le questioni teoriche e concettuali, di ambito letterario, musicale e filosofico, che riguardano il rapporto tra poesia e musica, sia contributi che analizzano l'opera di poeti e musicisti contemporanei, le loro interazioni, collaborazioni e influenze reciproche.

La dicitura 'poesia e musica' risulta da sempre più che consueta all'orecchio e all'occhio di chiunque si occupi di questioni poetico-letterarie e musicali. La relazione tra testo poetico (*lato sensu*) e 'testo' musicale, o si dica pure tra elemento verbale ed elemento sonoro, riguarda ed interessa gli studi filologici e di metrica, quelli sui processi compositivi e i *performance studies*, i *sound studies*, i *media studies* e i *popular music studies*, gli studi di taglio linguistico e quelli centrati su questioni di oralità e vocalità (e si potrebbe implementare di molto l'elenco, qui predisposto in maniera volutamente disordinata). Per non parlare, ovviamente, di tutto quanto può offrirsi in termini di relazioni non soltanto tra testi, forme e stili, ma anche tra soggetti veri e propri: e quindi collaborazioni, progettualità condivise e realizzazioni effettive prodotte dall'interazione tra artisti. Tutto questo, a sua volta, non può che alimentarsi e svilupparsi attraverso relazioni e addentellati con indagini di carattere estetico-filosofico, storico-culturale e stilistico-formale. Una mappa densa e stratificata, dunque, resa tale proprio dal continuo corto circuito innescato dai due macro-fenomeni messi in relazione.

Nel concepire e predisporre il presente numero de *L'Ulisse*, pertanto, ci si è volutamente limitati a stabilire, tutt'al più, dei margini cronologici, dal secondo Novecento in avanti. Si è ritenuto essenziale rivolgere lo sguardo al *presente*: senza però escludere, nel raggio d'indagine disponibile, fenomeni ed esperienze di un passato tutto sommato recente; né, attraverso un approccio, per così dire, 'storicistico', le possibili influenze, continuità e discontinuità rintracciabili rispetto all'ultimo settantennio. Per il resto, la consapevolezza della difficile perimetrazione dell'area di lavoro, più che scoraggiare o suggerire delle maglie rigide entro cui collocare le proposte e i contributi di interlocutori appartenenti alle più diverse aree disciplinari e artistiche, ha consentito al contrario di arricchire e problematizzare, man mano, le traiettorie interne e le possibilità di attraversamento della mappa di cui, all'inizio dei lavori, poteva essere individuato tutt'al più il profilo generale.

La scelta delle sezioni interne della parte monografica, proprio in virtù dell'ampio numero contributi, è stata tutt'altro che immediata, ed è stata effettuata con l'intento di organizzare, pur senza eccessive rigidità, le tematiche apparentemente privilegiate dagli autori. 'Senza eccessiva rigidità' non va certo inteso in termini di approssimazione o di difficoltà dovuta alla scarsa chiarezza dei saggi: al contrario, la difficoltà della suddivisione è da attribuirsi esclusivamente alla complessità e ricchezza degli stessi, e alla loro naturale capacità di 'invadere', potenzialmente, altre aree tematiche circostanti. Si è scelto di suddividere tutto quanto incluso nella parte monografica del numero in cinque sezioni. Tra loro, per l'appunto, non necessariamente impermeabili.

La prima sezione (*POESIA E MUSICA IN ITALIA, DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI*), dal titolo volutamente inclusivo, e connotato esclusivamente in termini geografici e cronologici, comprende al suo interno contributi tra loro molto diversi per oggetto d'indagine, approccio e obiettivo: da problemi più generali, trasversali e non circoscritti in unico *focus* (si veda il saggio di DANIELE BARBIERI, indicativamente posto in apertura), a fenomeni specifici (vocalità e trasformazioni musicali del testo poetico **nell'avanguardia musicale post-bellica**, nel saggio di MICHELE GARDA), ad analisi condotte con specifica metodologia e dedicate ad un singolo autore:

l'analisi fonetica condotta da FEDERICO LO IACONO sulle letture di **Amelia Rosselli**, l'indagine di MARIA BORIO sulla forma visivo-concettuale e la dimensione figurale della musica in **Andrea Zanzotto**; per arrivare ai contributi su esperimenti sonori nella poesia più recente, con i saggi di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI su vocalità e testualità in **Rosaria Lo Russo**, di MARCO BERISSO su *Nelle galassie oggi come oggi* di **Raul Montanari**, **Tiziano Scarpa** e **Aldo Nove**, e quindi di MARILINA CIACO sull'ecfrasi visivo sonora in **Vincenzo Bagnoli** e di VALERIO CUCCARONI sulla pratica del poetry-jockey in **Luigi Socci**.

La 'alterità' della seconda sezione (*ALTRI SGUARDI*), quindi, non è tanto prospettico-procedurale, essendo in qualche maniera i contributi lì contenuti collocabili lungo un asse di relativa contiguità con quelli della sezione precedente (si pensi al contributo di VALENTINA COLONNA sull'analisi fonetica, del cui metodo si è avvalso come già detto anche Lo Iacono, nella **poesia italiana e spagnola**), quanto contestuale. Ci si rivolge, infatti a opere e fenomeni extra-nazionali, come l'intermedialità nella **poesia francese contemporanea** nel contributo di GABRIELE STERA, o le tracce poetico-musicali nel lavoro dello scrittore austriaco **Gerard Rühm** (nel saggio di ULISSE DOGÀ), passando per i lavori di GIACOMO FERRARIS su testo e musica nel *Villon* di **Ezra Pound**, e quindi di MARCO GATTO sullo stile tardo del compositore **Henri Dutilleux** e il suo legame con **Rilke**.

La terza sezione, invece (*POPULAR MUSIC E MUSICHE POPOLARI*), è articolata secondo un criterio 'di genere': gli scritti qui raccolti sono dedicati a pratiche, fenomeni e realizzazioni ascrivibili alla *popular music* (musica 'di largo consumo') e alle *musiche popolari* (musiche riconducibili a pratiche orali), sempre indagate alla luce della loro relazione col testo verbale. Il nesso tra musica rock e poesia nel panorama internazionale è indagato nei saggi di FABIO FANTUZZI sul tempo in **Bob Dylan**, di LUCA ZULIANI su **Bruce Springsteen**, e di STEFANO BOTTERO su **Nick Cave**, mentre al rap è dedicato il saggio di SIMONE CAPUTO sul *flow* di **Kendrick Lamar**. Su musica popolare e poesia orale interviene invece l'analisi poetico-musicale della pratica di **tradizione sarda del 'canto a quattro'**, condotta dall'etnomusicologo MARCO LUTZU. La canzone d'autore italiana è quindi al centro dei contributi di ALESSANDRO BRATUS su parola e discorso musicale, esemplificato dai case studies di **Ouchi Toki** e **Iosonouncane**, di JAN GAGGETTA su *Anime Salve* di **Fabrizio De André**, di PAOLO SOMIGLI sulle intonazioni musicali delle filastrocche di **Gianni Rodari** nelle collaborazioni con **Sergio Endrigo** e **Antonio Virgilio Savona**, di MATTEO PALOMBI sul rapporto tra dialetto, lingua poetica e prosodia in cantautori italiani di seconda generazione (in particolare **Francesco Guccini**, **Pierangelo Bertoli**, e **Fabrizio De André**). Nella sezione è anche il saggio di ELEONORA FISCO sulla *spoken music* in Italia e sull'esperienza di **Zoopalco**. Gli oggetti di questa sezione, si badi bene, non si sono definiti 'ex-negativo', rimarcandone cioè la non appartenenza alla matrice 'colta' (fosse essa testuale o musicale): al contrario, si è scelto di metterne in risalto la propria diversità, la propria specificità e la propria importanza non soltanto in termini estetici, ma anche in chiave storico-culturale e sociale.

La quarta sezione, *INTERVENTI*, raccoglie contributi in prima persona di poeti contemporanei che hanno lavorato in varie direzioni, singolarmente e in gruppo, sul rapporto tra poesia e musica, a partire dalle riflessioni teoriche e dalla ricostruzione storica di LELLO VOCE sul divorzio all'italiana tra poesia e musica, di DOME BULFARO su "dire poesia", performance, e corpo musicale, passando per il contributo di JULIAN ZAHRA su poesia, rap, e oralità primaria e secondaria, la testimonianza di VINCENZO BAGNOLI sui dispositivi musicali nel proprio percorso poetico, per arrivare infine al contributo di *NFT poetry* di SARA DAVIDOVICS e del collettivo **Anguillae Larvae NFT Ensemble (AL)**.

La sezione *Incontri e dialoghi* chiude quindi la parte monografica del numero documentando alcuni incontri e tra poesia, musica, voce, a partire dal dialogo di EMANUELE FRANCESCHETTI con **Umberto Fiori** su esercizio poetico, riflessione poetico-musicologica e dimensione compositivo-performativa, passando per le testimonianze sulle collaborazioni di ROSARIA LO RUSSO con il drammaturgo **Massimo Sgorbani**, di MASSIMO GEZZI con il chitarrista ROBERTO ZECHINI per un

poema musicale dedicato al poeta **Giovanni Antonelli**, per arrivare all'intervista di VALERIO SEBASTIANI alla compositrice **Silvia Colasanti** a proposito delle sue numerose collaborazioni con poeti quali **Maria Grazia Calandrone**, **Patrizia Cavalli** e **Mariangela Gualtieri**.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di *Autori*. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di *RICCARDO INNOCENTI*, *PAOLA LORETO*, *SILVIA RIGHI*, e *GIORGIO SIRONI*. I TRADOTTI presentano una scelta di traduzioni: **Dieci poeti dalla Voivodina** tradotti da *DAVIDE ASTORI*, **Marcel Beyer** tradotto da *VALENTINA DI ROSA*, **Gianluca Rizzo** tradotto da se medesimo, **Marija Virhov** tradotta da *ALESSANDRA BERTUCCELLI*.

Emanuele Franceschetti, Stefano Salvi e Italo Testa

LA MUSICA DEI POETI: ANALISI FONETICA DI AUTORI SPAGNOLI E ITALIANI(1)

Introduzione

La musica e la poesia condividono una stessa profonda radice creativa, che numerosi artisti e studiosi hanno provato a sondare. In questa sede ci soffermeremo su un aspetto specifico, che è quello della relazione interpretazione-autorialità, analizzata foneticamente nella vocalità dei poeti.

