

VALENTINA COLONNA – ANTONIO ROMANO*

La prosodia di Seamus Heaney: un approccio fonetico alle sue letture

*The prosody of Seamus Heaney:
a phonetic approach to his readings*

Abstract

Questo articolo si propone di considerare la prosodia della lettura poetica di Seamus Heaney e la corrispondente lettura italiana del suo principale traduttore Marco Sonzogni. Il confronto è stato effettuato attraverso un approccio fonetico innovativo. L'analisi principale si basa su sette registrazioni originali tratte da tre raccolte e interpretate dal poeta; una seconda parte della ricerca ha preso in considerazione due letture realizzate in entrambe le lingue. Lo studio si avvale della metodologia VIP-*Voices of Italian Poets*, finalizzata allo studio fonetico qualitativo, quantitativo e comparativo delle letture poetiche. Il rapporto tra l'asse testuale e quello prosodico è fondamentale in quest'analisi, poiché aiuta a mettere in evidenza le principali caratteristiche stilistiche della prosodia dell'autore. Considerando una selezione di indici acustici, stilistici e organizzativi, è stato possibile identificare i principali elementi distintivi comuni che collegano diversi tipi testuali e trovare caratteristiche divergenti che contribuiscono alla variazione dello stile di lettura. Lo studio vuole essere un punto di partenza per ulteriori studi sulle letture del poeta irlandese e sul modo in cui altri poeti leggono le sue poesie originali o le loro traduzioni in altre lingue.

Parole chiave: prosodia, voce, Seamus Heaney, lettura della poesia irlandese e italiana

This paper aims to consider the prosody of Seamus Heaney's poetry reading, and the corresponding Italian reading by his main translator Marco Sonzogni. The comparison has been carried out through an innovative phonetic approach.

The main analysis is based on seven original recordings from three collections performed by the poet, whereas a second part of the research considered two readings in both languages. The study employs the VIP-*Voices of Italian Poets* methodology, aimed at the qualitative, quantitative and comparative phonetic study of poetry readings.

* Valentina Colonna e Antonio Romano, Università di Torino, Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre", Dip. di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, valentina.colonna@unito.it, antonio.romano@unito.it

The relationship between the textual and prosodic axes is crucial in this analysis, since it helps highlight the main stylistic features of the poet's prosody. By considering a selection of acoustic, stylistic and organization indexes, it has been possible to identify the main distinctive common elements which connect different textual types and to find divergent features contributing to the variation in the reading style. The study is intended as a point of departure for further studies on the Irish poet's readings and the way in which other poets read his original poems or their translations in other languages.

Keywords: prosody, voice, Seamus Heaney, Irish and Italian poetry reading

1. Introduzione

Lo studio della vocalità dei poeti come strumento di analisi e approfondimento della loro opera affonda le radici negli studi pionieristici di Eduard Sievers ai primi del Novecento e culmina con i contributi di Roman Jakobson negli anni Sessanta¹.

La voce poetica ha attratto l'attenzione di studiosi, che hanno provveduto alla raccolta di registrazioni e, successivamente, alla formazione di archivi dedicati in ambito accademico, discografico e editoriale. In questo studio considereremo le letture di Seamus Heaney, riconosciuto come uno dei più influenti poeti irlandesi², di cui molteplici sono le fonti sonore e audiovisive disponibili pubblicamente.

Ciò che rimane dall'ascolto delle sue interpretazioni è, oltre al riconoscibilissimo timbro, la sua cadenza ritmica. Per indagare la questione acustica della lettura del poeta irlandese, tre saranno gli obiettivi principali di questo studio: evidenziare i principali tratti stilistici della prosodia del poeta, attraverso un'analisi fonetica di alcune delle più caratteristiche registrazioni originali; affrontare il confronto tra l'interpretazione dell'autore e quella della sua traduzione italiana, a cura di Marco Sonzogni; infine, prendere

¹ Per una rassegna dei principali studi condotti sul tema, con metodologie differenti a partire dagli anni Settanta, e per una panoramica sugli scenari di conservazione a partire dal primo Novecento, vedasi Colonna (2021: 77-133).

