

Claudia Ruggeri: voce con canto

In ricordo di Arrigo Colombo, poeta dell'utopia

Valentina Colonna, Antonio Romano
LFSAG - Università di Torino

Introduzione

Il 15 luglio 2019 i due autori di questo contributo sono stati onorati di partecipare a un convegno in ricordo della poetessa salentina Claudia Ruggeri. Il convegno si è svolto presso il castello di Gallipoli (Lecce). Il testo della relazione e le analisi acustiche sulle letture presentate in quell'occasione sono qui riprodotte sinteticamente in vista di una pubblicazione integrale.

L'articolo si compone di una prima sezione metodologica, in cui Valentina Colonna propone un'introduzione e una sinossi del lavoro svolto sulla voce di Claudia Ruggeri (v. §I), e una seconda sezione, a cura di Antonio Romano, in cui si discute di alcuni risultati quantitativi ottenuti per mezzo di un'analisi sperimentale (v. §II).

I. Claudia Ruggeri: poesia ad alta voce

La testimonianza della voce di Claudia Ruggeri offre l'opportunità di approfondire e studiare uno dei casi più isolati e fulminanti della vocalità poetica femminile del secolo scorso. La sua peculiarità di lettura si discosta da una panoramica generale delle voci contemporanee, per quanto le sue re-

gistrazioni risalgano a un'età giovane dell'autrice, prima della sua prematura scomparsa, a differenza della gran parte delle registrazioni documentate per gli autori novecenteschi italiani¹.

La declamazione della poetessa appare centrale nel suo quotidiano, anche stando alle attestazioni che se ne hanno, come quella della madre Maria Teresa Del Zingaro, che ne documentava le declamazioni mattutine in casa e una tendenza all'immedesimazione fortissima nei personaggi nel momento della recitazione, in linea anche con la spettacolarizzazione della vita stessa in cui si trasformava il suo quotidiano, in una continua ricerca totalizzante².

Da molti la sua operazione artistica è stata anche considerata come una forma di ritorno alle forti istanze orali della poesia, non bisognosa di un palco per la poesia ad alta voce ma piuttosto desiderosa di riportare all'interno della pagina modi e stilemi di una voce anteriore al linguaggio, formulando un'apposita fisicità della parola e della voce, incentrata sulla drammatizzazione.

1. V. Colonna (2021).

2. Queste testimonianze, offerte nel volume a cura di Basile & Schiavone (2013), ricevono interessanti considerazioni anche in Desiati (2005).

Scrivere l'autrice, a riguardo della sua scrittura:

«Il mio fine non è quello di partecipare al lettore la genesi passionale dei miei versi, quanto l'indurlo ad "ascoltare un istante di sé". Ciascuna delle mie poesie è concepita non programmaticamente in articolazioni di armonia o dell'assenza di questa. Non è da cercare di comprendere il senso che io ho descritto con la parola, quanto il risalire dalla parola a un senso personale e appassionato graziato dal solo ritmo» (Ruggeri, 2013: 7).

Prima di analizzare la lettura di Ruggeri risulta prezioso fare una premessa su alcune influenze poetiche e declamatorie che attraversano la vita della poetessa: da un lato, la vicinanza a Franco Fortini, poeta e critico che molto aveva a cuore la questione dell'interpretazione ad alta voce della poesia e della sua musica, tutt'altro che «inespressiva», a differenza delle diverse teorie che andavano diffondendosi negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Dall'altro lato, è chiaramente individuabile una vicinanza tra la voce di Ruggeri e quella di Carmelo Bene: entrambe salentine, queste voci, arrivano a un'estremizzazione della vocalità e a un'esperata ricerca del suono della poesia. Come in Bene non secondario è il tema della *phoné*, che determina un piano d'ascolto specifico e supera il senso, facendosi rumore e costituendo un mezzo,

che comprende anche la musica e il dire, così è individuabile anche in Ruggeri un'attenzione al tema e un uso della voce forzatamente innaturale e destrutturato. Una comune ricerca di una pre-scrittura, che guarda a un'idea di immagine acustica, nel cinema o nella poesia, le accomuna³. In Bene esisteva una cura per il colore di base di un suono (che veniva fissato, creato, modificato) e mirava a variare nel tempo, come spiega Gilles Deleuze (1980): l'uso della sua vocalità cambia con l'impiego del microfono e il vivo sulla scena si fa silenzio musicale della voce. Non distante è la sensibilità di Ruggeri, che colora con tinte simili, ricorrenti, in una varietà cromatica globale, la sua lettura.

Una pluralità di voci abita le note letture di Bene ed è individuabile, in modo diverso, anche in Ruggeri, nella quale, oltre che essere riscontrabili tracce beniane, sono individuabili anche quelle rosselliane.

Difatti, un altro sostrato acustico, di matrice femminile, pare emergere nell'interpretazione della poetessa e vi faremo riferimento a breve: la voce di Amelia Rosselli echeggia anche in questa voce, seppure ben distinta ma rimanendo vicina in diversi tratti a quella di un'altra poetessa che si suicidava

3. Un utile riferimento agli indici oggettivi che permettono di sottolineare la diversa suscettibilità presentata dalle voci di grandi interpreti del teatro del Novecento è ora in Dalla Costa (2019).

lo stesso anno, qualche mese prima. Se Rosselli aveva scelto la stessa data di morte della poetessa americana Sylvia Plath, che, anima affine, traduceva all'italiano, a distanza di trentatré anni, Claudia Ruggeri sceglie invece la data di nascita della poetessa americana per lanciarsi, anche lei come Rosselli, nel vuoto. Una diversa inquietudine attraversa le voci di queste tre poetesse, che paiono inseguirsi e ricongiungersi nella loro morte, e pare formare una *climax* in cui lo sperimentalismo e la tensione interpretative cresce in queste letture gradualmente da Plath a Rosselli a Ruggeri.