Dopo una breve introduzione teorica sul tema, affronteremo la sostanza fonica della poesia, concentrandoci sulle registrazioni originali di una selezione di autori appartenenti alle due aree geografiche e linguistiche della Spagna e dell'Italia degli anni Sessanta/Settanta del secolo scorso. Considereremo la lettura ad alta voce dei poeti come interpretazioni musicali e quale materia di indagine linguistica della fonetica sperimentale, approfondendo la ricerca di tipo acustico e lo studio della relazione tra asse prosodico e testuale.

Obiettivo principale sarà fornire nuovi spunti di indagine per una ricerca interdisciplinare della poesia, basata sulla linguistica generale, che impiega gli strumenti delle Digital Humanities ed è ispirata alla musica e al suo linguaggio, offrendo un primo contributo di fonetica comparata della poesia di un panorama internazionale.

1. Interpretazione tra musica e poesia

Prima di presentare lo studio sperimentale che abbiamo sviluppato, desideriamo introdurre sinteticamente la questione dell'*interpretazione* in termini teorici, in un confronto tra il panorama musicale e quello poetico(2).

Considerata in ambito musicale e musicologico nella relazione tra partitura ed "esecuzione"(3), l'interpretazione si compie nel momento stesso della condivisione con il pubblico, sia esso presente o visivamente assente(4).

Se l'interpretazione musicale è stata descritta ancor prima dell'invenzione dei mezzi di registrazione – pensiamo, ad esempio, ai testi che documentano l'interpretazione "poetica" di un autore che interpreta se stesso, come nel caso di Fryderyk Chopin, o ai tempi più antichi della trattatistica barocca, che fornisce testimonianze preziose relative alla prassi del repertorio bachiano quale sinonimo di interpretazione stessa (si veda, tra gli altri, il famoso di trattato di Carl Philipp Emanuel Bach(5)) – il suo studio è nel tempo stato agevolato dalle fonti originali di documentazione sonora o audiovisiva, pervenute a partire dal secolo scorso. Alcune di queste sono passate alla storia per il loro valore storico: si tratta delle interpretazioni originali di alcuni dei maggiori compositori del Novecento, come quelle pianistiche di Claude Debussy, Sergej Vasil'evič Rachmaninov, Dmitrij Dmitrievič Šostakovich, Camille Saint-Saëns o Maurice Ravel. Per gli studi musicologici sul tema interpretativo e sugli autori stessi, e per le future versioni interpretative proposte da altri interpreti che si cimentano nella propria versione dell'opera, questi materiali costituiscono un punto di partenza significativo, utile non solo a comprendere la storia della musica ma anche ai fini di individuare molteplici e ulteriori chiavi di lettura della composizione e delle modalità performative. La crescita e la diffusione dei media nel tempo, che hanno vissuto inoltre, principalmente, l'evoluzione dal supporto analogico a quello digitale, hanno consentito l'aumento di fonti sonore e audiovisive, permettendo così anche agli interpreti (non necessariamente compositori) di passare alla storia con le loro registrazioni.

Anche nella letteratura abbiamo antiche attestazioni relative al modo di declamare poesia tra i cantori e suggerimenti normativi dettati dalla retorica, così come documentazioni più recenti, che vengono in soccorso laddove non sono pervenute registrazioni originali. Pensiamo, ad esempio, al caso di Federico García Lorca, di cui si tramanda il carisma delle sue letture di poesia dove spesso si accompagnava al pianoforte, riuscendo a incantare i salotti, in eventi che sono passati alla storia. Pochi anni dopo altri autori della Generazione del '27, così come di altre aree, potevano essere "immortalati" dagli strumenti di registrazione, consentendo alla loro voce di resistere al tempo.

È così che, negli anni in cui nascevano e andavano poi perfezionandosi i primi strumenti di registrazione, affiancati dall'invenzione e dallo sviluppo dei primi media, della radio e della televisione, l'attrazione per l'immortalità dei suoni e dei silenzi si diffondeva non solo nel mondo della musica ma attraeva anche il desiderio di 'sopravvivenza' dei poeti. Nel primo Novecento (sebbene i primissimi limitati tentativi risalgano già alla fine dell'Ottocento) iniziavano a essere registrati così per la prima volta i maggiori poeti delle letterature internazionali passati poi alla storia(6). Questo processo sarebbe andato avanti nel tempo, sino ai giorni nostri, consentendoci di accedere alle letture originali dei poeti, oltre che a ulteriori materiali. Tra le registrazioni più famose possiamo menzionare, a titolo esemplificativo, quelle di T.S. Eliot, Ezra Pound, William Butler Yeats e Pablo Neruda.

Le registrazioni degli autori, rispetto a quelle dei compositori musicali, hanno forse avuto una minore visibilità, dovuta probabilmente anche alla differenza della loro natura artistica e al diverso pubblico che le distingue(7). Tuttavia, l'interesse per i loro materiali acustici originali è andato crescendo nel tempo, spesso supportato da un desiderio crescente di conservazione di un patrimonio culturale di particolare fragilità. Come nel caso delle fonti musicali pervenute, supporti di questo tipo costituiscono un punto di riferimento e uno strumento prezioso non solo per i letterati, ma anche per gli autori, gli attori e gli appassionati.

Finora abbiamo usato il termine "interpretazione", sia per l'ambito musicale sia per quello poetico, senza specificare quali sfumature questa parola includa, portandola a distinguersi da altre semanticamente vicine e spesso impiegate sinonimicamente. È tuttavia possibile notare che, in entrambi gli ambiti, si affianca a *interpretazione* la parola *esecuzione*, usata spesso sinonimicamente ma anche descritta antitetivamente in diversi lavori teorici. A tal proposito, proveremo a riprendere brevemente alcuni argomenti a riguardo, approfondendo la nostra scelta terminologica.

Andrea Della Corte dedica il suo saggio *Problemi dell'interpretazione musicale*(8) alla questione interpretativa, affrontandola in una chiave comparativa con le altre discipline artistiche ed evidenziandone le specifiche peculiarità. Cruciale è nel contributo il concetto, su cui l'autore insiste, dell'opera d'arte come creazione di un artista quale presupposto essenziale da cui può prendere inizio qualsiasi successiva discussione sulle scelte interpretative, forme di conoscenza e assimilazione dell'opera e del suo autore. Anche Adorno(9) affronta il tema relazionando l'interpretazione al compimento della volontà dell'autore nel periodo storico successivo alla prima guerra mondiale: si tratta in questo caso, dunque, di un "adempimento" vero e proprio. Fedeli a una linea di pensiero comune, diversi studiosi e interpreti, non solo di ambito musicologico, si sono orientati in questa direzione: è il caso, ad esempio, tra i pianisti, di Charles Rosen o Heinrich Neuhaus, e, se ci spostiamo anche in area linguistico-letteraria, della teoria sostenuta da Pier Marco Bertinetto, che pone in contrasto l'*interpretazione*, quale unica scelta pertinente, con l'*esecuzione*, individuale(10). Un ulteriore livello di sottile e sostanziale distinzione alla base della questione interpretativa è evidenziato da Piero Rattalino, che aggiunge la distinzione tra testo musicale e notazione (così come tra testo poetico e parole), spesso invece fatti coincidere: il testo comporta infatti dei legami, pensiero, sentimenti, a differenza della notazione, richiedendo uno sviluppo interpretativo. Questo, dunque, annette al dibattito un ulteriore piano di analisi, che rivela una complessa stratificazione della tematica.

Traslando la questione in campo letterario e concentrandoci sulla dimensione interpretativa della poesia scritta, letta ad alta voce (o proposta a memoria)(11), possiamo notare che lo strumento voce consente al testo poetico di emergere e prendere una nuova forma, che muta a seconda delle scelte curate dall'interprete, sia esso l'autore stesso o un attore professionista. La riproduzione esofasica del testo poetico, ovvero la sua "messa in voce", è stata spesso definita dai critici e dagli studiosi *esecuzione*, piuttosto che *interpretazione* (Gianfranco Contini denuncia nel 1989 la mancanza di attitudine alla lettura della poesia, alla sua *esecuzione*, per l'appunto(12); per Luigi Pareyson «leggere significa eseguire»(13); Paul Zumthor parla di *esecuzione* «nell'accezione che in inglese ha *performance*»(14)). Tuttavia, l'uso del termine, che può essere discusso per le sue sfumature d'uso, attesta l'importanza della condivisione pubblica e orale della poesia stessa.

Attorno alla scelta terminologica tra *interpretazione* ed *esecuzione* in poesia si sono sviluppati diversi dibattiti, a partire dai formalisti russi(15) – e presentati anche da Gian Luigi Beccaria(16) – che hanno fatto emergere la sfumatura normativa di un'interpretazione intesa quale punto d'arrivo

di testo-lettore-ascoltatore rispetto a un'esecuzione quale atto individuale possibile, e soggetto a variazione(17). Ai due termini si è affiancato anche l'uso del termine *scansione*, ampiamente usato nel mondo metrico, associato a una modalità neutra di lettura in grado di mettere in risalto la distribuzione accentuale(18), ma è in uso anche quello di *declamazione*(19).

Sia in musica che in poesia, il ruolo che ricopre chi, chiamato 'interprete' o 'esecutore', compie il gesto del trasportare la pagina all'aria, al mondo dei suoni, delle vibrazioni sonore, affinché essa venga udita, è determinante per il percorso vitale dell'opera stessa, consentendo alla scrittura di farsi anche "riscrittura" e, forse, come direbbe Giancarlo Sessa, 'verità'(20). Potremmo dire che si tratta di un'«operazione metatestuale», seguendo la definizione di Pagnini, ovvero «che aggiunge il "corpo" (voce, gesti, espressione del volto, ecc.) al testo scritto»(21). Quest'ultimo, il testo scritto, costituisce anche un nodo centrale nella differenza tra musica e poesia, che si unisce a quella del diverso linguaggio e delle conseguenti diverse forme di decodifica. Esso comporta infatti anche un materiale di partenza che diverge negli strumenti che si offrono agli interpreti per rivelarne il contenuto: nel caso del testo letterario, infatti, non abbiamo solitamente indicazioni interpretative, non solo in termini melodici, ma anche in termini di agogica e fraseggio(22). Ogni interpretazione consente, però, a prescindere dai mezzi offerti, di aggiungere livelli estetici, contemplativi e semantici nuovi, frutto di una selezione linguistica, stilistica e interpretativa a monte. Per questa ragione, molti letterati si sono interrogati sull'esistenza di un approccio oggettivamente più adatto alla lettura della poesia e se ve ne fosse uno per natura più vicino, per predeterminazione, al testo poetico(23).