² Nato nel 1939 a Mossbwan, vicino a Castledawson (Irlanda del Nord), ha vinto il Premio Nobel per la Letteratura nel 1995. Non ci soffermeremo in questa sede sulla biografica e sull'opera dell'autore, ma rimandiamo a lavori ampiamente dedicati a questo (v. Parker, 1993) e alla collocazione della sua opera nel panorama irlandese contemporaneo (De Angelis, 2012).

in esame l'aspetto ritmico della lettura, tramite un confronto basato sulla percezione delle unità ritmiche della prosodia di Heaney in due differenti operatori. Nonostante inglese e italiano siano due lingue caratterizzate da vistose differenze di struttura ritmico-accentuale e sillabica (Bertinetto, 1989), pare interessante porre a confronto le versioni originale e tradotta di queste poesie, per valutare quanto resta della natura sonora del componimento in traduzione e se e quanto il lettore possa ritrovare le componenti prosodiche nella versione d'arrivo. Inoltre si desidera testare l'esportabilità di una metodologia originariamente applicata a un sistema linguistico e culturale diverso da quello di destinazione. A tal fine, si prenderà in esame la dimensione fonetica della lettura poetica, messa in relazione con la pagina scritta: è su questo legame che si baserà infatti il nostro lavoro.

Lo studio fonetico delle letture poetiche costituisce uno strumento utile per approfondire non solo la vocalità di un autore ma per meglio comprendere anche la sua poetica e la sua complessità testuale, attraversandone la fisicità del dato acustico. Questa tipologia di ricerca risulta ancora alquanto limitata e, per quanto i più diffusi lavori siano in ambito anglofono, studi sperimentali mirati sulla lettura di Heaney non sono stati individuati. A tal proposito, in questo lavoro si combineranno più piani di osservazione con impiego di metodologie di Fonetica acustica e percettiva, finalizzati all'analisi della voce del poeta.

2. Lo studio

2.1 I dati

In seguito all'individuazione e all'ascolto di tre antologie sonore del poeta³, sono state considerate per questo studio le registrazioni originali di Seamus Heaney pubblicate dalla Rte in collaborazione con la Fondazione Lannan. È stata successivamente individuata una selezione dei testi letti, diversi tra loro metricamente e appartenenti a raccolte tra le principali del poeta e presenti nella traduzione italiana, edita per i Meridiani Mondadori⁴. Nello speci-

³ Heaney, Seamus, 1996, *Stepping Stones. Read by Seamus Heaney*, London, Penguin; Heaney, Seamus, O'Flynn, Liam, 2003, *The Poet & The piper*, Dublin, Claddagh; Heaney, Seamus, 2009, *Collected Poems*, Dublin, Rte|Lannan.

⁴ Heaney, Seamus, 2016, *Poesie* (a cura di Sonzogni M.), Milano, Mondadori.

fico, sono state scelte 7 registrazioni originali dell'autore (*Death of a Naturalist*, *Digging*, *Scaffolding*, *Personal Helicon* dalla raccolta *Death of a Naturalist*, *A Shiver* da *District and Circle*, *Requiem for the Croppies* e *Night Drive* da *Door into the Dark*). Di *Digging* e *Death of a Naturalist* sono state prese in considerazione anche le letture in lingua italiana a cura di Marco Sonzogni, registrate presso la cabina silente del Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo Genre” dell'Università di Torino, nel novembre 2018.

2.1 Metodo

Questo lavoro continua il primo studio di Romano (2019) e la metodologia impiegata è quella adottata nel progetto VIP-*Voices of Italian Poets* per lo studio fonetico della lettura della poesia italiana (Colonna, 2021). I file scelti sono stati annotati sul software di fonetica Praat, adottando il protocollo VIP e individuando cioè quattro livelli di annotazione: *Verso* (VS), riferito all'asse testuale, *Enunciato Poetico* (EN), *Curva Prosodica* (CP) e *Parola Ritmica* (PR), relativi all'asse prosodico⁵. Con EN intendiamo un “atto linguistico indipendente, che presenti un confine terminale e una sua significazione prosodica unitaria”, costituito da una sola o più sezioni interne (Colonna, 2021: 163); con CP è indicata la curva di f_0 nella sua misura interpausale; PR infine sono le “unità tonali-accentuali” emergenti dal *continuum* prosodico per la loro cadenza ritmica, che possono includere una o più parole, rese in una sola riproduzione fonetica (cfr. Colonna, 2021: 176-178).

La prima sperimentazione dell'annotazione VIP in ambito anglofono ha messo in luce la problematicità nell'individuare, in particolare, le PR (parole ritmiche): a tal proposito si è scelto di dedicare una parte dello studio al confronto di questo livello in quattro letture (due in lingua originale inglese e due in traduzione italiana) tramite il confronto delle singole annotazioni dei due autori.

