

Estudos em variação linguística nas línguas românicas - 2



Coordenação

Lurdes de Castro Moutinho

Alberto Gómez Bautista

Elisa Fernández Rei

Helena Rebelo

Rosa Lúcia Coimbra

Xulio Sousa



universidade de aveiro
theoria poiesis praxis



**L'ENJAMBEMENT TRA VISIONE E INVISIBILITÀ:
UNO STUDIO FONETICO SULLA REALIZZAZIONE
PROSODICA DELL'INARCATURA
NELLA POESIA ITALIANA**

Valentina Colonna

Antonio Romano

**L'ENJAMBEMENT TRA VISIONE E INVISIBILITÀ:
UNO STUDIO FONETICO SULLA REALIZZAZIONE PROSODICA
DELL'INARCATURA NELLA POESIA ITALIANA**

**THE ENJAMBMENT BETWEEN VISION AND INVISIBILITY:
A PHONETIC STUDY ON PROSODIC REALIZATION
OF THE ENJAMBMENT IN ITALIAN POETRY**

Valentina Colonna

(LFSAG / Università di Torino, Italia)

Antonio Romano

(LFSAG / Università di Torino, Italia)

Riassunto

Questa ricerca è parte di un lavoro più ampio condotto nell'ambito del progetto VIP-*Voices of Italian Poets*. Si presentano i comportamenti prosodici di diverse interpretazioni vocali in presenza della figura retorica poetica dell'*enjambement*, individuato in due componimenti italiani di due autori del secondo Novecento. Le descrizioni qualitative e comparative delle scelte organizzative e intonative consentono di evidenziare casi di convergenza e divergenza nelle scelte adottate su *rejet*, *contre-rejet* e sulle strutture circostanti, consentendo inoltre alcuni raggruppamenti. La ricerca mostra il prevalere di alcune tendenze e una ricca varietà comportamentale interna in presenza di un fenomeno retorico prezioso, confermando il potenziale di un'applicazione linguistica a quest'area di indagine.

Parole chiave: fonetica, linguistica, variazione, poesia, prosodia

Abstract

This research is part of a wider work carried out within the VIP-*Voices of Italian Poets* project. We will present the prosodic properties of different vocal interpretations in the presence of the rhetorical poetic figure of *enjambment*, identified in two Italian compositions by two authors of the second half of the twentieth century. The qualitative and comparative descriptions of the organisational and intonational choices allow to highlight cases of convergence and divergence in the adopted choices on *rejet*, *contre-rejet* and surrounding structures, also allowing a different prosodic parsing. The research shows the prevalence of certain tendencies and a rich internal behavioural variety in the presence of this valuable rhetorical phenomenon, confirming the potential of a linguistic application to this area of investigation.

Keywords: Phonetics, Linguistics, Variation, Poetry, Prosody

1. INTRODUZIONE

Questo studio mira a considerare da una prospettiva prosodica l'elemento retorico dell'*enjambement*, basandosi sul lavoro di Colonna (2021), che viene qua ripreso e approfondito.

Studi ampi sulla prosodia della poesia hanno messo in luce come l'inarcatura costituisca un aspetto particolarmente interessante da considerare sul piano fonetico, in quanto portatore di molteplici informazioni, che vanno a sovrapporsi alla pagina scritta, arricchendola di nuove informazioni. Se infatti «l'inarcatura rappresenta il caso più evidente di disaccordo fra segmentazione linguistica e segmentazione metrica» (Scarpa, 2012: 77), l'*enjambement*, come spiega Žirmunskij (1972: 188), contiene una pausa sintattica all'interno del verso, più forte di quella iniziale o finale. In questo caso l'inarcatura si paragona a una dissonanza musicale che attenderebbe, con la pausa di fine verso, una sua risoluzione in consonanza: difatti, come negli schemi armonici musicali, l'elemento del *rejet* (che associamo qua a una dissonanza, intesa in particolare come insegna la prassi barocca) risulterebbe come una marcatura di tensione a livello emotivo, che viene a risolversi poi, dopo la sua sospensione, in un ritorno all'equilibrio armonico, alla consonanza, corrispondente cioè in poesia al *contre-rejet*, cioè all'elemento che naturalmente sarebbe connesso a livello sintattico e logico, e permette al *rejet* di essere percepito come tale¹. Sulla realizzazione intonativa dell'inarcatura i metricisti, lettori e letterati hanno spesso provato a dibattere, spezzando l'opinione tra chi avesse preferenza per la lettura fedele alla fine del verso e chi invece fosse a favore di una lettura sintattica. Il metricologo Menichetti ha trattato, in ambito italiano, la questione dell'inarcatura come caratterizzata da un'«intonazione sospensiva o d'attesa» (Menichetti, 1993: 449), definita come ascendente e rallentata, capace di fare risaltare l'ultimo termine del verso. Žirmunskij quando parlava di lettura melodica, ovvero fedele alla misura del verso (in presenza o assenza di inarcatura), spiegava anche la presenza di un'intonazione finale ascendente, che rimarcava in questo modo l'ultima parola. Tuttavia, alla luce di Colonna (2017 e 2021), il confronto dei dati sperimentali di letture di testi ha dimostrato come in realtà il panorama si presenti molto più ampiamente formato e articolato.

Per approfondire gli studi condotti sulla prosodia della poesia, diffusi principalmente nell'area statunitense, tedesca, francese e, infine, italiana, si veda Colonna (2021 e 2022). Diversi filoni di ricerca si sono dedicati ampiamente alla prosodia della poesia in senso lato

¹ Precisiamo che con *rejet* si intende il primo elemento che compone l'inarcatura, ovvero l'elemento che resta isolato alla fine del verso e a cui segue il *contre-rejet*, quale elemento collegato al precedente a livello logico-sintattico ma separato all'inizio del verso successivo.

e con metodologie diverse (in particolare citiamo i filoni linguistici approfonditi in Colonna, 2021): l'aspetto dell'inarcatura risulta un elemento di interesse per le diverse scuole e che necessita ancora di ulteriori approfondimenti. Menzioniamo, in particolare, l'attenzione che è stata rivolta al tema dal gruppo tedesco di *Rhythmicalizer*, in cui l'osservazione è stata rivolta principalmente a una finalità di indagine con intelligenza artificiale e quindi in un'ottica quantitativa².

2. PRESENTAZIONE DELLO STUDIO E DEL PROGETTO VIP

Nello specifico, questa ricerca è condotta all'interno del progetto VIP-*Voices of Italian Poets*, progetto-pilota per lo studio prosodico delle voci della poesia italiana dal secondo Novecento a oggi, che si compone anche di un archivio digitale *online*, da cui sono stati selezionati i materiali presi in considerazione per quest'analisi³.

L'archivio, insieme al progetto, è stato presentato, tra il resto, in Colonna (2019), Colonna & Romano (2020) e in Colonna (2021). La piattaforma digitale si compone attualmente di oltre 900 registrazioni presenti *online* (e molte altre conservate in fisico), appartenenti principalmente a poeti italiani contemporanei e del Novecento, oltre che, in piccola parte, a professionisti della voce (attori, *speaker*, doppiatori). Tra le voci dei poeti contemporanei il 24% è composto da poeti *under40*, mentre il 76% è costituito da autori *over40*. La molteplicità di tipologie di interprete rappresenta uno dei tratti caratteristici di questo fondo vocale poetico: la modalità di consultazione di interpretazioni multiple di una stessa lettura, ereditata dalla tradizione linguistica⁴, costituisce anche un aspetto cruciale per quest'analisi, che prenderà in considerazione difatti il confronto tra interpretazioni diverse di una selezione limitata di testi. Le letture multiple di questa scelta di poesie costituiscono in tutto il 54% dell'archivio a oggi, mentre il 46% è costituito da letture individuali.

Il progetto VIP, fondato nel 2017 e *online* dal gennaio 2018, è confluito in una prima storia e analisi fonetica della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi (Colonna,

² V. Baumann *et al.* (2018) e Meyer-Sickendiek (2018).

³ L'archivio è consultabile al link https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_index.html, presente sul sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "A. Genre" dell'Università di Torino e presente sul server di ateneo dell'università.

⁴ Si vedano, tra gli altri, gli archivi reperibili *online* de *La tramontana e il sole* (con oltre 500 registrazioni). I dati relativi alla favola di Esopo de "La tramontana e il sole" sono il risultato di lavori di ricerca condotti nell'ambito di vari progetti. Altri dati dello stesso tipo sono disponibili in altri archivi (tra cui *IPA Illustrations*, *Atlas sonore des langues régionales de France*, *Jo Verhoeven's website*, *Librivox English Accents*, *Poesia e dialetti*, *Rai Dizionario*, *Il dialetto bolognese*, *Istituto di Dialettologia e di Etnografia Valtellinese e Valchiavennasca*). Per ulteriori dettagli, vedasi Romano A., De Iacovo V. (2020), Romano A. (2016). Ulteriori informazioni sugli archivi *online* sono reperibili su <https://www.lfsag.unito.it/ark/index.html>.