Se in parte il carattere misterico di questa lettura ricorda particolarmente la lettura di Rosselli, a cui si avvicina anche per il tipo di scansione adottata, che ricorre a una marcatura melodica e con allungamenti consonantici ricorrenti⁴, risultando riconducibile così alle «voci sperimentali» dei poeti della Seconda Radio e Televisione⁵, tuttavia più estremo ancora è questo tipo di lettura, che, nel suo sperimentalismo, esplora confini non toccati precedentemente. Una diversa tensione, sposata con l'evasione dai limiti di una tradizione di lettura consolidata, anima la voce ruggeriana: nel §II considereremo alcuni risultati emersi da una

prima osservazione, che introduciamo brevemente con una descrizione generale di una sua interpretazione.

Lo studio della lettura poetica a partire dal dato acustico consente di conoscere più aspetti della poesia di un autore e di esso stesso: a proposito, il progetto VIP-*Voices of Italian Poets* ha nel tempo elaborato un sistema di studio con una metodologia e terminologia apposita che ne consente un'indagine qualitativa e quantitativa, che ha consentito di tracciare anche una prima storia della lettura della poesia italiana (cfr. Colonna, 2021). In questo lavoro ci concentreremo su un'osservazione qualitativa di una porzione ristretta di dati, che ci riproponiamo di completare in futuro con ulteriori osservazioni, nonostante la scarsa quantità di documenti sonori dell'autrice pervenuti.

Per fornire un primo inquadramento della lettura ruggeriana, presenteremo una descrizione introduttiva di una lettura di uno dei suoi testi più noti, *Il matto I*, tratto da *Inferno minore*, che costituisce anche un'interpretazione rappresentativa della sua modalità e varietà stilistica⁶.

La struttura della sua lettura è condizionata dalla combinazione di registri e stili differenti, organizzando

4. In particolare, sono individuabili dei tratti comuni tra la lettura di Ruggeri e l'interpretazione di *Se sinistramente* di Amelia Rosselli.

5. V. Colonna (2021).

6. Delle condizioni in cui sono maturate le motivazioni personali, confidate dall'autrice a vari corrispondenti, dà uno scorcio anche Vergallo (1996).

così diversamente titolo, prima strofa, seconda strofa e monostico finale. Possiamo considerare infatti un'introduzione «radiofonica» quella del titolo, con uno stile paragonabile a quello di un annunciatore radiofonico, a cui segue la citazione dei versi di Dante in stile declamatorio, in una rottura tra il codice linguistico della comunicazione e quello poetico, con tono e intensità differenti⁷. La prima strofa presenta una declamazione solenne e quasi gridata, mentre la seconda contrasta per un'intenzione vicina al delirio, al pianto. L'ultimo verso, si fa canto e si fonde a un grido disperato.

Il respiro della poetessa si caratterizza in generale per una lunghezza delle curve prosodiche differente, in cui il verso viene riprodotto in una sola coincidente curva prosodica in un solo caso (*verso-curva*), lasciando invece prevalere scansioni in cui prevalgono curve *emiverso* e *interverso*, all'interno di enunciati più ampi. La suddivisione è prevalentemente sintattica, per quanto ulteriori criteri stilistici incidano sulla scansione e sulla sottolineatura di alcuni elementi grammaticali su altri. Fitta è infatti la frammentazione del *continuum* prosodico con alternanza di curve molto brevi a curve molto lunghe, anche ravvicinate e talvolta carat-

terizzate da riconoscibili allungamenti (vocalici e consonantici), in uno stile che tende al «trascinamento». Questi, in particolare quando all'inizio di parola (ad esempio i casi di «caverna», «parole», «mette», «la») o all'interno di parola (per esempio «verte»), si incontrano prevalentemente in corrispondenza di contoidi sordi, incrementando la percezione delle pause (vedasi ad esempio la lettura caratteristica ungarrettiana, ricca di allungamenti, cfr. Colonna, 2021), determinando così un uso strategico dei silenzi nel fluido sonoro. L'articolazione appare complessivamente marcata, portando a galla in particolare alcune parole e affiancandosi talvolta all'uso di *rallentando* e variazioni intonative. In particolare nella seconda parte la frammentazione cresce e contrasta con le porzioni testuali prive invece di virgola, in cui la curva allunga la sua dimensione, facendosi connessione importante.

Le pause impiegate sono tendenzialmente molto brevi (a eccezione di quella iniziale), in una gestione del respiro che tende a sfuggire e contrasta con eventuali rallentamenti interni, infittendo la presenza di silenzio laddove tendenzialmente il verso si allunga.

Questa lettura di Ruggeri si presta a più livelli di analisi e a comparazioni ulteriori con altre interpretazioni, che prenderemo in esame in altre sedi e a cui faremo riferimento, con esempi specifici significativi, nel prossimo

7. Riteniamo, alla luce anche delle affinità di scrittura dell'autrice, che sarebbe interessante un confronto con la lettura di Franco Fortini, che presenta tratti in parte simili.

paragrafo. Passeremo così a presentare alcuni risultati emersi in seguito all'osservazione dello spettrogramma e dell'oscillogramma sull'applicativo PRAAT, di cui riporteremo alcune schermate, unitamente ad alcuni grafici descrittivi, col fine di rendere più visibile la ricchezza sonora di questa vocalità poetica.