Sono andate sviluppandosi teorie sulla lettura "piana", "monotona", "inespressiva" quali modalità più naturali per questo genere letterario, in contrapposizione con approcci "espressivi"(24), spesso associati alla lettura attoriale (molte volte non amata dai poeti), con cui si apre un'altra questione, che lasciamo per future sedi di discussione. A riguardo, tuttavia, preferiamo prendere una posizione autonoma, che non adotta un approccio normativo e che impiega termini non valutativi ma piuttosto descrittivi, finalizzati a considerare e abbracciare la varietà della possibilità interpretativa individuale, specialmente quando curata dagli autori stessi. Il tipo di "comunicazione", di "espressione" che si dà della poesia, così come della musica, incide, naturalmente, sulla ricezione dell'arte stessa (del pubblico, ma anche del suo autore), in quanto, come scrive Berio, «una modificazione sul piano dell'espressione equivale a una modificazione sul piano del senso»(25), che si compie, crediamo, anche ogni volta che l'autore si trova a fare i conti con una 'rigenerazione' della propria opera.

A tal proposito, considerata la complessità e la ricchezza di questo tema, che richiederebbe ulteriori approfondimenti teorici che, tuttavia, non svilupperemo in questo lavoro, procederemo a presentare uno studio sperimentale che cerchi di esplorare la questione interpretativa nella poesia letta, affrontandone i tratti caratteristici, ponendoci delle finalità descrittive. Consideriamo le registrazioni che esamineremo quali esempi di *interpretazione* unica e originale degli autori, oltre che patrimonio prezioso della letteratura a cui appartengono, frutto di stratificazioni e scelte mirate, combinate a una naturale unicità di ciascuna voce. Gli interpreti-poeti saranno dunque i protagonisti delle nostre analisi, presi in considerazione in qualità di "autotraduttori", che traghettano la propria opera dalla pagina al suono udibile da un pubblico di ascoltatori, amplificandone la naturale apertura alle possibilità.

2. Lo studio: voci di poeti italiani e spagnoli del secolo scorso

2.1. Premessa

Nello studio che presenteremo si analizzano le interpretazioni di una selezione di poeti del Novecento, con l'obiettivo di individuare non solo le caratteristiche salienti delle letture in sé, ma anche eventuali punti comuni e di divergenza tra le vocalità di due letterature che fanno parte di un più ampio panorama internazionale, tenendo anche conto della stratificazione nel tempo e prestando attenzione a eventuali altre influenze.

Studi di fonetica sperimentale applicati alla letteratura, intrecciati alle Digital Humanities e contaminati con approcci derivati dalle discipline musicali, come quelli che andremo a introdurre, permettono di individuare e descrivere i tratti più rilevanti del materiale sonoro-letterario in una chiave interdisciplinare. Le ulteriori prospettive, comparativa e diacronica, che ci proponiamo di adottare, consentiranno, inoltre, di collocare queste letture su una linea del tempo, al fine di studiare l'evoluzione di questo genere prosodico.

In questo lavoro affronteremo due casi di studio: una selezione di poeti italiani e di poeti spagnoli, messi tra loro a confronto. La nostra analisi verterà su un periodo del Novecento limitato, utilizzando come riferimento cronologico i criteri adottati nelle analisi sviluppate nel progetto *Voices of Italian Poets* (VIP)(26) e attualmente in corso in *Voices of Spanish Poets* (VSP)(27). Più in particolare, nel lavoro di analisi fonetica e periodizzazione effettuato nel progetto VIP(28) si propone una prima storia della lettura della poesia italiana, con una ripartizione temporale in una prima e una seconda fase storica della radio-televisione, non basata su un ordine meramente cronologico delle registrazioni (per quanto una ricognizione temporale generale sia alla base), bensì determinata dalla differenza prosodica stilistica percepibile e comprovata. Le due fasi del Novecento italiano corrispondenti, da un lato, al periodo degli anni Sessanta e Settanta e, dall'altro, agli anni Ottanta e Novanta(29), sono paragonabili alla periodizzazione di Umberto Eco(30) in *paleoradio/televisione* e *neoradio/televisione*. Individuati dapprima su una valutazione percettiva, successivamente perfezionata con un'analisi acustica qualitativa, i due raggruppamenti trovano solo parzialmente conferma nelle valutazioni critico-stilistiche delle poetiche degli autori. Inoltre, si tiene conto dei limiti di qualsiasi categorizzazione, cercando di fornire delle coordinate temporali generali e fluide che favoriscano una declinazione comparativa del *corpus* stesso e offrano un orientamento nella navigazione temporale delle letture, considerando i tratti stilistici principali, senza perdere di vista la variabilità individuale di ogni autore. A partire da questo modello usato in VIP, all'interno del progetto VSP va delineandosi in questi anni un'analoga ripartizione, finalizzata a sviluppare una rispettiva storia della lettura della poesia spagnola(31).

Questi studi portano alla teoria di un "sostrato metrico dell'orecchio poetico"(32) che si trova alla base e all'origine della produzione vocale degli autori, consentendo l'individuazione di raggruppamenti al loro interno. Esso nasce da un contesto socio-culturale condiviso e dall'influsso di stimoli esterni, da tradizioni letterarie, didattiche e performative, tradizioni di comunicazione e dei media, influssi musicali e linguistici, che si intrecciano con le esperienze biografiche, artistiche e linguistiche personali. In ogni voce potremmo dire che si sommano più voci interiorizzate e assorbite, risultanti dalla relazione con il mondo stesso: la voce in poesia, potremmo dire, ne è la massima espressione.

2.2 I dati

In questa ricerca presentiamo un'analisi comparativa tra le voci di 8 poeti, 4 spagnoli e 4 italiani. Entrambi afferiscono a quella che è stata denominata 'prima radio-televisione'(33): gli autori italiani ne fanno parte, all'interno della storia della lettura della poesia italiana già sviluppata, mentre gli autori spagnoli sono proposti come tali, all'interno di un numero più ampio e destinato a crescere ulteriormente, nel primo lavoro sul tema in area ispanofona(34). Questi ultimi includono voci della Generazione del '27 e costituiscono alcuni dei primi e principali materiali utili per lo sviluppo di una storia della lettura spagnola.

Gli autori scelti, con le rispettive registrazioni analizzate, sono riportati in Tab. 1. La metodologia impiegata è quella in uso in VIP e VSP: per ciascun autore(35) sono state infatti prese in esame 2 letture, dapprima selezionate(36), che appartenessero a fonti di registrazione o raccolte poetiche diverse, a seconda del materiale disponibile, col fine di rilevare anche un'eventuale variazione interna e fornire una comparazione equilibrata. Analizzeremo solamente i dati acustici, al fine delle nostre ricerche, anche se di alcuni di questi materiali (quelli conservati nelle Teche Rai) sono disponibili anche i supporti visivi, che, tuttavia, non sono stati presi in considerazione per questo lavoro.

Il *corpus* che abbiamo considerato non è esaustivo per descrivere la prima fase della periodizzazione della lettura poetica di entrambe le letterature; tuttavia, è rappresentativo del periodo scelto, quale campione per entrambe le culture(37).

Progetto	Autori	Poesie lette	Abbreviazione
VSP	Rafael Alberti (1902-1999)	<ul style="list-style-type: none"> • Si mi voz muriera en tierra* • Balada del andaluz perdido* 	<ul style="list-style-type: none"> • ALBERTI1 • ALBERTI2
VSP	Vicente Aleixandre (1898-1984)	<ul style="list-style-type: none"> • Niñez’’* • Nacimiento del amor 	<ul style="list-style-type: none"> • ALEIXANDRE1 • ALEIXANDRE2
VSP	Dámaso Alonso (1898-1990)	<ul style="list-style-type: none"> • Los contadores de estrellas • ¿Cómo era?* 	<ul style="list-style-type: none"> • ALONSO1 • ALONSO2
VSP	Luis Cernuda (1902-1963)	<ul style="list-style-type: none"> • Déjame esta voz • Hacia la tierra* 	<ul style="list-style-type: none"> • CERNUDA1 • CERNUDA2
VIP	Alfonso Gatto (1909-1976)	<ul style="list-style-type: none"> • Canto alle rondini* • Forse mi lascerà del tuo bel volto* 	<ul style="list-style-type: none"> • GATTO1 • GATTO2
VIP	Eugenio Montale (1896-1981)	<ul style="list-style-type: none"> • Forse un mattino andando in un’aria di vetro • La casa dei doganieri 	<ul style="list-style-type: none"> • MONTALE1 • MONTALE2
VIP	Salvatore Quasimodo (1901-1968)	<ul style="list-style-type: none"> • Alle fronde dei salici* • Oboe sommerso 	<ul style="list-style-type: none"> • QUASIMODO1 • QUASIMODO2
VIP	Giuseppe Ungaretti (1888-1970)	<ul style="list-style-type: none"> • Sono una creatura • Per sempre 	<ul style="list-style-type: none"> • UNGARETTI1 • UNGARETTI2

Tab. 1 Tabella delle letture selezionate, afferenti ai progetti VSP e VIP. *=testi con schema metrico. L’assenza di asterisco indica testi composti in versi liberi.

Svolgendo una breve ricognizione dei materiali selezionati, è opportuno indicare che le registrazioni degli autori spagnoli sono pubblicate dalla casa editrice Visor, per la collezione di Cd dedicata ai singoli autori, con il titolo *Antología personal*, e risalgono ai seguenti anni: 1997 (Alberti), 2001 (Alonso), 1997 (Aleixandre), 1996 (Cernuda). Tuttavia, le date della pubblicazione sono successive a quelle della registrazione, non sempre rintracciabile: nel caso di Rafael Alberti e Luis Cernuda si presuppone che le registrazioni siano anteriori al 1975, anno in cui furono editate dall’Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM Voz), mentre le registrazioni di Aleixandre sembrano risalire al 1950, a cura della Sociedad Española de Radiodifusión di Madrid(38). Le registrazioni degli autori italiani sono, da un lato, incluse ne *I 30 Discolibri Della Letteratura Italiana* (30ddli), pubblicati nel 1965 (rispettivamente, le due letture di Gatto e Quasimodo, e Montale2); dall’altro lato, le rimanenti sono conservate nelle Teche Rai e risalgono agli anni Sessanta (rispettivamente, le due letture di Ungaretti e Montale1).

In mancanza di date di registrazione esatte, la dimensione percettiva, possibile solo avendo un quadro più ampio del panorama prosodico poetico, ha costituito il punto di partenza fondamentale da cui sono andati sviluppandosi gli approfondimenti e le analisi più specifiche che presenteremo.