2021), che ha sviluppato uno studio qualitativo e quantitativo sul tema. In questo contributo riprenderemo e approfondiremo una piccola parte di questo lavoro, considerando in particolare l'approccio qualitativo e comparativo impiegato.

Il caso specifico dell'inarcatura, di per sé elemento carico di ambiguità semantica che approcci sperimentali su dati acustici potrebbero permettere di considerare da nuove prospettive, verrà qua preso in esame col fine di individuare le tendenze prevalenti nella gestione organizzativa e intonativa del *rejet* e del *contre-rejet*⁵ applicate a uno stesso testo.

L'ipotesi iniziale, sviluppata principalmente in seguito a uno studio più ampio sulle letture di poesia e di Colonna (2017), è stata quella di due possibilità di comportamento davanti a inarcatura: da un lato, una lettura frammentata da una pausa tra *rejet* e *contre-rejet*, in cui l'intonazione del *rejet* avrebbe potuto essere, presumibilmente, /CT/ (ovvero "continuativa maggiore"), o /Da// "dichiarativa assertiva"⁶; dall'altro lato, una lettura con priorità dell'andamento logico-sintattico su quello retorico, che si realizzerebbe in un *continuum* tra la prima unità (*rejet*) e la seconda (*contre-rejet*), senza marcatura di un elemento sull'altro, oppure con marcatura del *rejet* tramite sbalzo tonale e/o allungamento della sillaba finale.

3. DATI

I dati che sono stati analizzati in questa ricerca formano parte di un *corpus* di letture tratte dall'archivio VIP e considerate in Colonna (2021): di queste sono state recuperate la versione originale dell'autore e diverse interpretazioni di autori contemporanei. In particolare, prenderemo in esame alcune letture di Vittorio Sereni, *La spiaggia*, e Giorgio Caproni, *Alba*⁷, il primo testo in versi liberi e il secondo in tipica forma di sonetto caproniano.

I testi, oltre che rappresentativi dell'opera degli autori (che costituiscono tra loro due approcci molto diversi alla poesia e sono tra i massimi del secolo scorso) presentano un apparato retorico ricco e gli *enjambement*, in un caso in corrispondenza di verso a gradino e nel secondo caso ravvicinati nell'arco di tre versi, si prestano a uno studio specifico di questo

⁵ Ulteriori approfondimenti in campo cognitivo potrebbero rivelarsi un completamento utile per analisi di questo tipo, al fine di valutare la ricezione e la rappresentazione dell'inarcatura che si va a costruire, a seconda del tipo di lettura. Un proposito a riguardo è stato menzionato in Colonna (2021).

⁶ Vedasi per le etichette, rispettivamente di continuativa maggiore e dichiarativa, Romano (2014-2018). Nel complesso intendiamo con "continuativa maggiore" un'intonazione forte di continuazione, che si trova solitamente in clausole introduttive, con un'intonazione marcata. Con intonazione di "dichiarativa assertiva" si intende un'intonazione conclusiva, con profilo melodico globalmente discendente, con valori minimi di altezza al termine dell'enunciato.

⁷ Nel lavoro più ampio erano state prese in esame anche le letture di E. Montale, con *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, e G. Ungaretti, con *Sono una creatura*.

tipo. Si considererà una porzione ristretta estratta dalle due poesie e si confronteranno le versioni che ne hanno dato diversi interpreti, studiando e analizzando le registrazioni acustiche raccolte nell'ambito del progetto VIP.

Più in particolare, da *La spiaggia* di Sereni prenderemo in esame la porzione dei vv. 13-14, comprendenti “Non / dubitare – m’investe della sua forza il mare –”, considerata in 17 letture diverse. Oltre alla versione del poeta, vedremo infatti le voci di alcuni poeti contemporanei di generazioni diverse, e cioè: Franco Buffoni, Nicola Bultrini, Stefano Raimondi, Stefano Simoncelli, Luigia Sorrentino, Maria Borio, Massimo Gezzi, Tommaso Di Dio, Andrea De Alberti, Umberto Fiori, Isabella Leardini, Matteo Marchesini, Fabio Pusterla, Alberto Bertoni, Franca Mancinelli, Gian Mario Villalta. Riportiamo di seguito il testo intero della poesia (edizione di riferimento Sereni, 1994).

Sono andati via tutti –
 Blaterava la voce dentro il ricevitore.
 E poi, saputa: – Non torneranno più –

Ma oggi
 Su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
 Quelle toppe solari... Segnali
 Di loro che partiti non erano affatto?
 E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

I morti non è quel che di giorno
 In giorno va sprecato, ma quelle
 Toppe di inesistenza, calce o cenere
 Pronte a farsi movimento e luce.

Non

Dubitare, – m’investe della sua forza il mare –
 Parleranno.

Per quanto riguarda la lettura caproniana, invece, si è scelto di studiare l’apertura dei suoi primi tre versi: “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti! Qua”. Le letture scelte sono state in tutto 11 e, più in particolare le seguenti: quella dell’autore e le letture dei poeti contemporanei Paola Loreto, Beppe Mariano, Davide Rondoni, Nicola Bultrini, Valentino Fossati, Donatella Bisutti, Anna Maria Carpi, Stefano Simoncelli, Gian Mario Villalta, oltre che dell’attore Achille Millo.

Anche in questo caso riportiamo il testo intero della poesia (tratta da Caproni, 1983):

Amore mio, nei vapori d’un bar
 all’alba, amore mio che inverno
 lungo e che brivido attenderti! Qua
 dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
 di rinfresco anche l’occhio, ora nell’ermo
 rumore oltre la brina io quale tram

odo, che apre e richiude in eterno
 le deserte sue porte?... Amore, io ho fermo
 il polso: e se il bicchiere entro il fragore
 sottile ha un tremitio tra i denti, è forse
 di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,
 non dirmi, ora che in vece tua già il sole
 sgorga, non dirmi che da quelle porte
 qui, col tuo passo, già attendo la morte!

4. METODOLOGIA

Per questa ricerca è stato utile abbinare l'ascolto e la visione, tenendo come riferimento continuo la pagina del testo. L'obiettivo è stato quello di confrontare le porzioni di audio selezionate, mettendo in evidenza i segmenti vocalici che le costituiscono in funzione della realizzazione della *mise en page* poetica.

La metodologia di studio adottata è quella in uso nel progetto AMPER *Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman*⁸. A tal proposito, i passi seguiti sono stati i seguenti: dapprima sono state selezionate ed estratte le porzioni di audio comuni alle registrazioni scelte; le porzioni selezionate sono poi state annotate su un livello vocalico tramite il *software* PRAAT; di ciascuna porzione vocalica individuata sono stati estratti i dati relativi a energia, durata e f_0 (f_{01} , f_{02} , f_{03}) tramite *script*⁹ (a cui è seguita, laddove necessaria, una correzione manuale in caso di errori di calcolo del *software*). Infine, si è condotta una comparazione tra le differenti interpretazioni, cercando di raggruppare i casi di convergenze organizzative con uguale numero di sillabe: il raggruppamento ha preso forma nell'immagine comparativa con stilizzazione delle relative CP (curve prosodiche), da una a cinque, in segmenti vocalici. Con CP sono intese le unità melodiche interpausali (consideriamo come pause le porzioni di silenzio funzionali, che separano tra loro unità compatte), in cui l'andamento di f_0 compresa in una determinata unità di tempo caratterizza la stringa. Per la riproduzione delle stilizzazioni delle curve di f_0 è stato impiegato il *software* MatLab R2018b, su cui sono stati lanciati degli appositi *script*¹⁰.

⁸ Il progetto consta anche di una ricca base di dati, finalizzata allo studio comparato della prosodia nelle varietà dialettali, regionali e nelle lingue romanze, che è stata di riferimento, nella sua struttura, anche per il progetto VIP. Vedasi Romano (2004, 2005). L'approccio in uso in questo progetto prende in considerazione la prosodia nella sua varietà, analizzandone gli indici acustici soprasegmentali, col fine di identificare i tratti prototipici delle varietà linguistiche. Cfr. anche Mairano (2011), Romano *et al.* (2014) e De Iacovo (2019).

⁹ *Script* realizzato da Pl. Barbosa, adattato da A. Rilliard e altri (cfr. Romano *et al.*, 2014: 35), modificato da M. Gamba e automatizzato da Ol. Friard (cfr. De Iacovo, 2019).

¹⁰ Gli *script* adottati in questo caso afferiscono al progetto AMPER e sono stati generati a partire da quelli di AMPER-fox, in origine dedicati a valutazioni percettive basate su *file* ton (in attesa di brevetto).

La differenziazione delle curve stilizzate con colori diversi, corrispondenti a ogni interprete, ha permesso in questo modo di confrontare modalità organizzative analoghe e rimarcare la differenza tra sistemi differenti. Si cercherà così di mettere in rilievo i casi di maggiore vicinanza o lontananza nelle scelte adottate, per valorizzare il potenziale di riproduzione di questo specifico caso retorico-prosodico.