II. Un'indagine acustica su tipi vocali diversi

L'analisi affrontata per dare una descrizione accurata degli stili e degli artifici vocali usati da Claudia Ruggeri nella lettura dei suoi componimenti parte dalla disponibilità di alcune registrazioni (a cura di E. Scarciglia) incluse in «Canto senza voce» (Basile & Schiavone 2013).

Dall'ascolto di queste, oltre alle valutazioni sui diversi piani che abbiamo anticipato al §I, derivano apprezzamenti impressionistici su una mimica vocale fuori dall'ordinario che sperimenta anche in campo vocale con esiti non banali.

Come esempi di tipi vocali diversi, anticipiamo quelli che si combinano in una voce che alterna principalmente i seguenti registri⁸:

- 1) modale;
- 2) con rinforzo delle formanti alte;
- 3) sussurrato;
- 4) mormorato;
- 5) laringalizzato – cricchiato;
- 6) ipernalizzato;
- 7) aspirato (con enfasi).

8. Secondo le classificazioni proposte in Romano et alii (2012) e Ambrosini et alii (2013).

Ci soffermiamo sui principali fenomeni vocali che caratterizzano, distintamente: alcuni frammenti particolarmente significativi tratti da *Inferno minore*: «lamento dell'Amante» (II.1), «il logoro (mode d'emploi)» (incluso in «lettera al Matto sul senso dei nostri incontr», II.2) e «Ninive» (incluso in «il Matto II (morte in allegoria)», II.3). A questi aggiungiamo una valutazione dell'intera lettura de «il Matto I (del buco in figura)» (II.4).

II.1. Da «lamento dell'Amante»

Nei versi di questo frammento, si presenta uno stile vocale generalmente modale al quale subentra (tra il «piuttosto» del v. 4 e il «voce» del v. 10, v. Fig. 1) un timbro con un rinforzo delle formanti alte associato a un salto tonale: la voce passa da un registro con una f_0 (frequenza fondamentale) media attorno a 125 Hz a un altro il cui intervallo spazia attorno a una f_0 media di 205 Hz (quasi un'ottava, da un Si₁ a un Sol#₂).

la sua sparizione non ebbe l'ordine degli organi; l'anello che cattura e azzerà l'estensione; il Tondo che addormenta. piuttosto fu una Visita, una Punta dell'anima che sbenda l'amante distratto lo castiga ad una vista che non stuta; a questo evo del randagio tra mezzo ad un atlante che inonda non avviva e che voce che corre che erra che manca che Debolezza poco poco peso poca memoria poca: non evacuare e svilupparsi da tuttequante l'ali

Fig. 1. Versi da «lamento dell'Amante», evidenziati secondo i tipi vocali presenti nella lettura dell'autrice.

Questo anticipa il passaggio a un registro bisbigliato che caratterizza le parole dei vv. 10-11, «che corre / che erra che manca che Debolezza» (v. Fig. 2), prima di innescare un mormorato che alterna frequenze relativamente acute sulle vocali accentate (nella terza ottava) con cicli meno regolari sulle vocali atone due ottave più in basso («poco / poco peso poca memoria poca», v. Fig. 3).

Quello che sorprende di più in questi versi non è la stabilità di altezza raggiunta per pochi *ms* nelle fasi sonore (alternando le sillabe acute con quelle di un registro più grave), quanto la regolarità dei passaggi da una fase sorda a una sonora all'interno della stessa vocale (ad es. la [ɔ] del primo «poco»).

Le sezioni qui individuate, all'interno di una lettura modale (per quanto

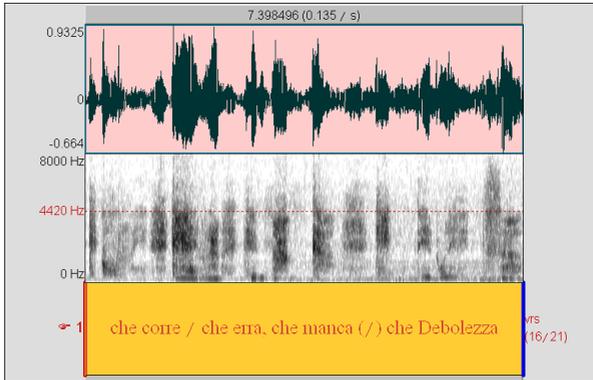


Fig. 2. Oscillogramma e spettrogramma di parte dei vv. 10-11 di «lamento dell'Amante» (la curva di f_0 non è visibile perché la voce è bisbigliata, come si vede anche dalle diffuse componenti di rumore).

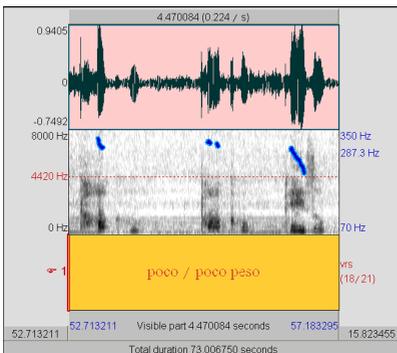


Fig. 3. Oscillogramma, spettrogramma e curva di f_0 rilevata nei vv. 11-12 (cfr. Fig. 2).

a te a te altro ti tiene, non la parola,
s'alleva una tortura dentro la bara
della Figura, una **condanna** alla molla
maligna, al Carnevale abominevole, alla cantina
cattiva di finisterrae violenta
dove s'aduna, al molo, ogni bestiario

Fig. 4. Versi da «il logoro (mode d'emploi)», evidenziati secondo i tipi vocali presenti nella lettura dell'autrice.