⁵ Mentre la CP individua un livello di segmentazione dell'EN dello stesso ordine di grandezza in cui il parlato si suddivide in “unità intonative”, la PR rappresenta un segmento enunciativo con dimensioni e caratteristiche di un’“unità tonale” (intese nel senso di Hirst & Di Cristo, 1998: 15 e 34).

Di ogni registrazione annotata sono stati estratti molteplici dati selezionati, necessari a un'analisi qualitativa delle interpretazioni del poeta, riassunta nella rappresentazione grafica dei VIP-Radar (VIP-R). Dei singoli grafici, realizzati per ogni registrazione, si fornirà (in §2.3) una sola immagine cumulativa che consentirà uno sguardo d'insieme (VIP-R-Global). Il VIP-R vuole essere uno strumento di orientamento nella lettura poetica dell'autore, fornendo informazioni relative a una selezione di parametri acustici e altri indici appositamente individuati e sviluppati, che tengono conto del rapporto tra la lettura ad alta voce e la pagina poetica dell'autore, facendo del rapporto tra asse prosodico e testuale il riferimento costante dell'analisi. Presentiamo le due principali categorie incluse al suo interno: indici relativi all'organizzazione prosodica e indici legati allo stile. Nello specifico, gli indici organizzativi sono i seguenti:

- *versi-curva* VS(CP), curve prosodiche (CP) coincidenti con la linea del verso della pagina (VS);
- curve *emi-verso* CP(VS), curve prosodiche (CP) inglobanti una porzione di verso (VS);
- curve *interverso* CP(VS)CP, curve prosodiche (CP) che, disposte tra due versi (VS), includono una porzione dell'uno e dell'altro;
- curva *bi/poliverso* VS(CP)VS, curve prosodiche (CP) che inglobano due o più versi (VS) per intero⁶.

Gli indici stilistici si racchiudono in:

- *Pitchspan* (estensione melodica calcolata in semitoni);
- *Rel_meanpitch* (frequenza media relativa f_0 misurata in Hertz);
- *Rel_meanI* (intensità media relativa misurata in dB);
- *Voice Setting Changes* (salti tonali o di registro, in rapporto con il numero complessivo di CP);
- *Speech Rate* (velocità di eloquio)⁷;

⁶ Questi parametri vengono indicati all'interno del grafico VIP-R come risultati del rapporto tra i singoli casi e il totale delle CP individuate.

⁷ Per velocità d'eloquio intendiamo il numero medio di sillabe al secondo (σ/s), misurato tenendo conto delle sillabe realmente pronunciate all'interno delle singole catene interpausali,

- *accelerando* (percezione di accelerazione nella velocità elocutiva, individuata a livello percettivo);
- *trattenuto* (percezione di rallentamento nella velocità elocutiva);
- *plenus* (rapporto tra totale di durata delle CP e P);
- *focus* (segmenti con rilievo focale);
- /Da// (intonazione dichiarativa, dichiarativa assertiva e poetica, questa presente su confine terminale, con andamento non totalmente discendente e mantenimento di un livello medio-basso finale);
- *interrupt* (frammentarietà di pronuncia nelle CP e/o nell'uso delle pause);
- *appoggiato* (dal linguaggio musicale, modalità accentuativa percepibile per la marcatura e scansione delle PR interne alle CP);
- *articolato* (dal linguaggio musicale, modalità accentuativa basata sulla scansione degli EN in CP e tramite P);
- *synonymia & palilogia intonation* (dal lessico musicale barocco, presenza di riprese retoriche nell'intonazione delle CP tramite figure di ripetizione sullo stesso tono – *palilogia* – o su toni diversi – *synonymia*, con possibilità di *variatio*);
- *enjambement* (riproduzione prosodica di *enjambement* a mezzo di pause);
- *plan* (pianificazione del discorso poetico prosodico, data dal rapporto tra totale di EN e VS)⁸.

Il VIP-R-Global che si presenterà, quale sintesi di tutte le letture, consentirà di comparare le sette interpretazioni sotto un unico sguardo. Teniamo a pre-

corrispondenti a CP (cfr. autori vari in Cutugno, 1997, e, per l'ambito anglosassone, Kendall, 2009). L'argomento dell'inclusione nella misura di "intended phones" o "actual, realized phones" è discusso in Koreman (2006), mentre un contributo pionieristico sullo studio di simili variabili nella caratterizzazione della lettura poetica è in Fónagy & Magdics (1960).