5. RISULTATI

5.1. Il caso Sereni

In questo paragrafo presenteremo i risultati emersi dalle analisi delle letture dei due testi, cominciando da *La spiaggia* di Sereni.

In questo caso l'inarcatura si presenta in occorrenza di un verso a gradino che scende dal verso precedente, conferendo così al *rejet* ulteriore risalto¹¹. Analizzando le concrete interpretazioni dei parlanti scelti, vediamo che diversi ma anche comparabili sono gli approcci impiegati.

Iniziando dalla versione originale dell'autore (sviluppata su una f_0 di 80 Hz), possiamo notare un'organizzazione bipartita che privilegia l'ordine logico-sintattico e si struttura, rispettivamente, in “non dubitare” e “m'investe della sua forza il mare”, come mostra la fig. 1¹². Il contrasto tonale tra *rejet* e *contre-rejet* si riduce al minimo, con una prominente del primo mantenuta analoga sul segmento successivo (“du-”), da cui inizia la discesa melodica del *contre-rejet*. In questo modo, anche il resto del verso si riorganizza in una seconda serie, composta di 10 segmenti vocalici su un tono basso con intonazione di appendice /App/, che termina su un livello ulteriormente basso sull'ultima parola.

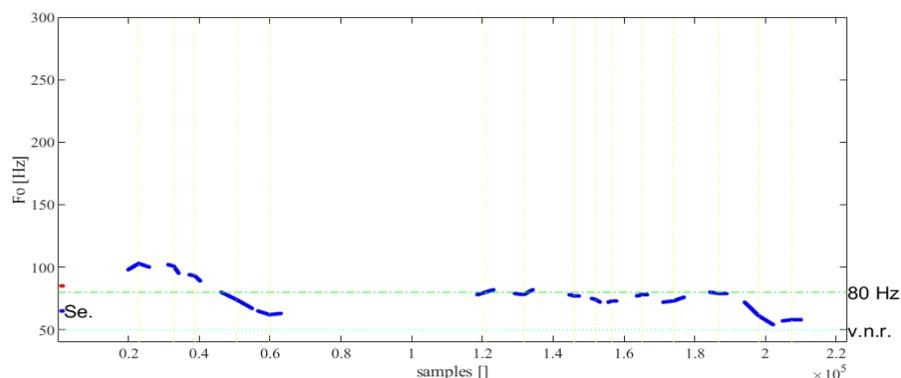


Figura 1 - Stilizzazione di CP (segmentata) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni:
“Non / Dubitare, – m’investe della sua forza il mare –”

¹¹ Non ci soffermeremo in questo caso sull'ulteriore elemento interessante del verso, legato alla punteggiatura, che vede l'uso della lineetta come livello tonale inferiore, nella realizzazione dell'inciso. In questo modo la scrittura si sposta su un livello di tensione diverso, più basso del precedente discorso poetico.

¹² Le immagini che si riportano sono tratte da Colonna (2021).

Presentando alcuni confronti tra le interpretazioni elencate, si evince una comunione di scelta tra diversi autori, che adottano una strategia organizzativa comune a quella di Sereni, definibile come “logico-sintattica”, in quanto aderente a questo aspetto piuttosto che alla metrica. In questo filone collochiamo le interpretazioni di Bultrini (Bul.), Buffoni (Buf.), Pusterla (Pus.) e Raimondi (Rai.) (v. fig. 2), tutte con uguale numero di segmenti vocalici, ripartiti in due unità intonative complessive¹³, che confrontiamo in un’unica figura, comprendente anche la lettura dell’autore.

La lettura di Sereni si posa su una fascia melodica più bassa, mentre su un livello più alto si trovano quelle di Raimondi e Buffoni. Confrontando la prima sezione, possiamo notare che le voci di Bultrini e Sereni sono sovrapponibili per movimento e f_0 (a eccezione dell’ultima sillaba) e le scelte sono analoghe nel procedere tra primo e secondo segmento, mantenendo un livello melodico analogo, lievemente più alto nel secondo segmento. Così accade anche in Pusterla, su un tono superiore. Con Buffoni e Raimondi notiamo invece un secondo segmento su un tono più basso del primo, in un maggiore stacco tonale discendente tra *rejet* e *contre-rejet*. In tutti questi casi si trova un movimento della prima vocale di tipo ascendente-discendente, a eccezione di Pusterla (che impiega un movimento ascendente-piano). Si noti che il primo blocco, nel complesso, seppure discendente, presenta un comportamento melodico eterogeneo tra le varie letture, individuabile dal principio¹⁴. Anche quando si presenti uno stacco tonale, questo non è mai particolarmente evidenziato ma contribuisce ad ogni modo a marcare, seppure in una lettura che li connette, gli elementi caratteristici di *rejet* e *contre-rejet*. Tuttavia, in Pusterla, lo stacco melodico marca la tonica del *contre-rejet*, con impiego di un tono superiore nettamente discendente, contrastante invece con le scelte degli altri autori.

Da un lato potremo dire che la prominenza iniziale possa rappresentare un modo di marcare il *rejet*, che si affianca a un’ulteriore marcatura del *contre-rejet*. Se infatti ci saremmo aspettati un risalto maggiore del *rejet*, considerando anche il suo ruolo nel testo, ci troviamo davanti, nell’analisi prosodica, a un testo che ribalta anche l’aspettativa.

Il secondo raggruppamento, su cui non ci soffermeremo in questa sede, tuttavia rappresenta un’ulteriore diversificazione dei comportamenti. Da un lato troviamo uno stesso livello melodico (con Raimondi e Buffoni, la cui scansione vocalica è paragonabile, in particolare dal quarto nucleo sillabico, a quella di Pusterla, con marcatura dei segmenti vocalici di “sua”

¹³ Le durate dei segmenti vocalici e complessivi risultano diverse ma sono state in questo studio normalizzate.

¹⁴ Vedasi ad esempio il secondo segmento ascendente in Pusterla e discendente negli altri casi, in due letture (Buf., Rai.) su un livello inferiore al precedente e in altre due (Bul., Se.) su uno superiore.

e “for-” con stacco tonale ampio e conseguente durata maggiore della vocale), dall’altro lato una corrispondenza intonativa nei primi tre segmenti (in Raimondi, Pusterla e Bultrini) e anche a partire dal quarto segmento (tra Raimondi e Sereni, che procedono in parallelo). Il maggiore contrasto tra i due raggruppamenti si incontra nella lettura dell’autore, che raggiunge inoltre con le ultime due sillabe un livello tonale ancora inferiore.

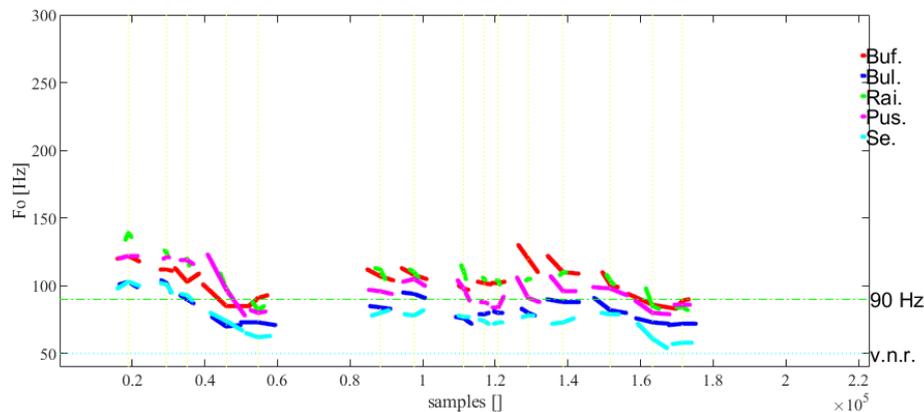


Figura 2 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni: “Non / Dubitare, – m’investe della sua forza il mare –”

Altra tipologia di organizzazione individuata è quella che definiamo “metrica” e che rispetta, quindi, la frattura tra *rejet* e *contre-rejet*, impiegando una pausa per marcare la separazione tra i due elementi. In questo caso la pausa separa la negazione dal verbo, seguito da altra pausa in corrispondenza di lineetta: il testo viene così tripartito prosodicamente nella serie “Non / dubitare / – m’investe della sua forza il mare”. Questo approccio si trova nelle letture di Di Dio (Di.D.), De Alberti (De.A.), Fiori (Fio.), Leardini (Lea.), Marchesini (Mar.), che mettiamo a confronto (fig. 3). Dall’immagine è possibile evincere la ricchezza di comportamento interno alla melodia delle singole curve prosodiche (e un uso diverso delle pause che le dividono e delle velocità)¹⁵. La sola voce femminile presente si situa su un livello frequenziale più alto, ma generale è la corrispondenza tra scelte omogenee al loro interno, a differenza di Di Dio, con il quale si incontra un maggiore movimento interno. La segmentazione crea una tripartizione in questo caso, in cui il primo segmento si presenta su un tono medio-alto in tutte le letture, con intonazioni diverse (la f_0 è corrispondente tra De Alberti e Marchesini), seppure nel complesso tutte piano-discendenti, sospese su tono medio -*m* (solo in Leardini è discendente-ascendente, ugualmente sospesa su tono -*m*) e con durata maggiore in De Alberti¹⁶. In corrispondenza del *rejet* troviamo anche un allungamento

¹⁵ L’allineamento delle curve forza infatti una stessa organizzazione temporale (riferita alla media delle soluzioni adottate dai campioni confrontati): il concentrarsi delle CP nella parte sinistra del grafico, con ampie porzioni di vuoto a destra, segnala la disparità su questo piano tra i parlanti considerati. Se questo accade, almeno una delle letture era quindi molto lenta.