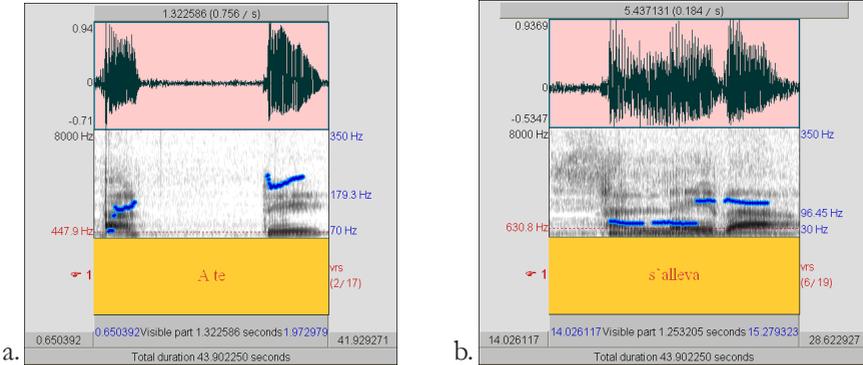


Fig. 5. Oscillogrammi, spettrogrammi e curve di f_0 in casi di glottalizzazione e passaggio a voce cricchiata.

iperscandita, su toni piuttosto lugubri), presentano un primo salto verso una lettura più recitativa, con voce perentoria e teatrale, per manifestare poi una fase di trasporto ammirato e una forma di interimento, prima di ritornare sui toni iniziali.

II.2. Da «il logoro (mode d'emploi)»

Nei sei versi che traiamo da «il logoro» (v. Fig. 4), abbiamo modo di apprezzare il ricorso a soluzioni recitative che determinano una disposizione alla laringalizzazione: glottalizzazione in attacco di [a] nel primo «a te» (v. Fig. 5a) e voce cricchiata dei suoni iniziali di «s'alleva» (v. Fig. 5b).

A una prima fase minacciosa e tormentata, caratterizzata da voce cavernosa e ansimante, segue uno sviluppo su tonalità più acute e squillanti, rese critiche e sdegnose da una particolare nasalità.

In particolare in quest'esempio la voce ristà inizialmente su note extra-

gravi (66-69 Hz, tra un Do e un Do# della prima ottava) passando in un registro modale solo a metà di [ε] (con un salto a 132 Hz = Do₂, cioè un'ottava più in alto)⁹.

Poco dopo, nel verso successivo, compare invece una caratteristica timbrica specifica che appare nei passaggi con sovraccarico di suoni nasali («una condanna alla molla / maligna»): nella seconda fase della /a/ tonica di «condanna» si presenta infatti un'ipernasalità che la trasforma quasi in una nasale sillabica (fenomeno che si ripete occasionalmente anche nel seguito, complice anche la particolare frequenza di suoni nasali).

9. Si noti come i cambiamenti negli assetti vocali si verificano in modo indipendente dalla versificazione e come la disposizione grafica del testo non corrisponda alla scansione in unità enunciative cui fa ricorso la stessa autrice (il fenomeno è molto diffuso nella lettura poetica e induce a valutare l'organizzazione del testo su due linee distinte; cfr. Romano 2019a).

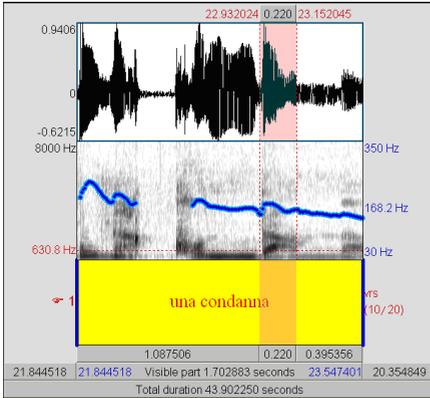


Fig. 6. Oscillogramma, spettrogramma e curva di f_0 di un caso di nasalizzazione vocale.

II.3. Da «il Matto II (morte in allegoria)»

Ritroviamo una laringalizzazione diffusa in alcuni passaggi de «*il Matto II*» (v. Fig. 7), anche se qui pare associata a una disposizione timbrica particolarmente penetrante, in virtù di un potenziamento vocale delle formanti più alte (a banda stretta, già nell'es. di Fig. 8). In questo caso, risulta particolarmente la resa di /l/ iniziale di «le», trascinato per quasi 280 ms, con i primi 110 di un glissando vocale (da 40 a 100 Hz circa) che prosegue con rapido crescendo (di un'ottava) e l'affermarsi di una F_4 la cui potenza aggiunge fino a +15 dB alla debole fonazione iniziale: l'effetto è quello di un ringhio che si trasforma in squilla.

I due grafici nelle Figg. 9 e 10 evidenziano invece un passaggio precedente a quello appena discusso in cui si presentano due tipi vocali nettamente distinti: a un primo registro che porta

ormai la carta si fa tutta parlare ora che è senza meta e pare un caso la sacca così premuta e fra i colori così per forza dèsta, bianca, bianca da respirare profondo in tanta fissazione di contorni ò spensierato ò grande inaugurato, **amo** la festa che porti lontano **amo** la tua continua consegna mondana **amo** l'idem perduto, la tua destinazione umana, **amo** le tue cadute

Fig. 7. Versi da «*il Matto II (morte in allegoria)*», evidenziati secondo i tipi vocali presenti nella lettura dell'autrice.

alla produzione di timbri alti e brillanti (a parità di qualità vocale (negli esempi sempre [a]) si contrappone quello, anticipato sopra, caratterizzato dal rinforzo delle formanti vocaliche nella fascia 2-4 kHz, il quale sembra dipendere da un effetto di tipo *singer's formant* (Sundberg 1987).