⁸ Gli indici che vanno da *Pitchspan* a *Speech Rate* sono rilevati con misurazioni manuali e automatiche per mezzo di script descritti in Colonna (2021). Gli altri indici, individuati appositamente nel progetto VIP per questo tipo di materiali orali, sono frutto di valutazioni congiunte sul piano percettivo e verifiche quantitative. I valori, normalizzati da 0 a 1, sono inseriti nel grafico in rapporto ai parametri di riferimento scelti (ad es. in scala a 100 per l'intensità; in rapporto a 600 Hz per f_0 ; in rapporto a 24 semitoni per il *Pitchspan*; in rapporto al totale delle CP per i segmenti intonativi, ad esempio, secondo il numero di occorrenze).

cisare che l'analisi proposta mira a considerare l'impronta personale che il poeta dà, rispetto ad altre potenziali interpretazioni: l'argomento merita di essere approfondito in studi dedicati, ma un'osservazione preliminare su altri dati ha già permesso di collaudare un metodo in grado di evidenziare convergenze e divergenze tra stili di lettura diversi (in questo caso individuabile anche nell'interpretazione del traduttore)⁹.

In §2.4 la comparazione dei grafici VIP-R relativi alle letture di Heaney e Sonzogni consentirà di mettere in rilievo alcuni punti salienti del confronto, mentre in §2.5 lo studio sulla percezione delle PR nei due autori si presenterà tramite un confronto delle rispettive annotazioni su Praat. In tale modo si approfondirà la criticità della scansione ritmica italiana e inglese (irlandese) per due locutori italiani¹⁰.

Si introdurranno infine due istogrammi costruiti a partire dal VIP-CP-Histogram di Colonna (2021), che offriranno uno sguardo globale delle 7 letture, relativo ai seguenti aspetti: durate medie di CP e P, e relativa deviazione standard (CP-P-Histogram); velocità d'eloquio media e numero di sillabe medio per CP e deviazione standard (CP-Histogram).

2.3 Analisi fonetica delle letture di Heaney

Da una sovrapposizione e comparazione dei sette VIP-R è stato possibile visualizzare i tratti salienti di ciascuna lettura e mettere in evidenza i punti di maggiore contatto e lontananza tra le diverse interpretazioni. Risultano infatti presenti significative convergenze che confermano un'ipotesi di omogeneità nello stile interpretativo del poeta, e tuttavia si distinguono alcuni

⁹ Riteniamo che l'interpretazione originale di un autore possa aggiungere informazioni preziose riguardo al testo e alle possibilità della sua ricezione e costituisca inoltre un documento primario. Tuttavia, una dimensione comparativa, generalmente presente nel progetto e nell'archivio VIP, risulta un ulteriore aspetto rilevante per molteplici ragioni: uno studio preliminare che confronta la lettura del poeta con quella di un attore/lettore è presente in Romano (2019).

¹⁰ Ci si ripropone di allargare in futuro lo studio anche a due ascoltatori madrelingua inglese.

tratti particolarmente divergenti tra le letture. Riportiamo in Figura 1 l'immagine del VIP-R-Global¹¹.

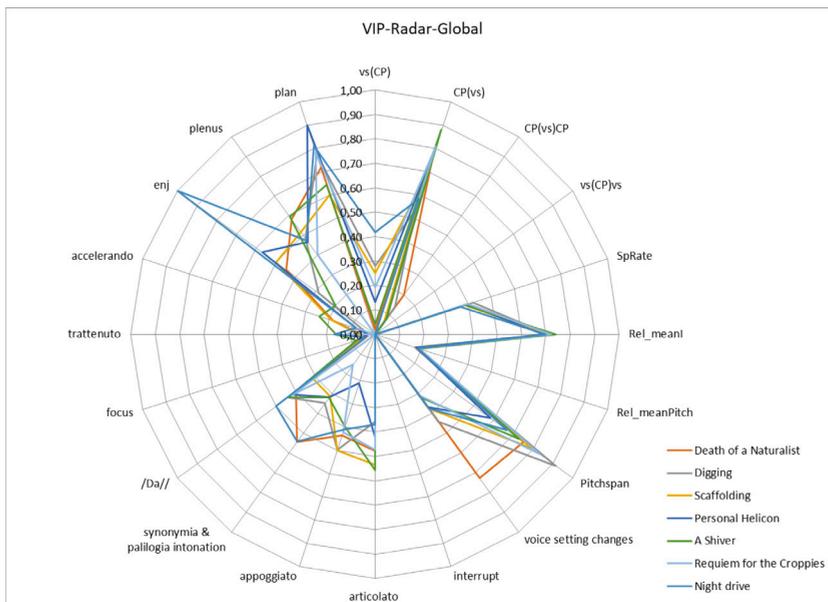


Figura 1. VIP-Radar-Global.