¹⁶Intendiamo con -*m* (medio) un movimento e un livello medio della curva raggiunti su un tono terminale.

consonantico della nasale terminale, presente in tutte le interpretazioni, a eccezione di De.A. (che impiega allungamento vocalico)¹⁷. L'*enjambement* in questo caso quindi si realizza tramite questo espediente fonetico di allungamento e marcandolo ulteriormente con il silenzio e gli stacchi tonali seguenti. Considerando il primo segmento vocalico del *contre-rejet*, si nota che in quattro casi esso inizia su un livello di f_0 superiore al precedente, con intonazioni con esso contrastanti (ripidamente discendente in Leardini, ascendente in De Alberti, discendente-ascendente in Di Dio, appena discendente in Marchesini): con Fiori il secondo segmento presenta invece un livello inferiore al primo e intonazione discendente.

Il terzo segmento del secondo blocco, tonica di “dubitare”, offre tra le quattro voci scelte comuni nel movimento discendente (più ripido con Leardini e Marchesini) ma anche un andamento discendente-ascendente con Di Dio, mentre la postonica in due casi presenta un profilo piano (Fio., Lea.), piano-discendente con Di.D., ascendente con De.A., discendente con Mar. A eccezione di Di Dio, in tutti gli altri casi l'ultimo segmento si incontra sul tono più distante dal primo.

Non soffermandoci sul terzo blocco, notiamo solamente che la lettura variegata al suo interno (in Di Dio) realizza l'inciso per contrasto, giungendo al tono più basso con gli ultimi due segmenti (tonico e postonico). Comune a questa lettura nei comportamenti dei primi tre segmenti è quella di Leardini, con cui la postonica introduce il livello melodico basso, in linea con le altre tre versioni, che dal principio del terzo blocco appaiono nel complesso omogenee su un tono più basso.

Nel complesso in queste letture quindi possiamo trovare una maggiore marcatura del *rejet*, a cui, in alcuni casi specifici, si aggiunge un'ulteriore marcatura del *contre-rejet*.

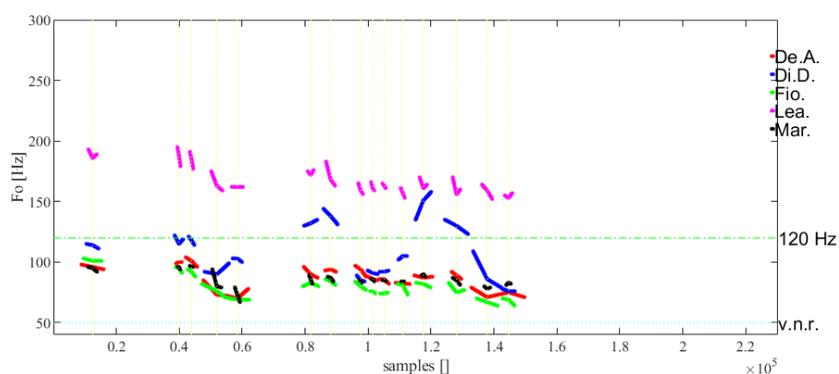


Figura 3 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni:
“Non / Dubitare, – m’investe della sua forza il mare –”

Annotazione parzialmente riconducibile alle etichette di ambito autosegmentale-metrico, è usata pensando a una caratterizzazione macroscopica. Inoltre l'utilizzo di livelli -M (Medio) e -B (Basso), che incontreremo più avanti, riguarda il livello tonale (frequenziale) usato all'interno della curva melodica.

¹⁷ Al fine della comparazione (possibile solo in caso di uguale numero sillabico), non è stata annotata la produzione in Di Dio di [ə] al seguito di “non”, che contribuisce a marcare l'inarcatura anche con l'inserimento di un suono aggiuntivo.

Ancora tripartita è la riorganizzazione individuata in Stefano Simoncelli (Sim.) e Luigia Sorrentino (Sor.), con la struttura: “Non dubitare / – m’investe / della sua forza il mare –”¹⁸, in cui si trova anche una corrispondenza nell’andamento complessivo delle tre CP tra i due poeti e un’ulteriore variazione del movimento vocalico interno è rilevabile (v. fig. 4).

La prima CP, che lega insieme *rejet* e *contre-rejet*, rivela uno stile logico-sintattico, paragonabile al primo esempio comparativo proposto: il primo segmento, su un tono più alto, presenta intonazioni diverse, e lo stacco tonale che lo separa dal secondo segmento è maggiore in Sim. In entrambi i casi, tuttavia, a essere marcato è il *contre-rejet*, con Sor. abbassato di livello tonale nella sua tonica, seguito da crollo della postonica, invece allungato nella sua postonica, anch’essa su tono basso, con Sim.: in entrambi i casi quest’ultima vede anche un piccolo moto ascendente finale.

Il secondo e terzo blocco presentano in un caso (Sim.) un tono di poco inferiore e vario al suo interno, mentre nell’altro (Sor.) si trova uno stesso tono del primo blocco: in entrambi i casi “investe” è reso da un’intonazione nel complesso discendente e assertiva, che farebbe pensare a una struttura di inarcatura con spezzatura tra primo e secondo elemento, in un’indipendenza della CP.

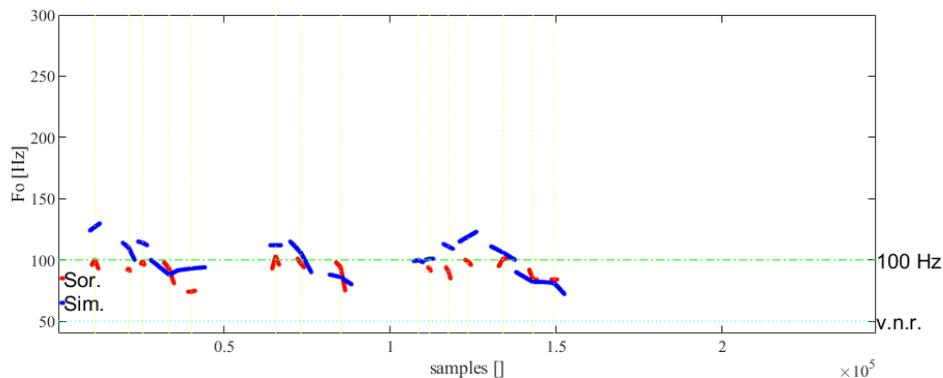


Figura 4 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni:
“Non / Dubitare, – m’investe della sua forza il mare –”

Alberto Bertoni (Ber.), Franca Mancinelli (Man.) e Gian Mario Villalta (Vil.), che presentiamo in fig. 5, riorganizzano invece i versi in quattro unità, riproducendo metricamente l’inarcatura e dividendo l’inciso con una pausa breve. Troviamo cioè le seguenti CP: “Non / dubitare – / m’investe della sua forza / il mare –”¹⁹.

¹⁸ Anche in questo caso emerge ed è visibile anche dalla disposizione sul grafico una diversa gestione delle pause tra i due locutori, a cui si aggiunge una visibile diversa lunghezza vocalica, più breve con Sorrentino.

¹⁹ Precisiamo che non abbiamo indicato l’effettiva produzione in iato delle due sillabe di “sua” nella lettura di Bertoni, al fine di effettuare la comparazione tra le tre interpretazioni. Inoltre le diverse velocità e il diverso impiego di pause si nota anche dalla disposizione delle curve sull’asse.

Tra le tre voci, Mancinelli utilizza pause più lunghe e i suoi andamenti (su un tono chiaramente più alto) si presentano divergenti nel movimento globale e interno vocalico. Le letture di Bertoni e Villalta, nei primi due blocchi vicine nel livello tonale e nel movimento, procedono in modo affine anche nel terzo e quarto blocco: con Bertoni si individua una netta marcatura in corrispondenza di “sua”, con stacco tonale forte, e nell’ultimo segmento vocalico, ascendente in una continuazione.