Il confronto tra le strutture spettrali dei due segmenti evidenziati nelle Figg. 9 e 10 mostra chiaramente, mediante un'analisi di tipo *LTAS* (*Long-Term Average Spectrum*) assicurata dal software *PRAAT*, una distribuzione dei valori di energia (per timbri vocalici praticamente identici: $F_1 \approx 950$, $F_2 \approx 1650$ Hz) ben distinta nel secondo caso. A parità di energia complessiva e di valori delle formanti (indicate dalle frecce spesse in Fig. 11), una significativa quantità di energia si è spostata dalle basse frequenze e sulla F_2 in una fascia formantica intorno a 2600 Hz.

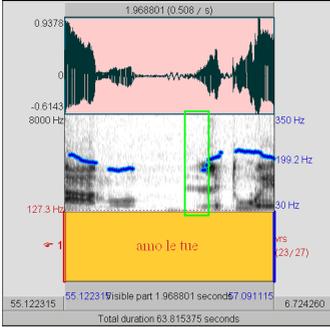


Fig. 8. Oscillogramma, spettrogramma e curva di f_0 in un caso di rapido passaggio dal cricchiato allo “squillato” nel penultimo verso de «il Matto II».

Sul quartultimo verso, tuttavia, prima di entrare in questa fase, si presenta ancora un passaggio caratterizzato da veloci alternanze di voce modale e inspirazioni.

In Fig. 12 sono visibili ad es. quella che precede e quella che segue «la tua». La loro presenza denota una lettura sospirata e ansiosa.

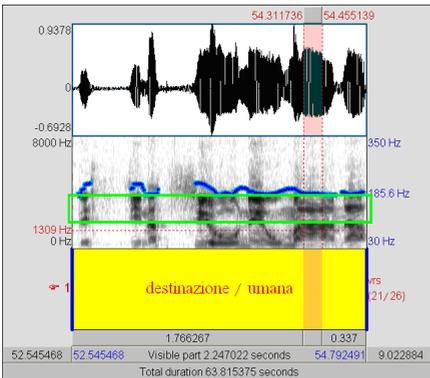


Fig. 10. Oscillogramma, spettrogramma e curva di f_0 nel passaggio dal terzultimo al penultimo verso de “il Matto II” (Fig. 7): il rinforzo delle formanti nella fascia evidenziata determina un effetto simile a quello della cosiddetta “formante del cantante” (cfr. Fig. 11).

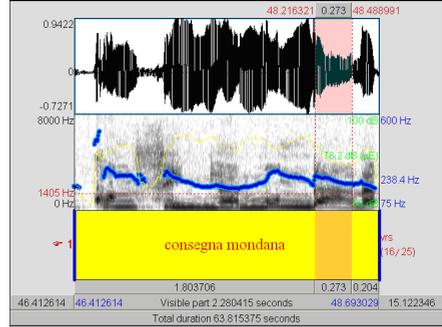


Fig. 9. Oscillogramma, spettrogramma e curva di f_0 nell'inserto modale all'interno del quartultimo verso (aspirato) de «il Matto II» (Fig. 7).

II.4. «Il Matto I (del buco in figura)»

Come ultima tecnica d'indagine, per rilevare la presenza di tonalità particolarmente ricorrenti nelle letture di Claudia Ruggeri, proponiamo quella basata sulla rilevazione della curva di densità di probabilità dei valori assunti dalla frequenza fondamentale (ddp di f_0) in una lettura integrale.

Un'applicazione di questa tecnica, che vede numerosi precursori nell'ambito degli studi sulla fisiologia della voce (cfr. rassegna di studi in Romano

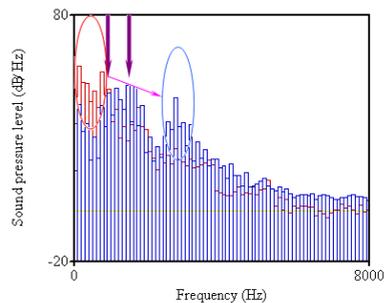


Fig. 11. LTAS delle rese di /a/ in “mondana” (Fig. 9, istogramma rosso) e “umana” (Fig. 10, istogramma blu).

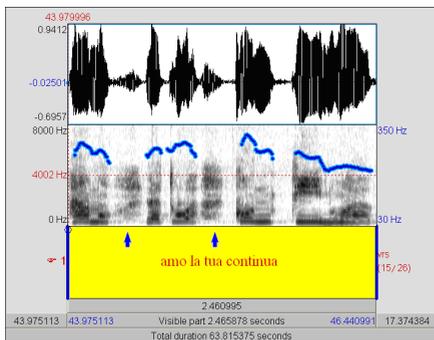


Fig. 12. Oscillogramma, spettrogramma e curva di f_0 all'inizio del quartultimo verso de «il Matto II» (Fig. 7): si notino le due rumorose inspirazioni a poca distanza (v. frecce).

2000), è stata recentemente applicata alle voci di poeti da Romano (2019b) e Colonna & Romano (2019a).