Lo stile di lettura predilige a livello organizzativo un respiro corto, che tende a frammentare l'unità del verso nelle unità prosodiche minori delle curve emiverso CP(vs), che rappresentano la media del 70% del tipo di CP usate. Esse consentono di evidenziare unità interpuntive (es. v. 10 *Death of a Naturalist*: “In the shade of the banks. / Here, / every spring /”), oltre che singoli sintagmi (es. v. 31 *Digging*: “I’ll dig / with it”) e diverse porzioni più ampie di verso (es. v. 4 *Requiem for the Croppies*: “Then retreat through hedges / where cavalry must be thrown.”) su cui ricade l’attenzione. Non mancano, spesso combinate con

¹¹ Nel grafico in Figura 1 si può notare come nelle letture analizzate non siano mai presenti fenomeni di focalizzazione (*focus*), interruzioni interne (*interrupt*) e curve poliverso (*vs(CP)vs*).

queste unità prevalenti, anche *versi-curva* (in media meno del 20%) e curve interverso (meno del 10% di media), mentre assenti sono le curve bi- e poliverso. Tuttavia, nonostante queste percentuali corrispondano a prevalenti scelte confermate da quasi tutte le letture, si presenta anche il caso in cui le percentuali di *versi-curva* e curve emiverso risultano tra loro eque (in *Requiem for the Croppies*). In generale, i *versi-curva* si trovano prevalentemente, ma non solo, in corrispondenza di conclusione di frase, mentre le curve interverso spesso uniscono sintagmi frammentati, privilegiando la scansione della punteggiatura.

Passiamo ora in esame, più da vicino, il rapporto tra il numero di versi e le unità prosodiche che lo ricostruiscono: in *Death of a Naturalist* (durata di 2:02), componimento in 32 versi realizzato in 55 CP (23 EN, 120 PR), ben 42 di esse sono curve emiverso e 11 sono interverso (le rimanenti sono *versi-curva*); in *Digging* (durata di 03:28), testo di 31 versi ricomposti in 43 CP (24 EN, 107 PR), 23 sono curve emiverso, mentre 12 sono *versi-curva* (quasi assenti nel primo caso, a eccezione di uno) e le rimanenti curve interverso; con *Scaffolding* (durata di 00:41) siamo davanti a una poesia più breve, di soli 10 versi, riorganizzati in 16 CP (6 EN, 40 PR), in un'organizzazione interna analoga a quella di *Digging*, ma con un maggiore numero di curve emiverso (11); *Personal Helicon* (durata di 1:21) è un testo di 20 versi, prevalentemente spezzati in curve emiverso (30 su 38 CP sono infatti di questo tipo, seguiti, in ordine decrescente, da *versi-curva* e curve interverso; 18 EN, 40 PR); con *A Shiver* (durata di 00:53), poesia di 14 versi, si raggiunge il piccolo massimo di curve emiverso, con ben 22 su 25 CP (9 EN, 50 PR); *Requiem for the Croppies* (durata di 1:03), altro testo in 14 versi, mantiene percentuali analoghe, con 21 su 26 CP rese come emiverso (e totalmente assenti sono le interverso, in questo caso) (11 EN, 55 PR); infine *Night Drive* (durata di 00:58), in 16 versi, vede una divisione più equa tra gli unici due tipi di CP di *versi-curva* e curve emiverso, tuttavia prevalenti (pari a 42% e 58%), nel totale di 24 CP (13 EN, 49 PR).

La velocità elocutiva media è nel complesso costante tra le diverse letture e di tipo medio-basso¹², con una media di 3,9 σ/s . Anche la frequenza media relativa f_0 del poeta è omogenea tra le 7 poesie (con una media di 108 Hz), mentre il *Pitchspan* presenta una maggiore variabilità tra le diverse registrazioni: con una media alta di estensione melodica, troviamo il livello più elevato in

¹² Cfr. Colonna, 2021.