Il primo segmento si trova nel complesso su un livello medio-alto, con durata maggiore in Mancinelli, allungamento consonantico in Villalta: in tutti e tre i casi la pausa seguente lo mette in evidenza. Il secondo blocco presenta in Mancinelli i primi due segmenti particolarmente discendenti e su un’uguale frequenza media; in Villalta restano su un livello medio; in Bertoni risultano su un tono superiore al precedente, entrambi discendenti. Esso è nel complesso discendente per tutti e tre gli autori (la tonica è allungata in Mancinelli e Villalta, con discesa che continua nei segmenti successivi in Mancinelli, sino alla *creaky voice* in postonica), si ferma su un andamento piano con tono basso in Vil. e mantiene il tono precedente (e l’andamento discendente-ascendente) con Bertoni.

Il terzo e quarto gruppo vocalico presentano uguale tono del secondo in Man. e Vil., mentre un tono inferiore con Ber.

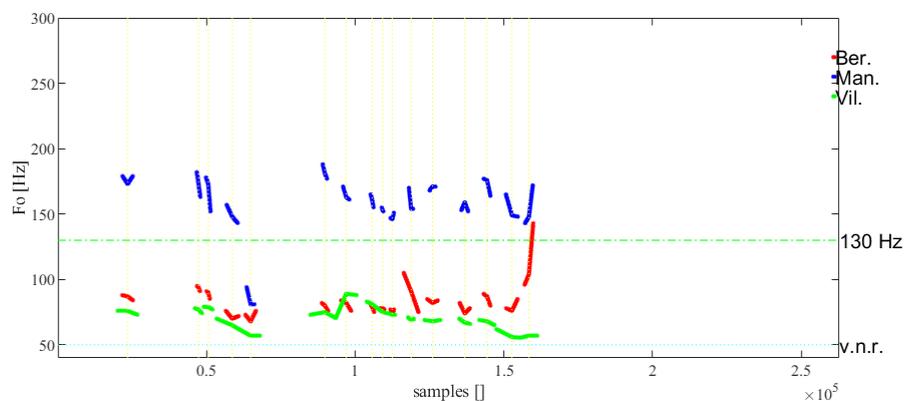


Figura 5 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni:
“Non / Dubitare, – m’investe della sua forza il mare –”

Infine, altra modalità incontrata è quella che include 16 sillabe al posto di 15, e che si divide in quattro blocchi: “Non dubitare / – m’investe / della sua forza / il mare –” (senza sinalefe tra “forza” e “il”). Si trova questo schema in Maria Borio (Bo.) e Massimo Gezzi (Ge.) (v. fig. 6): la pausazione risulta maggiore tra il primo e il secondo blocco, mentre le altre due pause sono funzionali a una respirazione del secondo enunciato, come “cesure” che

segnano i respiri della frase. I comportamenti melodici sono vari nel complesso e all'interno dei segmenti vocalici.

Il contrasto tra negazione e verbo in Borio si effettua tramite *creaky voice* a partire dalla terza vocale, marcando su un tono medio il *rejet* e la prima sillaba del *contre-rejet*, raggiunta con lieve salto tonale ascendente, mentre con Gezzi il *rejet* è ascendente e la prima sillaba del *contre-rejet* si raggiunge con uno stacco e tiene un'intonazione discendente, che porta su un livello tonale inferiore, mantenuto anche nella pretonica.

La pausa principale della sezione separa il secondo blocco, che coincide anche con l'inizio dell'inciso testuale: per Borio è in netto stacco dalla *creaky voice* precedente (l'inciso si distacca su una fascia melodica più alta e con una varietà interna) e con Gezzi l'inciso si sviluppa su un tono basso, alquanto omogeneo.

Con il secondo e terzo blocco in Borio si torna a un innalzamento, mentre con Gezzi il livello è mediamente costante. Le due voci si incontrano poi sull'ultima porzione di enunciato, con struttura *M-B-m*.

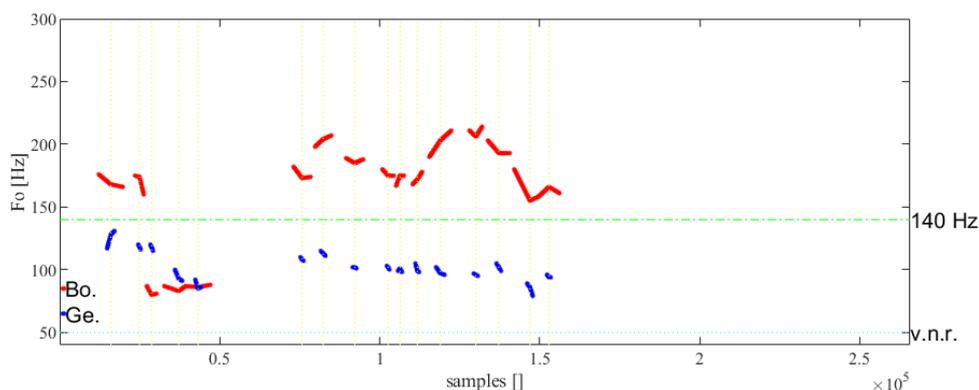


Figura 6 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 13-14 de “La spiaggia” di V. Sereni:
“Non / Dubitare, – m’investe della sua forza il mare –”

Da un’osservazione delle intonazioni impiegate nella realizzazione dell’inarcatura nelle voci fin qui descritte, unitamente ad altre, non qua approfondite e alle prese con la lettura di Sereni (v. Colonna, 2021) più in particolare, le voci di Raimondi, Sereni, Bultrini, Buffoni, Pusterla, Leardini, Marchesini, Fiori, Di Dio, De Alberti, Sorrentino, Simoncelli, Borio, Gezzi, Mancinelli, Bertoni e Villalta), sono emerse interessanti informazioni su una sistematicità e prevalenza dell’uso melodico.

Sono state individuate quattro tendenze principali di intonazione in coincidenza del *rejet*, rispettivamente: “ascendente-discendente”, “ascendente”, “discendente”, “discendente-ascendente”. Come mostra il grafico 1, che consente di distinguere una lettura metrica da una sintattica e di visualizzare anche il tipo di intonazione corrispondente, una prevalenza assoluta è stata quella di intonazione discendente in presenza di un’organizzazione metrica,

che impiega cioè una pausa tra *rejet* e *contre-rejet* per marcare la frattura retorica. Nettamente minore è l'impiego di un andamento melodico analogo in caso di una curva prosodica continua e non spezzata. Al secondo posto come prevalenza di movimento melodico è la sintesi “ascendente-discendente”, ricorrente in casi di letture sintattiche.

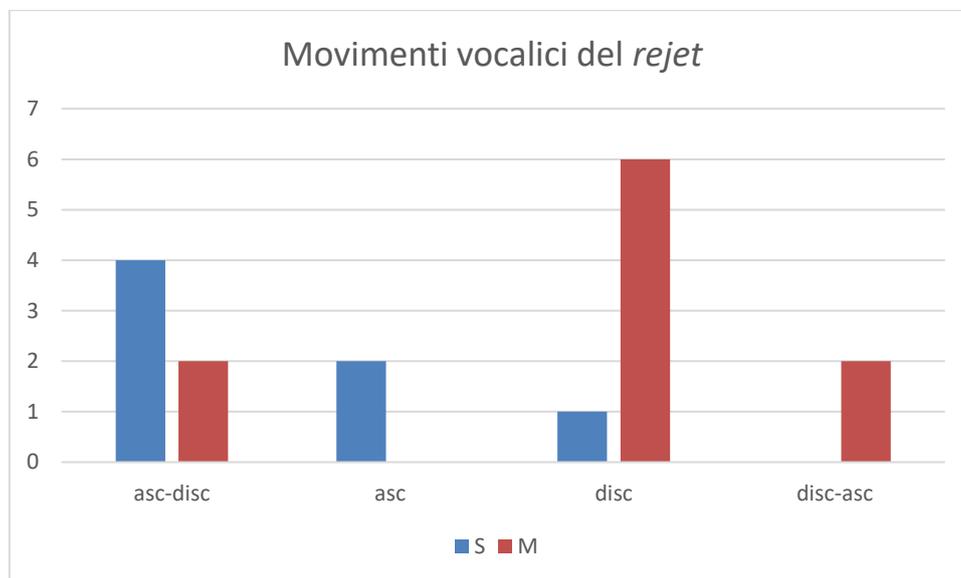


Grafico 1 - Istogramma relativo ai movimenti vocalici del *rejet*. S=Sintattica; M=Metrica

5.2. Il caso Caproni

Di Giorgio Caproni sono stati presi in considerazione 3 versi (endecasillabici), comprendenti al loro interno due inarcature e una ripresa anaforica. È stata anche introdotta la lettura di un attore tra gli interpreti.