Ne mostriamo un esempio in Fig. 13, nella quale si vedono i valori che assume la curva di f_0 nel suo sviluppo temporale (sovrapposto allo spettrogramma nel grafico a sinistra). Il grafico a destra rappresenta invece l'accumulo di tutti i passaggi per lo stesso valore della variabile f_0 nel corso del segmento di parlato esaminato i cui massimi individuano le

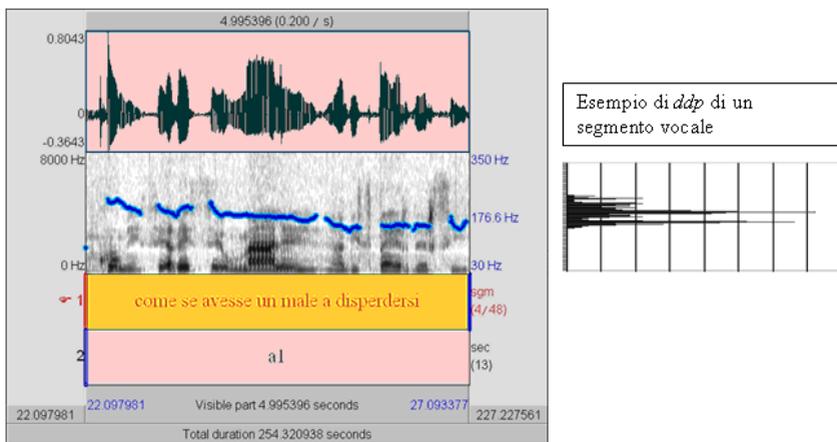


Fig. 13. Oscillogramma, spettrogramma e curva di f_0 nell'incipit de «il Matto I» (a sinistra); istogramma dei valori di f_0 classificati in classi con passo di 2 Hz (a destra).

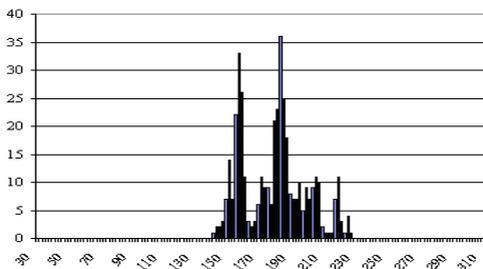


Fig. 14. Densità di probabilità dei valori assunti da f_0 nel segmento di parlato in Fig. 13.

fasce frequenziali che stabiliscono le tonalità dominanti della lettura. Osservando in dettaglio questo grafico dimostrativo, raddrizzato come in Fig. 14, al di là dell'estensione dello spazio tonale esplorato dalla voce, possiamo apprezzare il perdurare (o il ritornare ciclico) della voce in alcune regioni frequenziali attorno a 155-165 e 180-190 Hz (cioè all'incirca tra $Re\#_2$ e Fa_2 o tra Mi_2 e Sol_2 , quindi con una differenza sistematica di un tono e mezzo). Ovviamente questo vale solo nel corso di un breve passaggio in cui la voce si sofferma dapprima monotonicamente sul tono più alto («Come se avesse un male a») e poi più basso (anche per le necessità di una fase intonativa terminale, su un «disperdersi» scandito bene).

Applicando questo genere di misurazioni alle decine di migliaia di valori che la voce della Ruggeri assume nel corso dell'intera lettura si ottengono i grafici di Fig. 15.

In questi grafici si evidenziano le caratteristiche vocali generali della prima sezione (*a*, in alto), ben distinte da quelle della seconda (*b*, in basso), e, soprattutto, da quelle del verso finale (*c*).

Nella descrizione dei grafici risultanti da queste valutazioni terremo conto di tonalità particolarmente ricorrenti e che indichiamo come: *B* = bassa, *M* = media e *A* = alta. In ragione della consistenza di altre fasce di concentrazione di valori, riteniamo opportuno aggiungere una tonalità «media ribas-

sata» (*mB*), presente nella sezione *a* (ma totalmente assente nelle altre due o, comunque conguagliata in un'unica fascia insieme a *B*). A questo punto però, nei versi della sezione *b*, come di discute in dettaglio più sotto, ricorre più volte un'altra regione frequenziale prima raramente esplorata: quella «grave» (infra-bassa), *B-* (ancora nello stesso registro modale) (nota 10). A questa, simmetricamente, nella sezione *a* corrispondono i diffusi passaggi per una regione «acuta» (ultra-alta), *A+*.

Per la sezione *c*, come già intuibile dal grafico, è necessario poi introdurre una nuova tonalità: un'«extra-acuta», *A++*.

Sulla base di queste etichette, vediamo quindi presentarsi, nella sezione *a*, una progressione $mB > B > mB$, poi *A* (e più) e di nuovo *mB*. Si definisce poi una fase *M* che si chiude con *B* («il naso»).

Dopo una nuova fase *M*, seguita da *A* e poi *A+* (freccie rosse per «sette volte sem-», con rinforzo formantico), torna infine su *mB*.

Complessivamente, per questa sezione, si ha una f_0 media di 185 ± 40 Hz, per una lettura che si estende su 24 semitoni, con 63% di vocalizzazione e dominanza di toni *B/mB*.

La sezione *b* comincia invece con una lunga fase *M* («dove...», «eppure...»), poi *mB* («e quando...», «il margine...»). Segue una fase che si distende verso *A* (da «ordine...» a «sporge...») inframmezzata da un blocco *B* («il margine...») che si distende tra *mB* e *B-* («come smisurata...»). Si affer-

ma a quel punto una lunga fase *B-* («per tutto...»), che prelude, con grande effetto emotivo, all'ultimo verso.