2.3. Metodo

Il metodo adottato è di fonetica sperimentale, è stato sviluppato nel progetto VIP e attualmente è in uso e in ulteriore perfezionamento in VSP. L'approccio è qualitativo e comparativo e si è prestato anche a ulteriori orientamenti quantitativi. Una descrizione approfondita si può recuperare nello studio già menzionato(39).

Il metodo si compone primariamente di due fasi: annotazione ed estrazione/analisi di dati. L'annotazione dei materiali audio è stata effettuata tramite l'applicativo PRAAT e tiene conto dei due assi che caratterizzano l'intera ricerca, quello prosodico e quello testuale. Sono inclusi difatti, da un lato, un livello corrispondente alla *mise en page* del testo, che descrive il verso (VS), in cui si riporta il testo del componimento, indicando anche il numero di verso e strofa; dall'altro lato, gli altri tre livelli annotativi sono di tipo prosodico e si riferiscono cioè al comportamento acustico del parlante. Essi sono, rispettivamente: curva prosodica (CP), unità melodica interpausale visibile sullo spettrogramma come curva della frequenza fondamentale f_0 (inclusa cioè tra due pause); enunciato poetico (EN), unità corrispondente a un atto linguistico-poetico autonomo, che può includere al suo interno più CP; parole ritmiche (PR), unità ritmico-accentuali che scandiscono le CP al loro interno, includendo una più parole ortografiche. Gli ultimi due livelli sono stati individuati percettivamente.

A partire dai materiali annotati è stato possibile estrarre alcuni dati, scegliendo di considerare una selezione di indici sviluppati o individuati all'interno del modello del VIP-Radar(40). Si tratta di 20 parametri suddivisi in 3 principali aree di osservazione.

La prima è quella dell'organizzazione delle curve prosodiche in relazione al testo. Esse sono classificate, rispettivamente, a seconda del posizionamento rispetto al verso, come: *versi-curva* VS(CP), ovvero curve prosodiche coincidenti con il verso testuale; *curve emiverso* CP(VS), ovvero curve prosodiche che includono una porzione di verso; *curve interverso* CP(VS)CP che includono la fine di un verso e l'inizio del successivo; *curve bi-/poliverso* VS(CP)VS, che includono due o più versi per intero.

La seconda area di osservazione è quella dello stile prosodico di lettura, considerato, da un lato, con misure estratte dalle annotazioni e basate sul rapporto di dati, come quelli tra la totale durata melodica e quella pausale (*Plenus*), il totale numero di enunciati e versi (*Plan*), di enjambement riprodotti tramite pausa sul totale (*Enjambement*), di PR e CP e di CP e EN, in un sistema accentuale di lettura che marca unità minori o maggiori (*Appoggiato* e *Articolato*). Dall'altro lato, quest'area adotta misure prevalentemente percettive, legate alla percezione dei seguenti aspetti: cambi tonali e di registro (*Voice Setting Changes*), cambi di velocità percepiti come accelerazioni o rallentamenti (*Accelerando* e *Trattenuto*), focalizzazione prosodica (*Focus*), intonazione ricorrente dichiarativa o dichiarativa poetica (*/Da/*)(41), tendenza alla frattura intonativa o pausale (*Interrupt*), intonazioni ripetute o riprese retoricamente su un tono diverso (*Synonymia & Palilogia Intonaiton*). Infine, la terza sezione considerata è quella delle informazioni fonetiche generali, come la velocità elocutiva (*Speech Rate*), la frequenza e l'intensità media relative (*RelMeanPitch*, *RelMeanI*), l'intervallo melodico in semitoni (*Pitchspan*)(42).

Di questi indici, una selezione afferente alla seconda area è stata ispirata dal linguaggio musicale, da cui prende la terminologia, in chiave interdisciplinare. Gli indici musicali sono mutuati dall'agogica e dalla prassi barocca e sono i seguenti: *Synonymia & Palilogia Intonation* (livello intonativo), *Appoggiato* e *Articolato* (livello ritmico), *Trattenuto* e *Accelerando* (livello agogico).

Più in dettaglio, partendo dal livello ritmico, vediamo che l'*Articolato* si ricollega al concetto musicale di *articolazione* (o più marcatamente cesura, più incisiva a livello semantico), ereditato dal linguaggio musicale barocco, nel quale indica le suddivisioni in fraseggi, in base alle scelte di respiro dell'interprete, funzionali all'armonia e alla melodia. Questo stile consente in musica di valorizzare gli accenti, gli andamenti melodici e la struttura, così da trasmettere con efficacia la 'retorica' del messaggio. Nel XVIII secolo era di riferimento, infatti, la punteggiatura letteraria(43) (troviamo infatti l'uso delle virgole nella notazione delle partiture), poi confluita in un sistema definito da Mattheson come fraseggio(44). La produzione di articolazioni musicali è legata a una modalità e a un'intenzione tecnica e performativa specifiche. La scansione del fraseggio permette di sottolineare sezioni e significati interni, attraverso una divisione respiratoria. Ispirandosi a ciò, in questo lavoro linguistico, *Articolato* fa riferimento alla scansione dell'enunciato poetico in curve

prosodiche: le pause(45) (paragonate alle cesure e alle articolazioni) risultano essere un elemento determinante, che contribuisce ad accentuare a livello macrostrutturale unità maggiori tramite unità minori, rendendo così la lettura più “respirata”. In breve, dunque, una lettura con maggiore scansione in CP risulta più articolata.

L’indice di *Appoggiato* è ricondotto invece a un altro termine musicale che indica non solo una specifica modalità di accentuazione, attraverso un piccolo allungamento della durata e una maggiore intenzione di peso e intensità di una nota, ma anche una connessione di questo con la struttura armonica della sezione in cui si trova. Nel nostro studio, partendo dal riferimento musicale, l’indice di *Appoggiato* scandaglia la microstruttura delle CP in PR, che, come sulla partitura, sono marcate, con un rilievo e un’evidenza tonale-accentuale. Una lettura in cui le CP presentano un maggior numero di PR sarà perciò considerata, riassumendo, come più appoggiata.

L’apparato stilistico-retorico, per quanto non ancora affrontato in ambito fonetico, non è secondario per la descrizione dell’intonazione: risulta ancora più rilevante nel caso di un parlato particolare come quello poetico. L’indice delle figure retoriche dell’intonazione, nello specifico figure di ripetizione (*Synonymia & Palilogia Intonation*), si rifà agli studi musicologici sulla retorica barocca in ambito musicale(46). Il parametro intende mostrare il numero di andamenti melodici ripetuti sullo stesso tono (*Palilogia*) o su toni diversi (*Synonymia*), talvolta anche con *variatio*. La presenza consistente di ripetizioni intonative nel discorso poetico costituisce infatti un elemento da tenere in considerazione per questa tipologia prosodica, che si può definire retorica ed è basata su una composizione di riferimento, a sua volta retorica.

Infine, i parametri di *Trattenuto* e *Accelerando*, rilevati a livello percettivo e soggettivo, indicano la percezione di un tempo più lento o più veloce rispetto a quello generale, in cui sono presenti rallentamenti o accelerazioni, o l’andamento complessivo risulta assimilabile a una delle due caratteristiche. La terminologia è ispirata all’interpretazione musicale, dove spesso troviamo questi termini in corrispondenza di movimenti o brevi passaggi con cambi di velocità e con una finalità interpretativa mirata.

Per questo lavoro sono stati estratti e analizzati i 20 indici presentati. Li passeremo in rassegna a livello generale, nella loro media comparata tra i due gruppi selezionati, e ci soffermeremo poi soltanto su alcuni di essi, approfondendoli con grafici dedicati, utili ai fini di una comparazione più efficace(47). In particolare, descriveremo più dettagliatamente i parametri connessi all’organizzazione prosodica, alla velocità elocutiva e al rapporto tra durata melodica e pausale. Faremo riferimento, infine, anche a quelli più prettamente “musicali”. Questi indici sono quelli che, all’interno della precedente analisi(48), spiccavano tra gli aspetti più rilevanti della trasformazione dalla Prima alla Seconda radio-televisione: anche per questo abbiamo deciso di dedicarvi più attenzione all’interno di questo quadro comparativo.

2.4. Risultati

I dati dei due panorami internazionali analizzati hanno presentato diversi elementi prosodici comuni e, al contempo, molteplici divergenze.

Caratteristico di entrambi i gruppi è un comune approccio declamatorio alla lettura, tipico del periodo storico in cui le registrazioni si collocano e riconoscibile sin da un’analisi percettiva. Questo stile, che si unisce anche a una varietà melodica percepibile già a un primo ascolto, ben lontana da quelli che sono stati definiti stili “monotoni”, trova conferma nei dati estratti (ad esempio negli elevati indici, che approfondiremo a breve, dei cambi nel setting vocale, del gap melodico e della varietà melodico-intonativa, combinata con figure di ripetizione retorica).

Iniziamo la presentazione dei dati, con la descrizione di un istogramma (Fig.1) che consente un confronto tra le medie dei 20 indici nell’ordine presentato nel VIP-Radar (clusterizzate con i tre colori, rispettivamente, rosa per l’area dell’organizzazione prosodica, blu per i valori tradizionalmente fonetici e verde per gli indici più propriamente stilistici) nei due gruppi di poeti ITA (poeti italiani) e SP (poeti spagnoli), ciascuno composto da 8 letture. Da uno sguardo generale possiamo notare come alcuni comportamenti siano pressoché simili, mentre altri divergono ampiamente, e la media del totale degli indici è all’incirca uguale tra i due gruppi.