La lettura originale dell'autore segmenta i versi in 3 CP, corrispondenti ad “Amore mio, / nei vapori d'un bar all'alba, / amore mio che inverno lungo e che brivido attenderti!” (fig. 7), proponendo una lettura sintattica, fedele alla punteggiatura piuttosto che al verso. Il picco più alto si raggiunge all'inizio, contrasta con il minimo finale ed è parte di un tono complessivamente declamatorio e tipico del poeta, che si unisce anche a *pattern* melodici caratteristici della lettura dell'autore (Colonna, 2017), che ricorre spesso ad ascesa su pretonica e tonica in apertura, seguita da discesa di postonica e segmento successivo. Maggiore enfasi è sulla prima unità “amore mio”, con rilievo tonale e melodico, cui segue anche il massimo silenzio della sezione. Dal livello finale si sviluppa poi il tono medio dei successivi due blocchi: l'ultima CP ha uno sviluppo discendente, dopo il primo nucleo che include “amore mio” in ripresa variata della modulazione iniziale della stessa cellula testuale

(qua in un intervallo ridotto), in sinonimia con *variatio*²⁰. L'ultimo blocco, invece, discende sino alla fascia melodica bassa, senza interruzioni, raggiungendo una *creaky voice* su un'intonazione esclamativa.

I nuclei iniziali o finali di CP risultano evidenti e le inarcature interne, la prima tra “bar” e “all'alba” (in chiusura della seconda curva), e quella tra “inverno” e “lungo” (nella terza CP), non sono riprodotte con pausa: lo stacco tonale tra “bar” e “alba” a fine curva prosodica mette in maggiore rilievo piuttosto il *contre-rejet*, e nel secondo caso si trova una discesa di tono tra le due toniche, con allungamento della seconda. In questi casi il *contre-rejet* spicca sempre sul *rejet*.

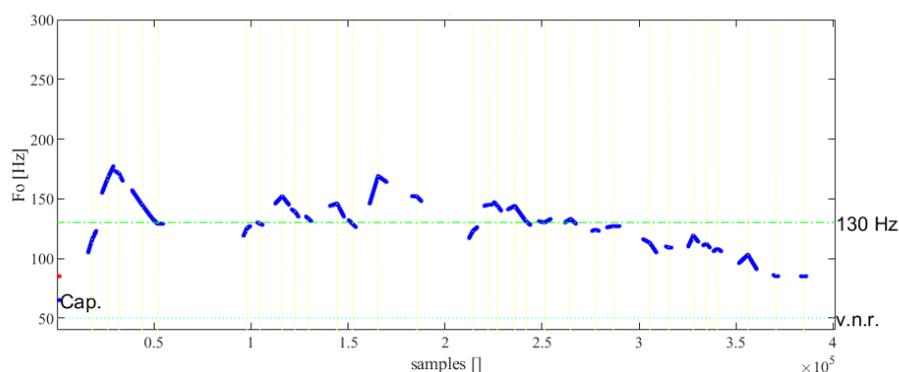


Figura 7 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni:
 “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti!”

Un’uguale ripartizione, di tipo logico-sintattico, s’incontra con le letture di Paola Loreto (Lo.) e Beppe Mariano (Ma.): il loro confronto (fig. 8) mostra comportamenti melodici però molto diversi da quelli caproniani e diversi punti di contatto paragonabili, in particolare tra le prime due CP. La prima, discendente da subito in entrambi, differisce dalla versione caproniana in cui si verificava un innalzamento netto tra pretonica e tonica; la seconda CP, in entrambe le voci su un tono superiore all’ultimo, è nel complesso discendente, in modo più uniforme in Loreto (sino alla *creaky voice* nell’ultimo segmento), con una divisione tra “nei vapori” e “d’un bar all’alba”, mentre la ripartizione interna in Mariano si ha in tre microunità interne tonali (“nei vapori”, “d’un bar”, “all’alba”). Il *rejet* e il *contre-rejet*, avvicinati, si trovano a essere marcati insieme in Lo. e separatamente in Ma.

L’ultima CP invece distingue le due interpretazioni, per quanto entrambe ricorrano a un innalzamento-abbassamento su tonica e postonica del *rejet* “inverno”, seguito da un segmento tonico più basso. Con Loreto la tonica del *contre-rejet* si allunga, mentre con Mariano si allunga la tonica del *rejet*. Inoltre, una ripresa di tono si trova con “brividi”, da cui si diparte

²⁰ Cf. Colonna (2021) per approfondire la tematica retorica della prosodia poetica.

una conclusione ascendente in Loreto e discendente in Mariano²¹. Le modalità impiegate portano a privilegiare in entrambi i casi il *contre-rejet*²².

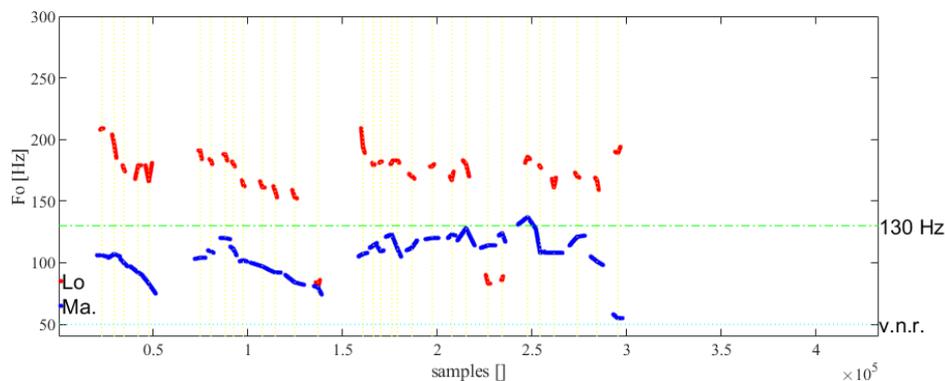


Figura 18 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni:
 “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti!”

Ancora un approccio sintattico si ritrova nelle due voci femminili di Anna Maria Carpi (Car.) e Donatella Bisutti (Bis.), che dividono i versi in “Amore mio, / nei vapori d’un bar all’alba, / amore mio che inverno lungo / e che brivido attenderti!” (con 33 sillabe pronunciate). Le prime due CP si presentano simili nei movimenti generali e singoli dei segmenti vocalici, oltre che nella f_0 media (v. fig. 9).

La prima CP presenta una varietà melodica e andamenti contrastanti, mentre la seconda si struttura in due unità, in entrambe le letture, con primo picco superiore al secondo (l’andamento ascendente è sul *rejet* e discendente sul *contre-rejet*). Uno stacco tonale provvede in entrambi i casi a realizzare l’inarcatura, seppure all’interno di una sola CP.

Dalla terza curva i livelli melodici delle autrici si scambiano: Carpi innalza il tono (su “amore mio”, reso nella stessa modalità del precedente) e l’ultimo segmento, ascendente, presenta un’intonazione continuativa, ripresa dal picco successivo sulla tonica di “lungo”, seguita da una ripida discesa; Bisutti sposta il livello melodico su un tono medio-basso (in intonazione di appendice), creando un contrasto tra questa parte e la antecedente. Il contrasto tonale contribuisce a marcare l’inarcatura e il *rejet* e il *contre-rejet* restano uniti sotto una stessa CP e seguiti da silenzio, mettendo così in risalto il *contre-rejet*²³.

²¹ Precisiamo inoltre che nel caso di Mariano potremmo individuare una dialefe tra “brivido” e “attenderti”, segnato come sinalefe per motivi comparativi.

²² Sul piano retorico, inoltre, si può notare che l’anaforico secondo “amore mio” risulta lievemente mutato, in Loreto con discesa tonale (con poi un’intonazione sorridente e una velocità più rapida successiva) e in Mariano con un cambio di livello tonale, più alto di quello iniziale e con maggiore rapidità di pronuncia. Si consideri questa come *variatio* dell’unità, a livello melodico e tonale interno.

²³ L’ultima CP mantiene ancora il ribaltamento dei livelli melodici, a partire dal quarto segmento, in cui i movimenti si discostano, con andamento e altezza uguali, mentre nel resto della curva l’andamento e i movimenti restano paralleli.

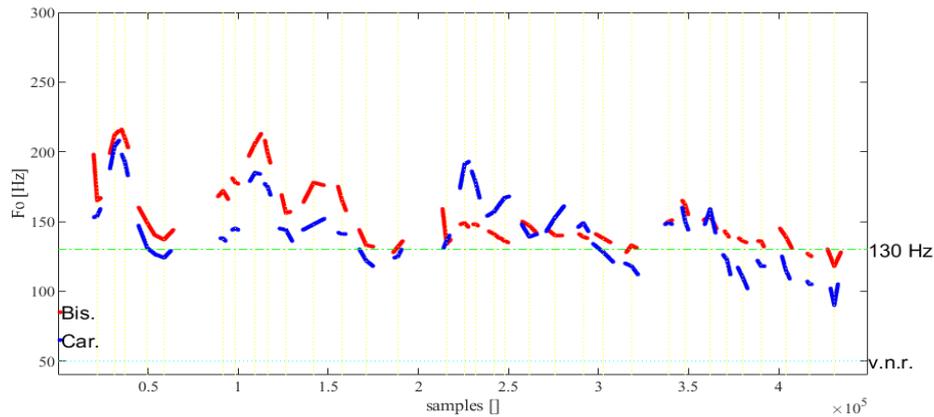


Figura 9 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni:
 “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti!”