Complessivamente si ha una densità di valori più contenuta, una f_0 media di 171 ± 34 Hz e un'estensione su 22 semitoni (con un tasso di vocalizzazione che si riduce leggermente: 58%). Si affermano inoltre tonalità dominanti ancora più basse (una *B-*, una *B* diesizzata

e una *mB* diesizzata), alle quali si aggiunge però quella di una fascia intermedia, *M-A*, persistente in vari versi.

Il tutto si conclude in una sezione *c* totalmente diversa: a un unico verso, per di più tra parentesi, corrispondono gli extra-acuti di *A++*, a segnalare una profonda inquietudine che si trasforma in un drammatico gesto lirico, in una vocalità esasperata.

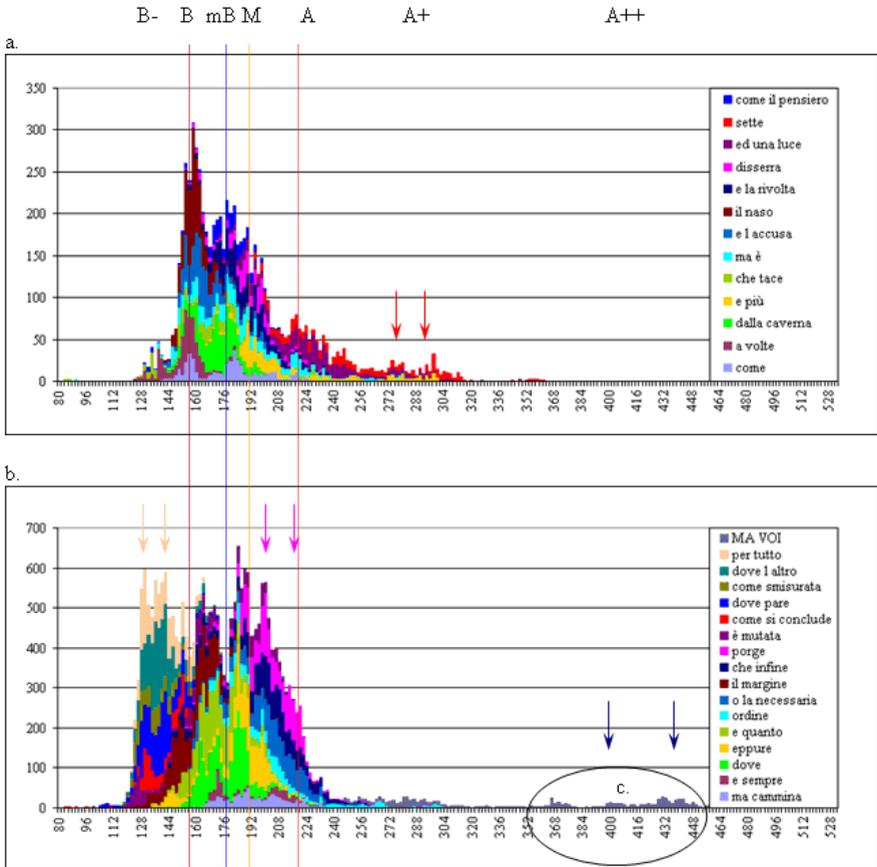


Fig. 15. Densità di probabilità dei valori assunti da f_0 nelle tre sezioni vocalmente omogenee de “Il Matto I”.

Conclusioni

In attesa di un approdo editoriale per i risultati completi del lavoro di ricerca svolto in quest'ambito, il presente contributo ha offerto una selezione di risultati ottenuti sull'analisi degli stili vocali impiegati nella lettura dei versi di Claudia Ruggeri da parte della stessa autrice.

La suddivisione in paragrafi delle distinte letture ha permesso di rilevare stili e disposizioni diverse strettamente collegate coi contenuti dei componimenti. L'esplorazione delle tecniche recitative associate a diversi stili vocali, oltre a mostrare un altro piano in cui si era sviluppato il talento di questa poetessa, indica l'indissociabilità del testo dal contributo orale dato alla sua poesia secondo le disposizioni che meritoriamente stanno rilevando i curatori delle sue opere in un formato multimediale.

Bibliografia

- 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 multilinguaggio: la sfida più avanzata della comunicazione orale*, Roma: Bulzoni, 3-11.
- Basile E. & Schiavone A. (2013). *Canto senza voce*, Lecce: Terra d'ulivi.
- Colonna V. (2021). «Voices of Italian Poets». Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi, *Tesi di Dottorato*, A.A. 2017/2018-2019/2020.
- Colonna V. & Romano A. (2019a). «Introduzione alla prosodia luziana», *Luziana*, 3, 13-23.
- Colonna V. & Romano A. (2019b). «VIP: un archivio per le voci della poesia italiana». In: D. Piccardi, F. Ardolino, S. Calamai (ed.), *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale* (Studi AISV 6), Milano: Officinaventuno, 19-29.
- Colonna V. & Romano A. (2020), «La voce della speranza in Mario Luzi. uno sguardo prosodico su alcune letture», *Luziana*, 4, 2020, 23-39.
- Colonna V., Romano A. & De Iacovo V. (2019), «Prosodic Features of the Italian Poetry: A Phonetic Study on Some Readings», In: S. Calhoun, P. Escudero, M. Tabain & P. Warren (eds.), *Proceedings of the 19th International Congress of Phonetic Sciences* (Melbourne, Australia, 5-9 agosto 2019), 3383-3387.
- Cudazzo A. (a cura di) (2018). *Poesie. Inferno minore. Je pagine del travaso* (sic), Lecce: Musicaos. V. anche sito-grafia.
- Cudazzo A. (2020). «La sorte dell'altro: un'abiura necessaria. lettura di -a la fiamma della forma ha incendiato di Claudia Ruggeri» (sic). *Quaderni del PENS*, 3, 178-188
- Dalla Costa S. (2019). «Analisi acustica dei profili di voci teatranti in interpretazioni dell'Enrico IV di Pirandello», *Bollettino LFSAG*, 4, 7-85.