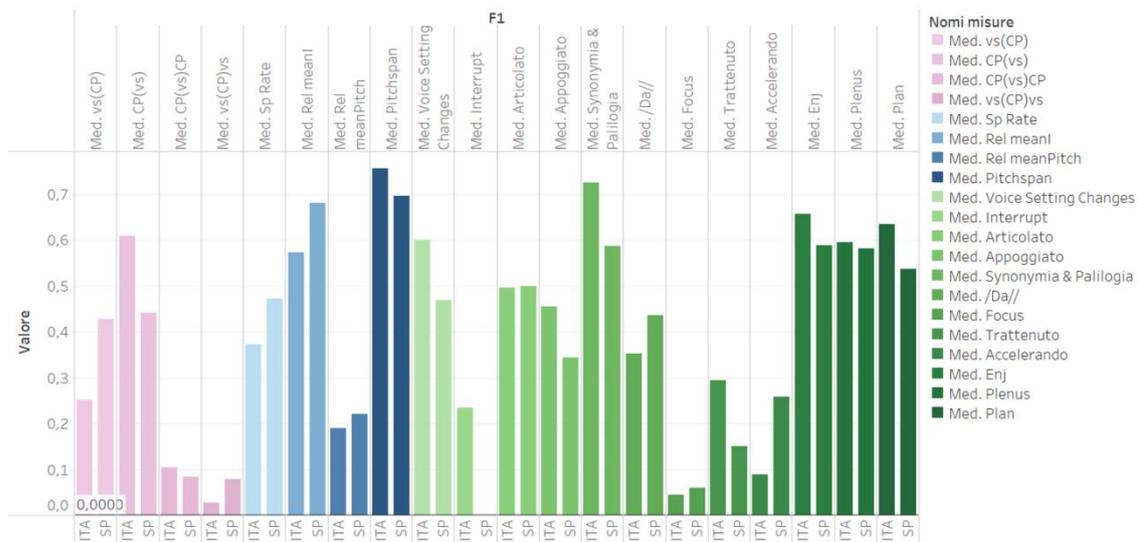


Fig. 1 Istogramma relativo alle medie dei 20 indici del VIP-Radar in entrambi i gruppi di poeti (ITA=poeti italiani, SP=poeti spagnoli).

Il grafico mostra, nella sezione dell'organizzazione prosodica del testo sulla sinistra del grafico, che comune è la moderata presenza di *curve intersverso* (CP(vs)CP) e poliverso vs(CP)vs. Tra gli indici acustici nell'area blu emerge una frequenza media relativa analoga tra ITA e SP, così come molto simile è l'alto indice di *Pitchspan*. Nell'area dei parametri definiti come "stilistici" spicca il coincidente livello medio di *Articolato* raggiunto (caso di massima convergenza nel confronto tra i due gruppi), seguito dall'indice di *Plenus*, che posizionato su un livello medio-alto, rivela ancora un equilibrio nella gestione delle pause e del parlato, comune a entrambi i gruppi (questo è caratteristico nelle analisi in VIP della Prima radio-televisione, da cui poi diverge la Seconda radio-televisione per un incremento del suo valore). Comune è anche lo scarso uso di *Focus* e non così divergente è anche il comportamento davanti a inarcatura, realizzata mediamente con pausa nella metà dei casi in entrambi i gruppi. Infine, la pianificazione del discorso prosodico in relazione al verso appare non così alta in entrambi i casi.

Le divergenze spiccano in particolare con alcuni parametri: nell'*Accelerando*, superiore nelle voci spagnole, che rivela una percezione di maggiore tendenza ad accelerare in questo gruppo; e nell'*Appoggiato*, maggiore nelle voci italiane, che spiega una maggiore tendenza tra i poeti italiani analizzati a marcare le parole ritmiche interne alle curve prosodiche come unità accentuali. Tuttavia, in entrambi i gruppi, l'*Articolato* resta il tipo accentuale privilegiato, coerentemente con le caratteristiche di una 'Prima radio-televisione'(49).

Ulteriori diversità spiccano anche nell'area di organizzazione prosodica, con i tipi di curve prosodiche usati: più in particolare, le *curve emiverso* CP(vs), prevalenti tra le letture dei poeti italiani, sono in numero minore rispetto al picco massimo di *versi-curva* vs(CP) raggiunto con i poeti spagnoli, rivelando così che la misura prosodica degli autori italiani segue in queste letture unità minori del verso, primariamente guidate dalla punteggiatura e dalla sintassi, mentre gli autori spagnoli inclusi tendono a seguire il verso. A riguardo, precisiamo inoltre che il tipo di testo di partenza può ritenersi incidente sul risultato prosodico finale e che, infatti, cinque dei testi spagnoli e tre dei testi italiani presentano schema metrico(50).

Particolarmente rappresentativo del contrasto tra i due gruppi è anche l'*Interrupt*, presente con un valore medio-basso tra le letture italiane e invece totalmente assente nel gruppo spagnolo: non vi è tra queste voci una tendenza alla frammentazione, che tra i poeti italiani è marcata invece dalle letture di Ungaretti, del quale è tratto caratteristico. Anche il *Voice Setting Changes* si presenta più impiegato tra i poeti italiani, così come le riprese retoriche intonative, mentre la velocità elocutiva (*SpRate*) è maggiore nel gruppo SP, confermando anche l'indice percettivo di *Accelerando*. Dall'altra parte, il panorama dei poeti italiani presenta una velocità che è percepita, nel complesso, con rallentamenti e più moderato, come indica anche il tasso di *Trattenuto*, più alto rispetto al gruppo spagnolo.

Al fine di approfondire alcuni dei comportamenti visti sommariamente nell'immagine precedente, approfondiamo una selezione di indici, in grafici mirati. Iniziamo dunque dai dati relativi ai tipi di curve prosodiche, di cui forniamo in Fig. 2 una panoramica delle 16 letture.

Se dalla Fig. 1 emergeva l'andamento generale, dalla Fig. 2 è possibile visualizzare l'importante variazione presente all'interno di ciascun gruppo e all'interno di uno stesso autore, nonostante l'analisi ristretta a due sole letture per poeta. I *versi-curva*, infatti, sono più utilizzati dal gruppo SP, come anticipato prima, ma possiamo notare che in soli 4 casi su 8 si raggiungono picchi effettivamente elevati, che coincidono con le due letture di Alberti e con due letture appartenenti a due autori diversi, più nello specifico Alonso1 e Cernuda1. Confrontando i dati con quelli del raggruppamento degli autori italiani, notiamo un panorama molto diverso: nel gruppo ITA, difatti, solo Ungaretti1 raggiunge un livello di *versi-curva* equiparabile.

Le *curve emiverso* si confermano, invece, come le più impiegate del gruppo italiano, in una generale omogeneità, alla quale fa eccezione il caso di Ungaretti, con cui si toccano il massimo e il minimo dei valori nelle due letture, presentandosi come esempio di notevole variazione interna. Essa si verifica anche nel picco massimo di curve bi-/poliverso, presenti in una sola delle due letture. Considerando invece la variazione nel gruppo spagnolo, occorre dire che questa si rintraccia soprattutto tra gli autori e non come caratteristica del comportamento di ciascun poeta: le letture di Alexandre, fitte di *curve emiverso*, si discostano nettamente, infatti, da quelle di Alberti o di Cernuda, che ne sono carenti o libere e compensano la loro assenza con curve *bi-/poliverso*, unici casi di attestazione tra questi poeti spagnoli.



Fig. 2 Istogrammi di comparazione dei tipi di curva impiegati in ogni lettura: CP(vs)=curve emiverso, CP(vs)CP=curve intersverso, vs(CP)=versi-curva, vs(CP)vs=curve bi-/poliverso.

Passando a considerare la velocità elocutiva (*Speech Rate*) nella descrizione dettagliata delle 16 letture (Fig. 3), è possibile individuare il livello più alto raggiunto nel gruppo di poeti spagnoli, come già confermava in Fig.1 anche il parametro di *Accelerando*. Seppure la media dell'indice sia nel complesso più bassa con le voci italiane (0,37 Vs 0,47), è possibile però trovare dei valori analoghi in entrambi i gruppi, che rivelano delle convergenze evidenti, come mostra la clusterizzazione colorata dell'istogramma: è il caso delle letture di Gatto, Montale, Alonso, Alberti e Alexandre1, in blu nella figura. Si presentano invece più lontane dai valori medi le letture di Quasimodo e Ungaretti, che raggiungono valori minimi, da un lato, e quelle di Cernuda e Alexandre2, dall'altro lato, con cui viene raggiunta la velocità elocutiva più elevata (rivelando ulteriori casi di variazione interna a uno stesso autore).

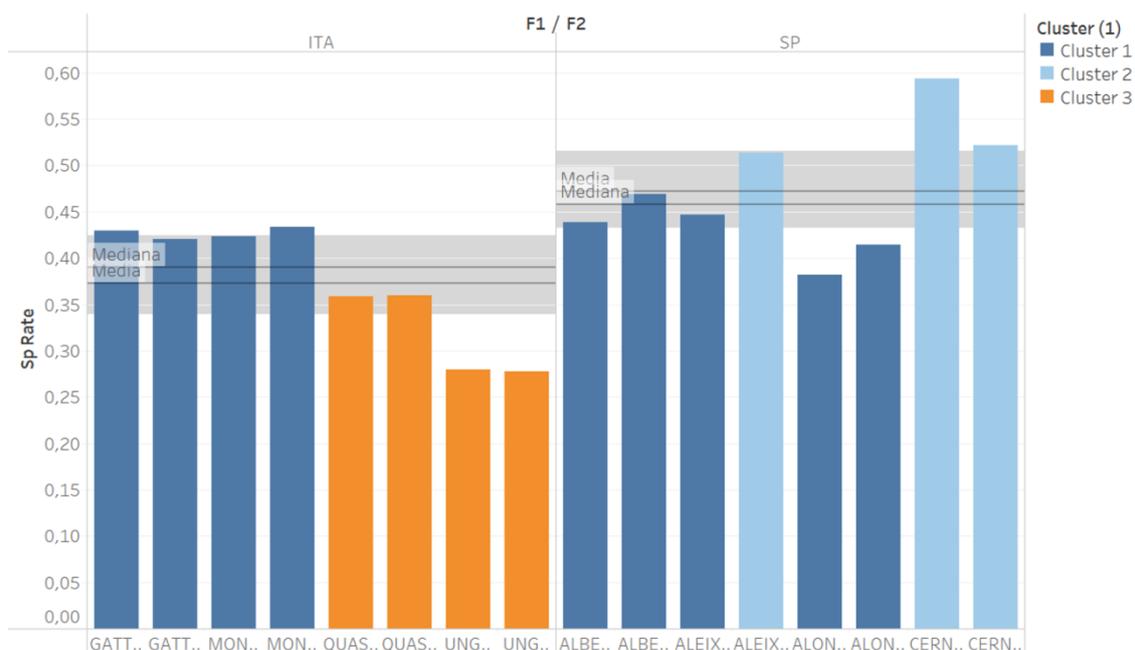


Fig. 3 Istogramma relativo alla *Speech Rate* nelle 16 letture analizzate.