L’organizzazione dell’inarcatura appare ancora non sistematica in diversi casi, ad esempio ricorrendo all’uso di pausa e altre volte estromettendola o invece a volte incontrando modalità più sistematiche. A tal proposito, prenderemo in esame le letture di altri poeti contemporanei, che mostrano questi aspetti.

Oltre al caso di Claudio Damiani, che non analizzeremo in questa sede, e che divide in quattro unità interne (vedasi Colonna, 2021), si possono considerare le interpretazioni di Nicola Bultrini (Bul.), che confronteremo con Valentino Fossati (Fos.), i quali dividono i versi in 6 parti (v. fig. 10), e infine le letture di Davide Rondoni (Ron.) e di Gian Mario Villalta (Vil.), che dividono in 3 sole parti (v. fig. 11).

Se la lettura di Damiani si serve, da un lato, di un’inarcatura “pausata”, che si unisce a un’intonazione discendente sul *rejet*, seguita da stacco tonale netto, e di una seconda inarcatura invece non spezzata ma piuttosto resa in modo sintattico in uno stile nel complesso piano, con Bultrini e Fossati (fig. 10) troviamo nuovamente una modalità non coerente tra le due realizzazioni. Essi organizzano in “Amore mio, / nei vapori d’un bar / all’alba / amore mio che inverno lungo / e che brivido attenderti!”, con andamenti melodici analoghi e una più ampia escursione nei picchi in Bultrini, ma soltanto in un caso ricorrono alla pausa. Il primo *enjambement*, oltre al silenzio, è reso da un uso differenziato dei livelli (il *contre-rejet* è discendente con Bultrini, mentre con Fossati parte da un livello superiore), mentre nel secondo caso a essere marcato, grazie all’organizzazione e alla gestione della durata (tramite allungamento della tonica) è il *contre-rejet*, che rimanda anche alla tonica successiva di “brividi” in Bultrini.

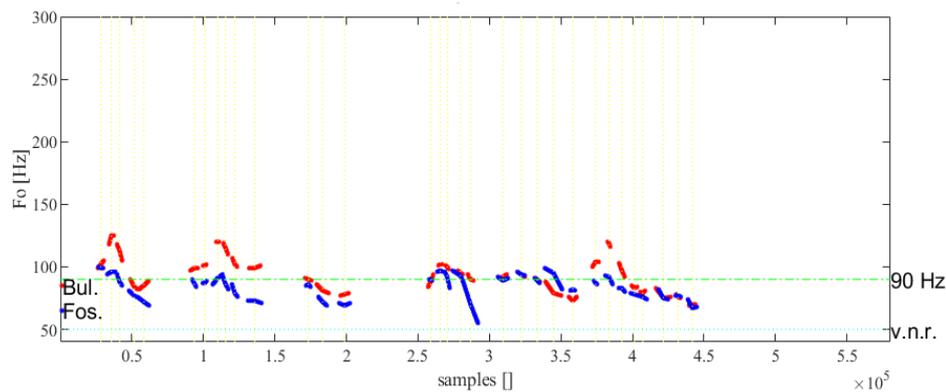


Figura 10 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni:
 “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti!”

Il confronto tra la lettura di Villalta e quella di Rondoni permette di individuare la ripartizione in “Amore mio, nei vapori di un bar / all’alba, amore mio che inverno lungo e che brivido / attenderti. Qua”, realizzata con Villalta, e in “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, / amore mio che inverno lungo e che brivido attenderti!”, realizzata con Rondoni (v. fig. 11). Per quanto la ripartizione sia dunque lievemente diversa, l’uguaglianza del comportamento melodico ha portato alla scelta di uguagliare il numero di sillabe delle due letture per realizzare un concreto confronto melodico.

I movimenti di f_0 procedono paralleli sino al primo *enjambement*, in cui il *rejet*, realizzato con pausa, si sospende con intonazione ascendente, mentre il *contre-rejet*, su uguale tono, presenta un movimento discendente in Ron. e medio con Vil. (secondo e terzo segmento sono poi con movimenti diversi tra i due, ma su un uguale livello, superiore al *rejet* in Villalta e inferiore invece in Rondoni).

La ripetizione di “amore mio” vede un’intonazione nel complesso continuativa rispetto alla precedente, mentre il secondo *enjambement*, realizzato senza pausa in entrambi, vede il *rejet* reso con vocale tonica media, marcata nella lunghezza e da uguale frequenza, seguita da postonica inferiore (più bassa in Villalta), mentre il *contre-rejet* si trova su un tono superiore, con tonica allungata e postonica su tono più basso (a introduzione di un movimento parallelo che prosegue sino alla fine). Sono quindi il movimento melodico interno e una marcatura della durata di *rejet* e *contre-rejet* a contribuire alla realizzazione dell’inarcatura in questo caso.

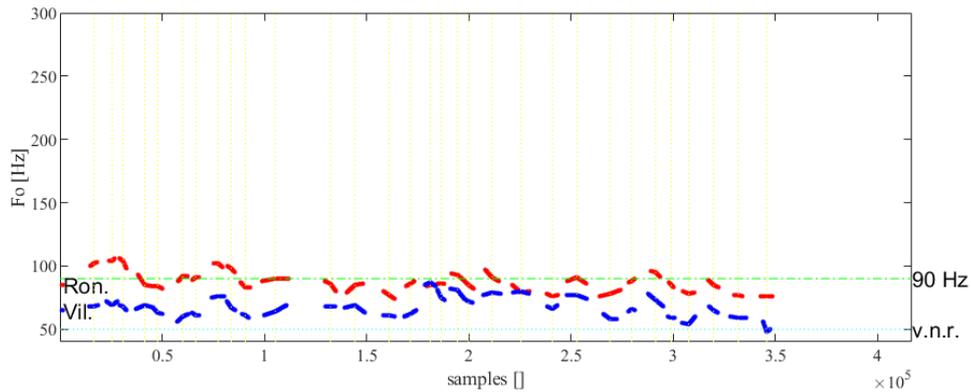


Figura 11 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni:
 “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti!”

Le letture che consideriamo ora vedono una fusione di lettura che definiremo come microsintattica e di tipo metrico-retorica, in cui le curve prosodiche presentano una misura minore e sono intervallate da pausa per riprodurre le inarcature. A questa modalità appartengono le letture di Stefano Simoncelli (Sim.) e dell’attore Achille Millo (Mil.), dedicatario del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e attore molto vicino al poeta. Le due letture (v. fig. 12) dividono i versi nei seguenti raggruppamenti: “Amore mio, / nei vapori di un bar / all’alba, / amore mio che inverno / lungo / e che brivido attenderti. Qua”²⁴. Le CP che troviamo presentano una lunghezza minore: la lettura di Simoncelli verte principalmente su un registro più grave e le discese sono più ripide, per quanto il punto più grave si raggiunga con Millo.

La pausa impiegata nelle inarcature rimarca la separazione rappresentata dalla figura retorica, ulteriormente acuita dai divari intonativi: nel primo *enjambement* l’ultimo segmento del *rejet* ha due movimenti inversi (discendente con Simoncelli, ascendente con Millo), e da questo livello muovono i segmenti del *contre-rejet* (il primo segmento mantiene il tono precedente, per continuare poi la direzione intrapresa, con segmenti discendenti in una linea melodica discendente complessivamente in Simoncelli, mentre inverso è il procedimento di Millo). Con la seconda inarcatura il *rejet* ha un andamento parallelo con distanza melodica tra le voci (i movimenti interni sono in parte differenti) e il *contre-rejet* coincide melodicamente e tonalmente tra le due voci, in uno sbalzo intonativo rispetto al *rejet* in Simoncelli, cui segue una discesa sul tono di partenza nella postonica di “lungo”; con Millo la parola “lungo” si sviluppa su un tono più basso rispetto al *rejet*.

²⁴ In queste letture viene dunque considerato anche, nella rappresentazione grafica, il monosillabo a fine di verso “Qua”, a differenza dei casi precedenti.

L'impiego di pausa e l'uso della melodia, con la sua posizione nella fascia tonale, contribuiscono a rendere l'inarcatura, segnando la frizione tra i due elementi divisi del discorso.