Digging e il minore in *Personal Helicon*. La voce di Heaney è infatti intenta a una marcatura delle unità scandite a livello ritmico, grazie anche a un gioco di colori vocali che si sviluppano su un'estensione ampia e che si concretizzano anche in cambi di tono e registro, come rileva il *Voice Setting Changes*. Le diverse letture impiegano approcci diversi tra loro, in cui il massimo livello si incontra su *Digging*, mentre più omogenea al suo interno risulta la lettura di *A shiver*.

Queste sue interpretazioni sono attraversate da un'armonia basata su una continuità del tessuto prosodico senza la tendenza alla frammentazione del *continuum* con inserzioni di silenzio e usi strategici di pause. In termini accentuali, il suo stile si caratterizza per una media ripartizione tra *appoggiato* e *articolato*, facendo così in modo che l'equilibrio ritmico si divida tra una marcatura dettata dalle PR e una scansione data dalle pause tra CP. Si può notare una sottile prevalenza dell'*appoggiato*, che è percepibile anche a livello uditivo dal concreto rilievo delle PR.

In termini intonativi, la varietà heaneyana si avverte anche nell'impiego della retorica intonativa, grazie a un uso ponderato di sinonimie e palilogie, utilizzate come strategia alternata: inoltre, l'intonazione di dichiarativa assertiva e dichiarativa poetica /Da// risulta usata ampiamente (con una percentuale media del 42%) e si fa marca stilistica di questa voce. Riportiamo un'immagine relativa alla lettura di *Digging* (Figura 2), con intonazioni discendenti assertive, e un'altra tratta da *Death of a Naturalist* (Figura 3), dove è rintracciabile anche la dichiarativa poetica caratteristica in corrispondenza della prima CP.

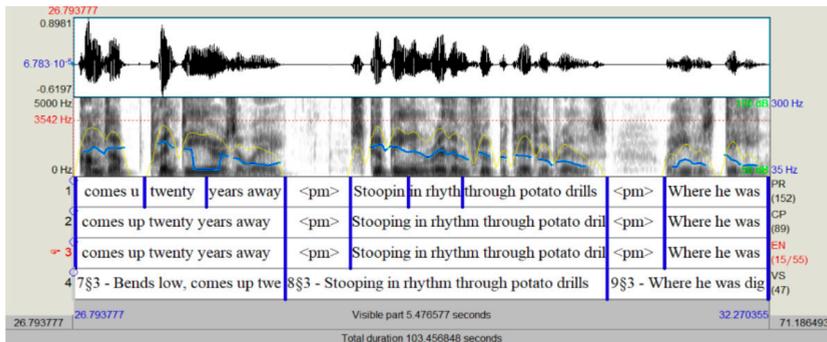


Figura 2. Schermata di Praat dalla lettura di *Digging*.

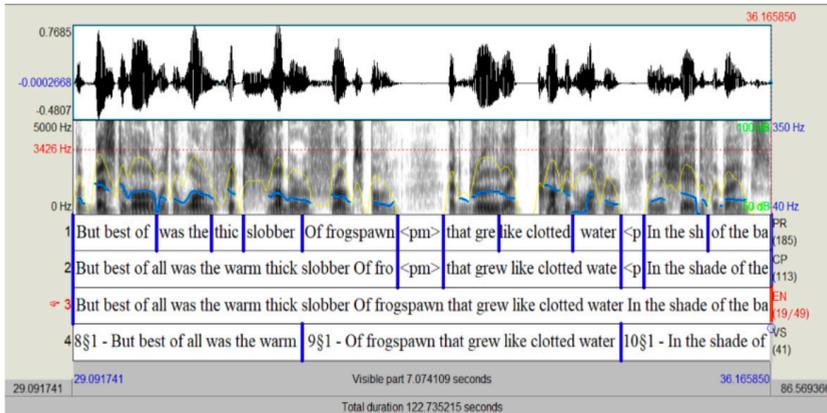


Figura 3. Schermata di Praat dalla lettura di *Death of a Naturalist*.

Soffermandoci ancora brevemente sull'aspetto intonativo, possiamo notare la tendenza alla dichiarativa discendente con un contorno terminale non totalmente discendente ma piuttosto con una bassa e limitata risalita che ricorda quelle del cosiddetto stile "Urban Northern British" (UNB)¹³. Oltre agli effetti di una successione di dichiarative di tipo "poetico", risalta la presenza della caratteristica intonazione nordirlandese, già individuata da diversi studiosi in contorni dichiarativi di questo tipo (cfr. Colonna, 2021)¹⁴. D'altra parte, in linea con Kirkham *et al.* (2020), la percezione dell'intenzione di compimento e finalit   è generalmente affidata anche alla presenza di accenti di tonalit   prenucleari ascendenti¹⁵.