Come già visto dall'istogramma complessivo il *Plenus* dei due gruppi non è così divergente. Tuttavia, uno sguardo più attento offre ulteriori informazioni: la mediana è infatti inferiore nel gruppo di letture spagnole (riportando il parametro a un valore medio, piuttosto che medio-alto), per quanto le medie dei due gruppi siano uguali. Nel complesso, infatti, la gran parte delle letture in SP presenta un indice più basso di quelli presenti in ITA (spiegando quindi un maggiore uso di pause o, almeno, una loro maggiore ampiezza), ma fa eccezione la lettura di Alberti, con cui si raggiunge con entrambe le registrazioni il picco massimo di *Plenus* in assoluto (max totale con Alberti1). I suoi valori si avvicinano a quelli di Montale e Quasimodo, confermando la clusterizzazione in blu nel grafico. Complessivamente, si può notare che la variazione interna al singolo autore è, nel caso di quest'indice, minima, mentre più ampia e indicativa è quella tra autori, interna al singolo gruppo.

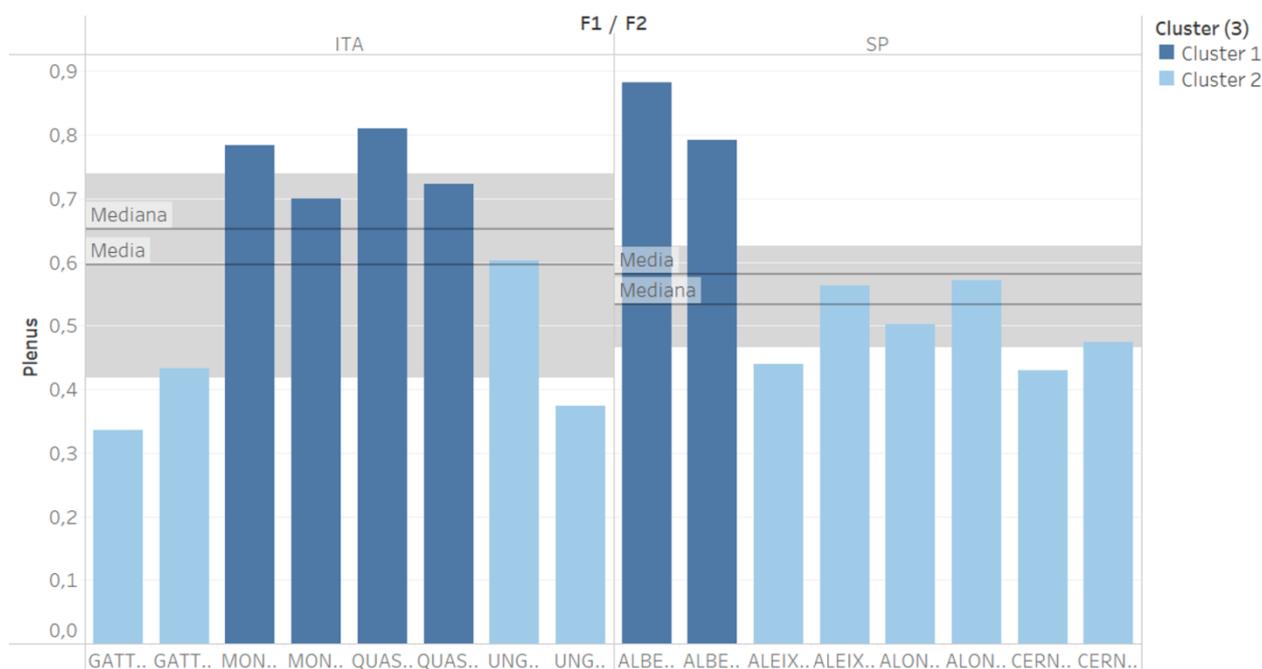


Fig. 4 Istogramma relativo al *Plenus* nelle 16 letture analizzate.

Alla luce di queste prime analisi, mirate a un'osservazione più dettagliata dei singoli indici, si è deciso di procedere ulteriormente, mettendoli in relazione tra loro, quali variabili di uno stesso piano cartesiano, e aggiungendo una terza variabile. Per tale ragione, il primo grafico a dispersione (Fig.5), che include le variabili di *Plenus* e *Speech Rate* per ciascuna lettura, aggiunge l'ulteriore

fattore del *Voice Setting Changes*, riscontrabile nella dimensione dei cerchi utilizzati. Da un'osservazione generale del grafico, possiamo notare che nella parte più alta del grafico si concentrano le letture spagnole, mentre in quella più bassa troviamo quelle italiane. I dati presentano una certa dispersione, seppure con alcune concentrazioni in un'area: ciò conferma come ogni lettura rappresenti un'espressione a sé. Notiamo inoltre che laddove troviamo minori cambi di tono e registro troviamo insieme un *Plenus* più basso e una *SpeechRate* medio-alta, in corrispondenza, per la gran parte, di autori spagnoli.

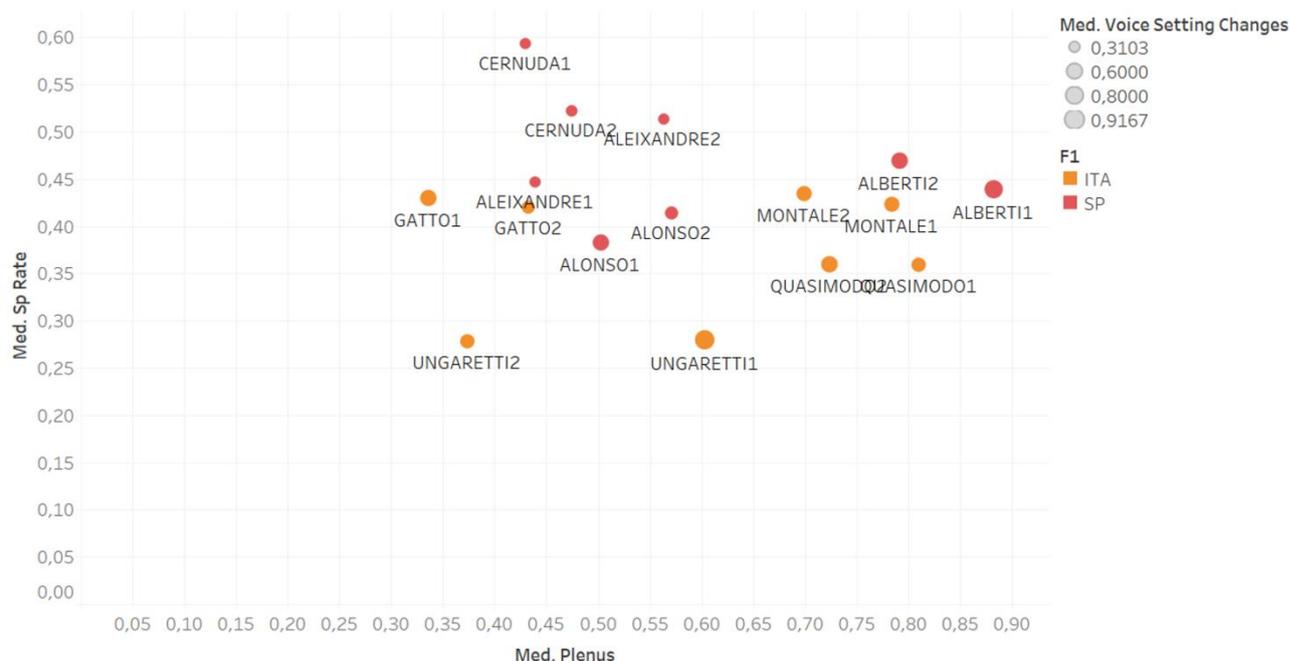


Fig. 5 Grafico a dispersione con Variabili delle medie di *Plenus*, *Speech Rate* e *Voice Setting Changes* delle 16 letture. Clusterizzazione di colori in due gruppi ITA e SP.

Passando a descrivere gli indici “musicali” più rappresentativi di queste letture, forniamo un grafico a bolle (Fig.7) che permette di confrontare gli indici musicali di *Appoggiato* (dimensione) e *Articolato* (colore) in tutte le letture dei due gruppi ITA e SP. Notiamo la disposizione degli autori spagnoli agli estremi superiore, inferiore e destro, in corrispondenza anche degli *outliers* che emergono dal quadro generale. Da ciò emerge anche la variazione interna, visibile in modo evidente in Aleixandre, con cui si tocca il massimo *Articolato* (Aleixandre1) come outlier, che contrasta con Aleixandre2, il cui livello di *Articolato* è basso e si unisce a un *Appoggiato*, che è in assoluto il minimo raggiunto. Questa lettura, inoltre, si presenta molto simile a Ungaretti2. Il minimo *Articolato* si raggiunge con due letture che costituiscono due outliers vicini tra loro: si tratta di Cernuda1 e Alberti2, che presentano anche un *Appoggiato* lievemente divergente. Esempio di maggiore coerenza interna è, invece, Montale, mentre divergenti sono evidentemente Alonso e Quasimodo, specialmente nell'*Articolato*.

Gli indici musicali che rivelano un tipo di andamento ritimico-accidentale, analizzati più nel dettaglio e in relazione tra loro, rivelano dunque, seppure in un andamento medio nel complesso comune, un'interessante variazione non solo tra poeti e gruppi diversi ma anche tra due letture di uno stesso lettore.



Fig. 6 Grafico a bolle relativo alle variabili di *Appoggiato* (dimensione), *Articolato* (colore), gruppo (categoria), per ciascuna delle 16 letture.

In ultimo, a conclusione di questo paragrafo analitico, affrontiamo i comportamenti intonativi all'interno dei due gruppi di poeti (SP e ITA), tramite un grafico a dispersione (Fig.8) che presenta come variabili l'indice musicale di sinonimie e palilogie intonative, da un lato, e la presenza di dichiarative, dall'altro, clusterizzati in base al gruppo di appartenenza. Si può notare che un'alta frequenza di ripetizioni e riprese intonative non coincide necessariamente con un uso elevato di una stessa intonazione, quale la dichiarativa, ma piuttosto, in diversi casi, questo tipo melodico è limitato (prendiamo il caso di Quasimodo e Alberti1). I livelli dei due indici risultano invece più simili in alcuni casi isolati, che rivelano la variazione interna dell'autore: Montale1, Gatto2 e Aleixandre1. Nel complesso, emerge invece un medio-alto uso sinonimico dell'intonazione e tutte le letture hanno riprese intonative medie o alte (l'unico caso di un valore più basso è quello isolato di Aleixandre2, contrastante con Aleixandre1). Possiamo individuare quindi un'area di maggiore concentrazione nella fascia centrale del grafico, su valori complessivamente medi e comuni a entrambi gli assi, in corrispondenza di Alonso1 e Alonso2, Ungaretti1 e Ungaretti2, Alberti2, Montale2 e Cernuda2.