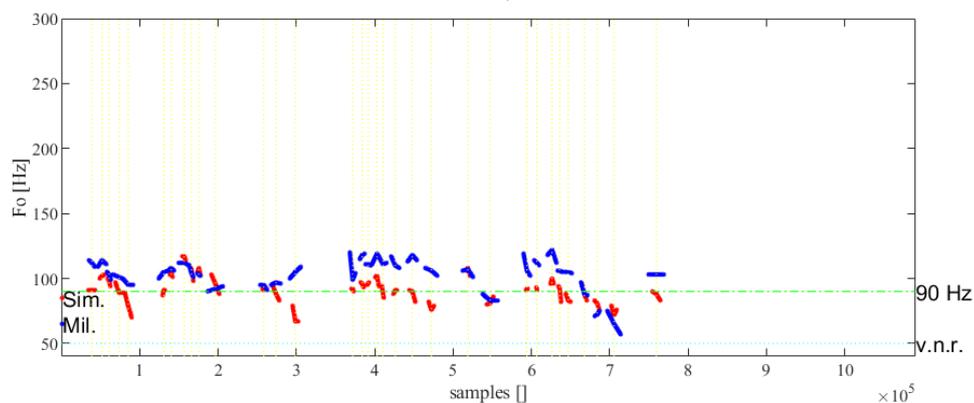


Figura 12 - Stilizzazione di CP (segmentate) dei vv. 1-3 di “Alba” di G. Caproni:
 “Amore mio, nei vapori d’un bar / all’alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti! Qua”

Da queste brevi descrizioni risulta considerata quindi, in conclusione, anche la porzione più ampia di testo e la possibilità di confrontare due inarcature ravvicinate in uno stesso locutore: in questo modo, la varietà interpretativa può risultare molto ampia, a livello organizzativo e melodico. Interessante è stato notare, in questo panorama diversificato, anche la possibilità di convergenza, che conferma una propensione a comportamenti seriali o, invece, eterogenei nella realizzazione di fenomeni, che mostrano delle principali tendenze strutturali e intonative in funzione della tipologia testuale.

6. CONCLUSIONI

Da questa breve analisi è stato possibile constatare che diversi modelli di ripartizione del verso sono individuabili e possono essere assimilati a un sistema di norma generale al cui interno è individuabile anche una fine variazione melodica. È quindi emersa una tendenza alla convergenza in diverse scelte organizzative, che è stata una base su cui si è individuata invece la marcata variazione dei comportamenti melodici, in diversi casi convergenti tra parlanti, con variazioni minime.

I tipi di lettura sono apparsi, come anticipato, prevalentemente metrici o sintattici, e talvolta è stato possibile individuare ulteriori sfumature, che hanno permesso di marcare l'*enjambement* in modi inaspettati, anche quando il rapporto CP/testo farebbe pensare a un andamento sintattico: l'equilibrio, infatti, confermerebbe l'ipotesi di Fónagy (1983), che vede nell'interprete la capacità di fondere la dimensione metrica e logica insieme. È questo il caso

in cui si marca la pausa, senza una vera e propria fermata. Le sfumature tonali e di durata contribuiscono infatti a questa realizzazione e consentono di far percepire un'intenzione di "spezzatura": il movimento tonale e la durata, non solo sul *rejet*, ma anche sul *contre-rejet*, si sono mostrati dunque elementi centrali per la marcatura dell'inarcatura.

Anche l'elemento dell'allungamento (vocalico o consonantico), è apparso un elemento da considerare, in corrispondenza di *rejet* e di *contre-rejet*, insieme anche all'uso di intonazioni ricorrenti. Non abbiamo approfondito in questa sede la questione più generale della classificazione dell'intonazione di inarcatura, affrontata più ampiamente nella storia della lettura proposta da Colonna (2021). Possiamo dire che l'intonazione di inarcatura che viene lì esplicitata e proposta come categorizzazione è anche in diversi di questi esempi ricorsa.

I raggruppamenti e le loro descrizioni più dettagliate hanno dunque concesso di evidenziare forti casi di convergenze e divergenze tra locutori: da questo piccolo *corpus* di dati è emerso infine come l'elemento dell'inarcatura meriti e necessiti di studi dedicati, in quanto ricco è il panorama prosodico che la contraddistingue e che può determinare quindi non solo intenzioni ma anche risultati pragmatici differenti. Le diverse modalità prosodiche troviamo possano incidere, infine, su una diversa ricezione del significato da parte dell'ascoltatore, rappresentando in casi retorici come questi un elemento centrale dell'ambiguità poetica: una lettura "sintattica" potrebbe avere favorito difatti una comprensione dell'insieme logico-sintattico del *rejet* + *contre-rejet*, mettendo in ulteriore risalto il secondo dei due elementi, mentre una scelta più di tipo metrico potrebbe più facilmente avere esaltato il primo dei due componenti. Anche le marcature intonative in corrispondenza di uno o dell'altro elemento, così come l'allungamento, possono avere giocato un ruolo non secondario per la ricezione e l'immaginazione del contenuto in chi ascolta. Il tema, di grande portanza e interesse, meriterebbe ulteriori approfondimenti. A tal proposito, studi ulteriori sulla ricezione e rappresentazione dell'inarcatura, condotti anche su base cognitiva, in relazione a queste classificazioni, potrebbero costituire ulteriori livelli di analisi del materiale e risultare utili strumenti per la lettura del testo poetico, oltre che per una sua migliore comprensione.

BIBLIOGRAFIA

- Baumann, T., Hussein, H. & Meyer-Sickendiek, B. (2018). Analysing the Focus of a Hierarchical Attention Network: The Importance of Enjambments When Classifying Post-Modern Poetry. *Proc. of 19th Annual Conference of the International Speech Communication Association (Interspeech 2018), Hyderabad, India, September 2018*, 2162-2166.
- Caproni, G. (1983). *Tutte le poesie*. Garzanti.
- Colonna, V. (2017). *Prosodie del «Congedo». Analisi fonetica comparativa di dodici letture*. Tesi magistrale inedita, Università degli Studi di Torino, A.A. 2016-2017.
- Colonna, V. (2019). *Voices of Italian Poets: una piattaforma per l'ascolto e lo studio fonetico delle letture della poesia italiana contemporanea*, *RiCognizioni. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, 6(11), 177-183.
<http://hdl.handle.net/2318/1705350>.
- Colonna, V. & Romano, A. (2020). VIP: un archivio per le voci della poesia italiana. In: D. Piccardi, F. Ardolino & S. Calamai (a cura di). *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale* (pp. 19-29). Officinaventuno, vol. 6. ISSN: 2612-226X, DOI:10.17469/O2106AISV000001.
- Colonna, V. (2021). *Voices of Italian Poets. Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*. Tesi di Dottorato inedita (A.A. 2017/2018-2019/2020). Tutor: Prof. Antonio Romano.
- De Iacovo, V. (2019). *Intonation analysis on some samples of Italian dialects*. Dell'Orso.
- Fónagy, I. (1983). *La vive voix. Essay de psycho-phonétique*. Payot.
- Mairano, P. (a cura di) (2011). Intonations Romanes. *Géolinguistique*, hors serie, 4.
- Menichetti A. (1993). *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Antenore.
- Meyer-Sickendiek, B., Hussein, H. & Baumann, T. (2018). Automatic Detection of Enjambment in German Readout Poetry. *Proceedings 9th International Conference on Speech Prosody. Poznań (Poland)*, 329-333.
- Romano, G. (2004). *La mente mimetica. Riflessioni e prospettive sulla teoria della simulazione mentale*. Università degli Studi di Siena.
- Romano, A., Contini, M. & Lai, J.-P. (2014). L'Atlas Multimedia Prosodique de l'Espace Roman: uno strumento per lo studio della variazione geoprosoica. In: F. Tosques (a cura di). *20 Jahre digitale Sprachgeographie* (pp. 27-51). Humboldt-Universität – Institut für Romanistik.
- Romano, A. (2014-2018). Etichette per l'analisi prosodica di file di parlato.
https://www.lfsag.unito.it/materiale/Etichette_prosodiche_2014-18.pdf
- Romano, A. (2016). La BD AMPER, *La tramontana e il sole* e altri dati su lingue, dialetti, socioletti, etnoletti e interletti del Laboratorio di Fonetica Sperimentale *Arturo Genre. Quaderni del Museo delle Genti d'Abruzzo* (atti del convegno "Archivi Etnolinguistici Multimediali", Pescara, 5-6 ott. 2012), 41, 225-240.

- Romano, A. (2020). Moduli ritmico-melodici nella trasmissione orale del metro salentino tradizionale. In: M. De Carli & P. Vincenti (a cura di). *Pagine d'oro e d'argento. Studi in ricordo di Sergio Torsello* (pp. 256-268). Kurumuny.
- Romano, A. & De Iacovo, V. (2020). La base di dati *Tramontane*: dati di parlato su lingue, dialetti, etnoletti e interletti del laboratorio di fonetica sperimentale *Arturo Genre*. In: D. Piccardi, F. Ardolino, S. Calamai (a cura di), *Gli Archivi Sonori Al Crocevia Tra Scienze Fonetiche, Informatica Umanistica E Patrimonio Digitale* (pp. 49-57). Officinaventuno (DOI: 10.17469/O2106AISV000003).
- Scarpa, R. (2012). *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*. Carocci.
- Sereni, V. (1994). *Poesie*. Mondadori.
- Žirmunskij, V. (1972). L'enjambement. In R. Cremante e M. Pazzaglia (a cura di), *La metrica* (pp. 187-192). Il Mulino.