I rilievi focali sono ridotti al minimo, cos   come le fluttuazioni di velocit   percepite: limitati sono il *trattenuto* e l'*accelerando*, in una caratteristica velocit   elocutiva del poeta che ritorna nelle sue diverse letture.

¹³ Cf Cruttenden (1997).

¹⁴ Jarman & Cruttenden (1976); Local *et al.* (1986); McElholm (1986); Mayo (1996); Mayo *et al.* (1997); Lowry (1997), (2011); Grabe (2004); Grabe *et al.* (2000); Sullivan (2010); Nance *et al.* (2020); pi   in generale vedasi anche Warren (2016).

¹⁵ Questo    dimostrato anche da alcuni studi condotti nell'ambito della teoria autosegmentale metrica (cfr. Grabe *et al.*, 2005 e Rodgers, 2018).

Eterogeneo è invece il comportamento prosodico davanti agli *enjambement* presenti nel testo: si notino infatti i diversi casi in cui è inserita una pausa in separazione di *rejet* e *contre-rejet* (prevalente in *Night Drive*) e un solo esempio in cui è assente, privilegiando l'unità sintattica piuttosto che quella retorica (come nel caso di *A shiver*). Nella lettura con diverse riproduzioni dell'inarcatura a mezzo di pausa si presenta anche il più alto tasso di *versi-curva*: la struttura del testo in quartine contribuisce alla segmentazione scelta dal poeta, a differenza di un testo come quello di *Scaffolding*, in cui la resa prosodica dei distici segue prevalentemente la sintassi e la realizzazione si divide in "metrica" e "sintattica". Anche *Personal Helicon*, in quartine, riprende l'alternanza nelle modalità di realizzazione, nonostante lo scarso uso di *versi-curva*, limitatissimi, così come l'*enjambement* "pausato", in testi con struttura più narrativa. Prendendo in esame il rapporto tra parlato e silenzio, il grado di *plenus* ci dice che omogenei sono i comportamenti tra le 7 poesie, con un livello medio generale: la quantità di parlato sulla presenza pausale è equilibrata e le pause sono prevalentemente medie in un *range* esteso da pause brevi a lunghe.

Infine, il rapporto tra enunciati poetici e versi, misurato dal *plan*, generalmente alto, mostra una globale corrispondenza tra il VS e l'EN, in una tensione dell'unità enunciativa che tende a seguire la misura del verso. Questo si verifica in particolar modo nella lettura di *Personal Helicon* e poi in *Night Drive*: entrambi i testi in quartine presentano il massimo numero di corrispondenze tra enunciato e verso (la minore vicinanza è invece in *Scaffolding*). Ciò confermerebbe una corrispondenza tra asse testuale e asse prosodico in una scansione prosodica che segue lo schema di partenza e ne è condizionato, combinando l'influenza in diversi indici.

Prendendo ora in esame la gestione delle CP e delle P in queste 7 interpretazioni, si può notare nel complesso un'omogeneità del comportamento, sebbene con una variazione interna: emerge la maggiore lunghezza media di CP in *Scaffolding*, dove anche la deviazione standard è massima, combinando unità piccole con unità più lunghe, e con *Personal Helicon* invece si raggiungono i livelli più bassi di durata media e di variabilità interna, ancora una volta creando un gap tra queste due letture.

L'istogramma in Figura 4 mostra inoltre un comportamento pausale più eterogeneo: la durata media pausale è principalmente quella di pause medie e lunghe, in un panorama che presenta variazioni interne non trascurabili. Troviamo la media più alta in *Requiem for the Crown*, pari a pausa lunga, mentre la media più bassa si trova in *A shiver* ed è pari a una pausa media, con una variazione interna più bassa.