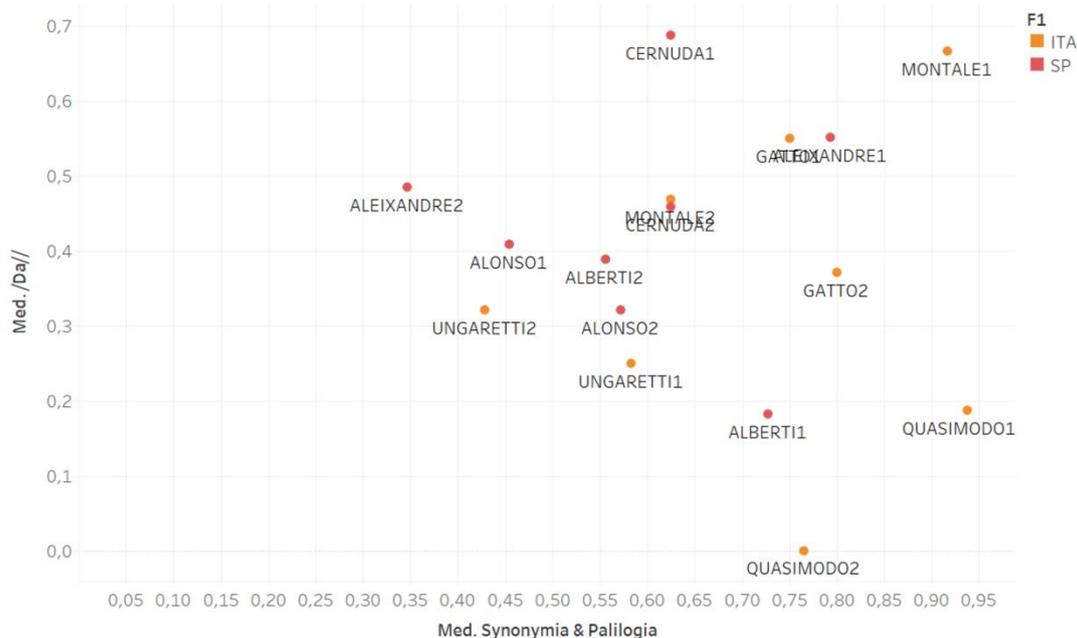


Fig. 7 Grafico a dispersione basato su *Synonymia & Palilogia Intonation* e */Da//*, clusterizzati sulla base dei due gruppi ITA e SP.

Conclusione

Questo studio ha permesso di osservare e comparare gli aspetti caratterizzanti della prosodia e, più ampiamente, della vocalità dei poeti spagnoli e italiani che risalgono a una fase comune nella storia della lettura della poesia del Novecento.

L'indagine, basata su un approccio e un modello di studio già consolidati per la ricerca fonetica della musica della poesia, ha fatto emergere molteplici tratti comuni, che confermano l'ipotesi alla base di una già effettuata proposta di periodizzazione, che ci ha condotti a collocare queste voci in una possibile comune Prima radio-televisione. Oltre, infatti, a elementi condivisi già su un piano percettivo, diversi dati convergenti confermano la validità della periodizzazione e diverse analogie: tra questi, sono apparsi particolarmente interessanti l'uguale livello di *Articolato*, che attesta un approccio comune all'accentazione del respiro poetico prosodico tra i due gruppi analizzati, così come di *Plenus*, che ci ha dimostrato che in entrambi i gruppi l'impiego delle pause è alquanto equilibrato con quello del parlato. Se confrontiamo questi dati con l'intera storia della lettura della poesia italiana(51), troviamo conferma in un valore di *Plenus* che nel tempo va crescendo. Questi aspetti non solo caratterizzano la forma prosodica della poesia ma riteniamo siano utili da considerare anche alla luce delle trasformazioni avvenute nel parlato dei media studiato foneticamente: la lettura della poesia, infatti, quale parlato mediato che accoglie anche le influenze del suo tempo e del mondo culturale circostante, si colloca tra le varie forme di parlato letto (e mediato). Gli aspetti che ne sono stati evidenziati risultano convergenti con quelli documentati anche nel parlato radiofonico(52). In tal senso, ulteriori spunti di approfondimento potrebbero essere forniti da studi comparativi diretti con altre forme di parlato, radiofonico e televisivo, di entrambe le realtà culturali, oltre che con altre forme di parlato degli stessi autori (parlato spontaneo e letture di testi in prosa).

Altri aspetti hanno accomunato i due gruppi (ad esempio, lo scarso uso di *curve intersverso* e *bi-/poliverso*, frequenze medie relative e *Pitchspan* analoghi) ma anche la presenza di variazione all'interno degli stessi gruppi e dei poeti.

Oltre ai punti comuni ai due raggruppamenti sono emerse molteplici divergenze, che potremmo ricondurre non solo alla variazione possibile in generale tra autori e alla loro esperienza personale(53), ma anche a identità e tradizioni culturali autonome, e basi testuali di riferimento differenti. Possono inserirsi all'interno di queste considerazioni, per esempio, l'assenza di *Interrupt* nel panorama spagnolo(54), così come un più basso uso di *Voice Setting Changes*: tuttavia, uno sguardo più completo necessiterebbe valutazioni più approfondite e il supporto di un numero maggiore di dati, al momento troppo limitati per procedere con considerazioni di tale complessità.

Globalmente, possiamo dire che la musica della poesia spagnola considerata in confronto con quella italiana presenta un andamento più rapido, che è percepito come tale con la presenza di accelerazioni e andamenti tendenti alla rapidità(55), oltre che condividere una struttura accentuale articolata, che è privilegiata rispetto all'*Appoggiato*, invece maggiore tra le letture dei poeti italiani (a tal proposito ci domandiamo se forse anche il tipo di lingua possa influire su questo, ma rimandiamo tale questione a future occasioni di riflessione). Le letture italiane hanno presentato inoltre un'ulteriore varietà melodica interna, unita a un uso marcato della retorica intonativa, oltre che una tendenza a organizzare la curva prosodica in unità minori rispetto al verso, privilegiato invece dagli spagnoli.

Abbiamo infine visto come alcuni di questi fattori possano essere analizzati nella loro combinazione e in parte rispondano alle nostre domande circa la loro interazione, dimostrandoci come l'associazione di alcuni parametri spesso coincida con quella di altri (è il caso di una selezione di autori spagnoli con medio *Plenus* e *Speech Rate*, e basso *Voice Setting Changes*).

Il nostro studio ha fatto emergere infine i dati musicali della voce poetica, dimostrando l'utilità di un approccio interdisciplinare, che prende dalla musica e dalla fonetica la sua terminologia e il suo impianto, per osservare linguisticamente l'asse prosodico del testo poetico.

Un primo approccio al tema in chiave comparativa ha permesso di fare emergere come diverse connessioni possano crearsi non solo tra gruppi già identificati ma anche tra le singole letture di un autore con un altro appartenente ad un raggruppamento diverso: al fine di verificare ulteriori

concordanze e condurre uno studio più dettagliato e completo, risultano dunque necessari più campioni di lettura per autore, oltre che più autori nell'insieme.

Come in musica e nelle arti performative in genere, così nella lettura della poesia, esiste un'unicità della performance, dovuta al fatto che è essa irripetibile. Questo elemento costituisce un fattore da considerare al fine di non rischiare eventuali generalizzazioni: anche le registrazioni che abbiamo scelto per questo studio rappresentano "pezzi unici" e irripetibili, in quanto, seppure non necessariamente prodotti dal vivo, costituiscono una singola opera interpretativa della poesia, soggetta a mutamenti, più o meno marcati. Auspichiamo di potere approfondire in futuro eventuali registrazioni ulteriori di uno stesso autore effettuate in periodi e contesti diversi, al fine di valutarne anche la possibile variazione. La variazione interna emersa nei singoli autori può considerarsi in qualche modo una conferma di questa ipotesi.

La musica della poesia nella sua dimensione esofasica – la vocalità del testo e dell'autore dunque – è una dimensione fondamentale, nonché parte essenziale della composizione poetica così come della sua analisi. La fonetica della poesia, quale storia e analisi della lettura, disciplina complementare della metrica ma a tutti gli effetti materia in dialogo con le altre, si dimostra come uno strumento utile per uno studio più ampio e integrato della poesia stessa, della sua trasmissione e del panorama culturale in cui si colloca. Questo campo, in crescita a livello internazionale, richiede ancora molto lavoro, che auspichiamo possa continuare a svilupparsi, affinché, grazie ad un apporto interdisciplinare, si possa sondare sempre più la natura multimediale dell'arte poetica.

Ringraziamenti

Questo studio fa parte del progetto di ricerca "*Voices of Spanish Poets*": *Archivio vocale e studio sperimentale sulla lettura della poesia* (VSP), che è stato finanziato dal programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea *Horizon Europe* nell'ambito del grant agreement Marie Skłodowska-Curie No. 101109465.

Valentina Colonna

Note.

(1) Finanziato dall'Unione Europea. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia esclusivamente quelli dell'autrice e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o dell'Agenzia esecutiva per la ricerca europea (European Research Executive Agency REA).



Funded by the
European Union

(2) Ci concentreremo infatti sulla dimensione orale del testo scritto, senza considerare il mondo improvvisativo musicale e poetico, che costituisce l'unico caso in cui l'interpretazione è simultanea con l'idea musicale, non passando dalla fase scritta.

(3) Affronteremo in questo capitolo la criticità terminologica di "esecuzione" in relazione a "interpretazione".

(4) Riferendosi a un pubblico di ascoltatori da sala di concerto, Charles Rosen attribuisce a questo tipo di interpretazione il raggiungimento finale dell'autonomia dell'opera, per quanto la tradizione di suonare in pubblico sia per lo più recente, rispetto a una consolidata tradizione di esecuzione privata e semiprivata dei secoli scorsi. Cfr. Ch. Rosen, *Piano Notes*, Edt, Torino 2008.

(5) C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 1762. Trad. it. *Saggio di metodo sulla tastiera*. Curci, Milano 2012.