Deleuze G. (1981), «A proposito del Manfred alla Scala», 1° ottobre 1980, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano: Feltrinelli.

Desiati M. (2005). «La ragazza dal cappello rosso», *Nuovi Argomenti*, 28 (v. anche Id. (a cura di), *Inferno Minore* (di C. Ruggeri), Ancona: peQuod, 2006).

Farabbi A.M. (2015). *Uovo in versi*. Lecce: Terre d'Ulivi.

Romano A. (2000). «Statistiche di frequenza fondamentale per uno stesso locutore in diverse condizioni di produzione». *Atti del 28° Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Acustica* (Trani, 10-13 Giugno 2000), 249-252.

Romano A. (2019a). «Voci e letture poetiche da Wordsworth a Heaney». *Ricognizioni*, No 11 (6), 97-110.

Romano A. (2019b). «Norma e variazione nella poetica di Girolamo Comi: analisi di frammenti vocali». In: A. Laporta & M. Spedicato (a cura di), *Qui dove le ombre sono amiche. Comi cinquant'anni dopo (1968-2018)*, Lecce: Giorgiani, 109-121.

Romano A., Cesari U., Mignano M., Schindler O. & Vernerio I. (2012). «Voice Quality» / «La qualità della voce». In: A. Paoloni & M. Falcone (a cura di), *La voce nelle applicazioni*, Roma: Bulzoni, 75 (art. CD 35 pp.).

Ruggeri C. (2013). «Elogio della follia». In: Basile & Schiavone, 7.

Sundberg J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Chicago: Northern Illinois University Press.

Vergallo W. (a cura di) (1996), «Inferno minore. Omaggio a Claudia Ruggeri», *l'incantiere* (sic), 39-40, 1-12 (testo disponibile anche sul sito dell'Università Popolare «Aldo Vallone»).

Vincenzi B. (a cura di) (2019). *Sud. I poeti. Vol. 5: Claudia Ruggeri: oltre i limiti della ragione*. Francavilla Marittima: Macabor.

Saggi in rete e sitografia

Benemeglio A. (2012). «Claudia Ruggeri. La sposa barocca che corteggiava la morte»: www.lietocolle.com/cms/img_old/claudia_ruggeripdf (ultimo accesso 30/12/2020).

Cudazzo A. (2016). «I voli di Claudia. Vent'anni fa il suicidio della Ruggeri», *PENS*: www.centropens.eu/archivio/item/24-i-voli-di-claudia-ruggeri (ultimo accesso 30/12/2020).

Etichette prosodiche - A. Romano, LFSAG (2014-2018), «Etichette per l'analisi prosodica di file di parlato»: www.lfsag.unito.it/ricerca/Etichette_prosodiche_2014-18.pdf (ultimo accesso 10/07/2020).

Ficiele A. (2018). «Claudia Ruggeri, la poesia della fragilità», *Treccani*: www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Claudia_Ruggeri_la_poesia_della_fragilita.html (ultimo accesso 30/12/2020).

Forcignanò E. (2013). «Claudia Ruggeri o della Coincidenza Oppositorum sul palcoscenico della poesia», *Nazione Indiana*: www.nazioneindiana.

com/wp-content/2013/09/Claudia-Ruggeri-o-della-Coincidentia-Oppositorum-sul-palcoscenico-della-poesia.pdf (ultimo accesso 30/12/2020).

Ibello G. (2017). «Claudia Ruggeri». *Blog di Poesia RAINews* – Claudia Ruggeri (blog a cura di Luigia Sorrentino): poesia.blog.rainews.it/2017/10/claudia-ruggeri (ultimo accesso 30/12/2020).

Palmieri G. (2015). «Scilicet! un esercizio di lettura per Claudia Ruggeri». *Nazione Indiana*: www.nazioneindiana.com/2015/02/11/scilicet-un-esercizio-di-lettura-per-claudia-ruggeri/ (ultimo accesso 30/12/2020).

Piscazzi A. (2019). «Il Cantico di Claudia», 4 ottobre 2019 www.rivista-clandestino.com/il-cantico-di-claudia-

ruggeri (ultimo accesso 30/12/2020).

PRAAT – P. Boersma & D. Weenink, «Praat: doing phonetics by computer»: www.fon.hum.uva.nl/praat (ultimo accesso 20/12/2020).

Università Popolare «Aldo Vallone», Galatina (a cura di W. Vergallo, 2013): www.unigalatina.it > Autori > Claudia Ruggeri > Omaggio a Claudia Ruggeri (ultimo accesso 20/12/2020).

Venuto M. (2008). «Intervista esclusiva per Il Fiacre n. 9. Incontro privato con il genio»: www.lietocolle.com/cms/img_old/intervista_esclusiva_per.pdf (ultimo accesso 30/12/2020).

VIP - V. Colonna, *LFSAG* (2017-2020), «Voices of Italian Poets»: www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_index.html (ultimo accesso 18/12/2020).