- (6) Precisiamo che quando in questo testo parleremo dei maggiori autori (musicisti e poeti) del secolo scorso ci riferiamo ai compositori musicali o poetici rimasti nella storia della musica e della letteratura, grazie anche alla fortunata possibilità di affermarsi editorialmente e mediaticamente. Non dimentichiamo, tuttavia, che tra le maggiori voci vi sono quelle di coloro che non hanno avuto, specialmente nel loro tempo, uno spazio di permanenza equo e adeguato, da un punto di vista mediale oltre che editoriale: tra queste sono incluse le voci della gran parte delle artiste donne di cui solo negli ultimi anni vi è un recupero di materiali orientato a una maggiore gender equality, nonostante la scarsità di documenti pervenuti, in particolare di tipo mediale, a conferma del limitato spazio sociale concesso e riconosciuto.
- (7) Seppure una delle sostanziali divergenze dell'arte poetica da quella musicale sia il potersi compiere sia "silenziosamente", a livello endofasico, nella lettura individuale da parte del pubblico, sia ad alta voce, senza una necessaria formazione "linguistico-artistica", richiesta invece per il linguaggio musicale, l'aspetto interpretativo del testo poetico è, nella sua complessità e ricchezza artistica, una componente che accomuna la poesia alla musica e ne risulta un fattore cruciale.
- (8) A. Della Corte, *Problemi dell'interpretazione musicale*, "Lettere Italiane", III, 4, 1951, pp. 212-21. [JSTOR, http://www.jstor.org/stable/26244029](http://www.jstor.org/stable/26244029).
- (9) Th. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; trad. it. di E. de Angelis *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 1975.
- (10) P.M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Rosenberg & Sellier, Torino 1973.
- (11) Non abbiamo difatti, tranne che nei casi di supporti audiovisivi, la certezza di una lettura, parziale o integrale o di una "recitazione a memoria", se l'espressione è da intendersi come recitata in tale contesto.
- (12) G. Contini, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Einaudi, Torino 1989.
- (13) L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Zanichelli, Bologna 1960, p. V.
- (14) P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 32.
- (15) B. V. Tomaševskij, *Sul verso*, in T. Todorov (a cura di). *I formalisti russi*. Einaudi, Torino 1968, pp. 187-204.
- (16) G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975.
- (17) A riguardo, vedasi: Bertinetto, *op. cit.*; A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova, 1993; e P. Sessa, *La lettura, il corpo, la voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2018, per cui l'esecuzione, interposta tra interpretazione e lettura, coincide con la performance e produce risultati molto diversi.
- (18) *Scansione* si distingue da *recitazione* per la sua connessione al metro e ulteriori livelli di analisi (vedasi P.M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano*, Accademia della Crusca, Firenze, 1981; P.M. Bertinetto, *Autonomia e relazionalità della metrica*. "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, 18, n. 3, 1988, pp.1387-1409.
- (19) Cfr. H. G. Gadamer, *Voce e linguaggio*, in "Linguaggio", n. 226, 1981 pp. 42-55.
- (20) Cfr. P. Sessa, *La lettura, il corpo, la voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2018.
- (21) M. Pagnini, *Linguaggio ancestrale, scrittura poetica e recitar cantando*, in S. Mecatti, *Foné. La voce e la traccia*. La casa Usher, Firenze 1985, p. 167.
- (22) Questo può ritenersi analogo, in parte, a quanto troviamo in musica in diversi spartiti di musica antica e in gran parte del repertorio bachiano, così come in alcune scritture del mondo pop e jazz: tuttavia, nel caso del repertorio antico, la trattatistica ha permesso di risalire a un'eventuale pensabile ricostruzione interpretativa, sostenuta anche dalla dichiarazione esplicita che i titoli stessi rappresentavano, con le loro implicazioni interpretative.
- (23) A riguardo, vedasi G.L. Beccaria, *Op. cit.*
- (24) Per un approfondimento del tema in una panoramica internazionale vedasi la parte teorica in V. Colonna, *"Voices of Italian Poets". Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*. Tesi di Dottorato. Università di Genova-Università di Torino, 2021. Tra i lavori italiani principali dedicati al tema vedasi anche G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964; F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in C. Fini (a cura di), *Taccuini di Barbablù*, Tipografia Senese, Siena 1986.
- (25) L. Berio, *"A-ronne"*, in Mecatti S. (a cura di), *Foné. La voce e la traccia*, Firenze, La casa Usher, 269-276; particolare p. 271.
- (26) V. Colonna, *"Voices of Italian Poets". Storia e analisi della lettura della poesia del Novecento*, Dell'Orso, Alessandria 2022.
- (27) *Voices of Spanish Poets: Vocal Archive and Experimental Study on Poetry Reading*, "European Commission, Funding & tender opportunities". <https://ec.europa.eu/info/funding-tenders/opportunities/portal/screen/how-to-participate/org-details/999999999/project/101109465/program/43108390/details>.

- (28) Colonna, 2022, *Op. cit.*
- (29) L'analisi del corpus italiano si è basata su una selezione di 32 registrazioni di 18 autori totali del Novecento italiano. I dati acustici analizzati provenivano da registrazioni sonore e audiovisive di fonti diverse (prevalentemente Teche Rai – tv e radio – Istituto Italiano per i Beni Sonori e Audiovisivi e altre fonti sonore, tra cui i 30 discobri della letteratura italiana).
- (30) M. Palermo, *Italiano scritto 2.0*, Carocci, Milano 2017.
- (31) v. V. Colonna, A. Pamies Bertrán, S. Damato, *Towards a Phonetic History of the Voices of Spanish Poets: A First Experimental Study on the Generation of '27* (c.d.s Estudios de Fonética Experimental).
- (32) Colonna, 2022, *Op. Cit.*, p. 73.
- (33) Colonna, 2022, *Op. cit.*; Colonna et al., *Op. cit.*
- (34) *Ibidem.*
- (35) Sono stati inclusi solo poeti uomini per una coerenza analitica e in quanto nella Prima radio-televisione italiana non sono individuate voci femminili, a causa della forte lacuna nella tradizione di materiali sonori.
- (36) Colonna, 2022, *Op. cit.*; Colonna et al., *Ibidem.*
- (37) Previamente sono stati analizzati ulteriori dati per ciascun autore, non inclusi in questo studio.
- (38) Ulteriori informazioni sono recuperabili sulla piattaforma Cecilia.mx, *Colección Voces que dejan Huellas* (<https://www.cecilia.com.mx/>).
- (39) Colonna, 2022, *Op. cit.*
- (40) *Ibidem.*
- (41) Tipo di intonazione che di distingue dalla dichiarativa assertiva normalmente intesa per il suo confine terminale su un tono medio-basso non discendente.
- (42) Per una presentazione dettagliata degli indici si veda Colonna, 2022, *op. cit.*
- (43) Cfr. F. Couperin, *Pièces de clavecin* (iii), Durand, Paris 1722.
- (44) J. Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Herold, Hamburg 1737.
- (45) Sono classificate come pause anche le ispirazioni.
- (46) F. Civra, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, UTET, Università Torino 1991; R. López Cano, *Música y retórica en el Barroco*, Amalgama, Barcelona 2000.
- (47) I grafici sono ottenuti elaborati col software *Tableau*.
- (48) Colonna, 2022, *op. cit.*
- (49) *Ibidem.*
- (50) I testi di riferimento per questo studio, utili anche al lettore per un eventuale confronto dell'analisi fonetica con l'organizzazione della punteggiatura e *mise en page*, sono stati adottati nelle seguenti edizioni: Alberti, R. (1924). *Si Mi Voz Muriera En Tierra* da *Marinero en tierra*. Biblioteca Nueva; Alberti, R. (1954). *Balada del andaluz perdido* da *Balada y canciones del Paraná*. Losada Editorial; Aleixandre, V. (1928). *Niñez* da *Ámbito*. Imprenta Sur; Aleixandre, V. (1944). *Nacimiento del amor* da *Sombra del Paraíso*. Adán; Alonso, D. (1921). *Los contadores de estrellas* da *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*. Galatea; Alonso, D. (1921). *¿Cómo era?* da *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*. Galatea; Cernuda, L. (1936/1958). *Déjame esta voz* da *Los placeres prohibidos*. In *La realidad y el deseo*, Ediciones del Arbol, Cruz y Raya/Fondo de Cultura Económica; Cernuda, L. (1947/1958). *Hacia la tierra* da *Como quien espera el alba* In *La realidad y el deseo*. Losada/Fondo de Cultura Económica; Gatto, A. (1939). *Canto alle rondini* da *Corrente*. In *Poesie 1929-1941*. Mondadori, 1961; Gatto, A. (1939). *Forse mi lascerà del tuo bel volto*, da *Arie e ricordi, 1940-1941*«Corrente». In *Poesie 1929-1941*. Mondadori, 1961; Montale, E. (1925). *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, da *Ossi di Seppia*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1984; Montale E. (1939). *La casa dei doganieri*, da *Le occasioni*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1984; Quasimodo, S. (1947). *Alle fronde dei salici*. da *Giorno dopo giorno*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1960; Quasimodo, S. (1947). *Oboe sommerso*. da *Oboe sommerso*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1960; Ungaretti, G. (1919). *Sono una creatura*. da *L'allegria*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1969; Ungaretti, G. (1960). *Per sempre*. da *Il taccuino del vecchio*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1969.
- (51) Colonna, 2022, *Op. cit.*
- (52) A. Giannini, M. Pettorino, *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*, pp. 65-81, 1998; M. Pettorino, A. Giannini, *Aspetti prosodici del parlato radiofonico*, in *Atti delle IV Giornate di Studio del G.F.S., Torino*, 19-28, A. Giannini, M. Pettorino, *I cambiamenti dell'italiano radiofonico negli ultimi 50 anni: Aspetti ritmico-prosodici e segmentali*. *Atti delle IX giornate di studio del G.F.S., Venezia*, pp. 65-81, 1998; M. Pettorino, *Prosodia di ieri, prosodia di oggi. Un esperimento di autotrapianto sul parlato televisivo*, in A. Romano, M. Rivoira, I. Meandri. (a cura di). *Aspetti prosodici e testuali del raccontare: la letteratura orale al parlato dei media*, Edizioni dell'Orso, pp. 3-16, 2015.
- (53) Riteniamo infatti che l'elemento migratorio, presente in solo alcuni di questi autori, la loro esperienza internazionale, e l'esperienza dell'esilio siano variabili da tenere presenti e che richiedano ulteriori

approfondimenti per essere considerate (preferibilmente con approcci interdisciplinari, che includano le discipline sociologiche).

(54) Nel panorama italiano precisiamo che questa prassi è in uso sistematicamente solo con Ungaretti e poi nella seconda radio-televisione con Amelia Rosselli.

(55) Precisiamo che tutte le valutazioni percettive sono state condotte dall'autrice, madrelingua italiana.