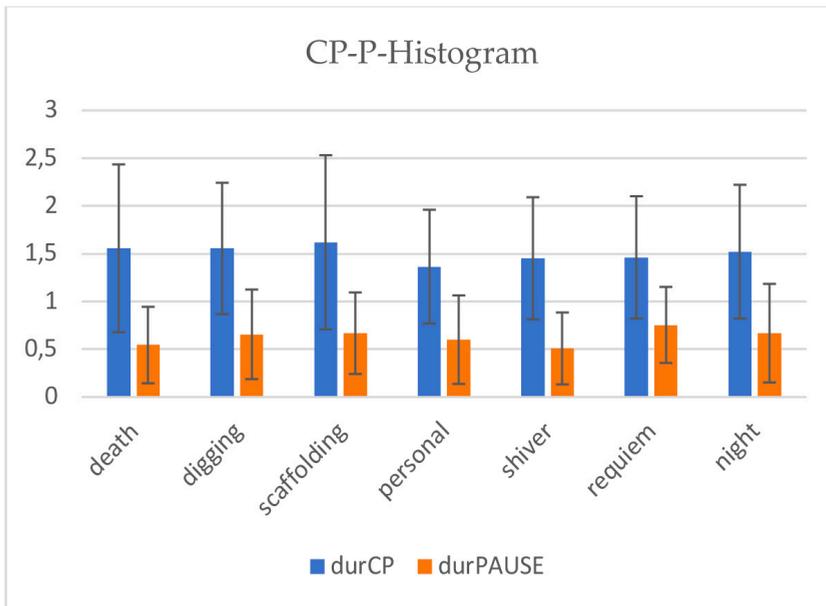


Figura 4. CP-P-Histogram delle letture di Seamus Heaney.

Il secondo istogramma che riportiamo in Figura 5 è relativo alla *Speech Rate* delle CP (CP-SpeechRate) e al loro numero medio di sillabe (σ/CP): il primo indice mostra una generale uniformità, mentre il secondo indica l'estensione del numero di sillabe per CP. La variazione che si può notare nella CP-SpeechRate è minima e si stende da una velocità minima di 3,6 (*Night Drive*) a una massima di 4,3 σ/s (*Digging*). Al contrario, per quanto riguarda il livello di σ/CP , si può notare un'eterogeneità maggiore: con una media di 6 σ/CP , il gap

tra il massimo e il minimo va da 6,6 σ /CP, toccato con *Digging*, a 5,4 σ /CP, raggiunto con *Personal Helicon*.

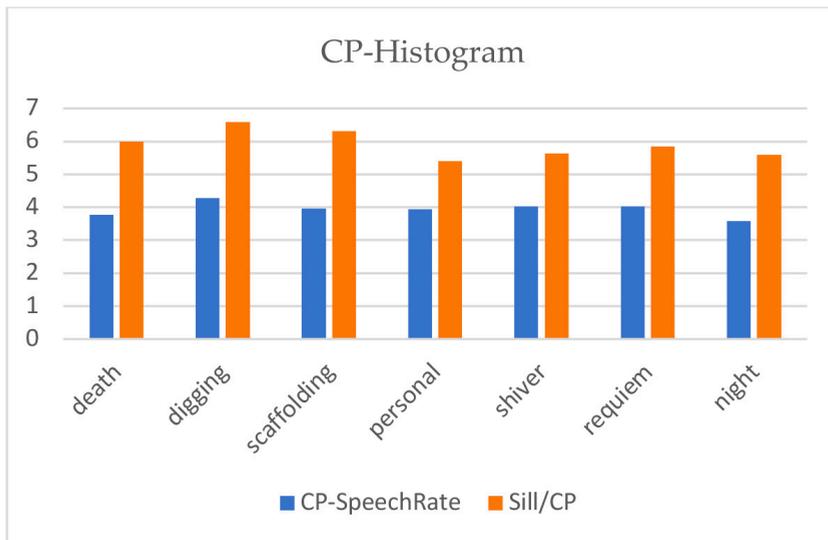


Figura 5. CP-Histogram delle letture di Seamus Heaney.

2.4 La prosodia tra originale e traduzione: un confronto Heaney-Sonzogni

Se le influenze di altre scritture internazionali fanno parte della pluralità vocale di un autore e sono state in ambito critico considerate con diversi studi, non possiamo tralasciare anche il ruolo influente che ricopre l'esperienza traduttiva. Uno dei nodi più critici e delicati della traduzione poetica è sicuramente la ricreazione semantica e musicale. A tal proposito, in questo paragrafo passeremo in rassegna il confronto tra la lettura originale e quella della traduzione italiana a cura di Marco Sonzogni. Nello specifico, il confronto si baserà sulle interpretazioni di *Digging* e *Death of a Naturalist*, di cui compareremo i VIP-Radar, che già a un primo sguardo rivelano le contrastanti e autonome scelte interpretative. Si riportano e commentano dapprima in Figura 6 (a e b) i VIP-R delle due letture di *Digging*.

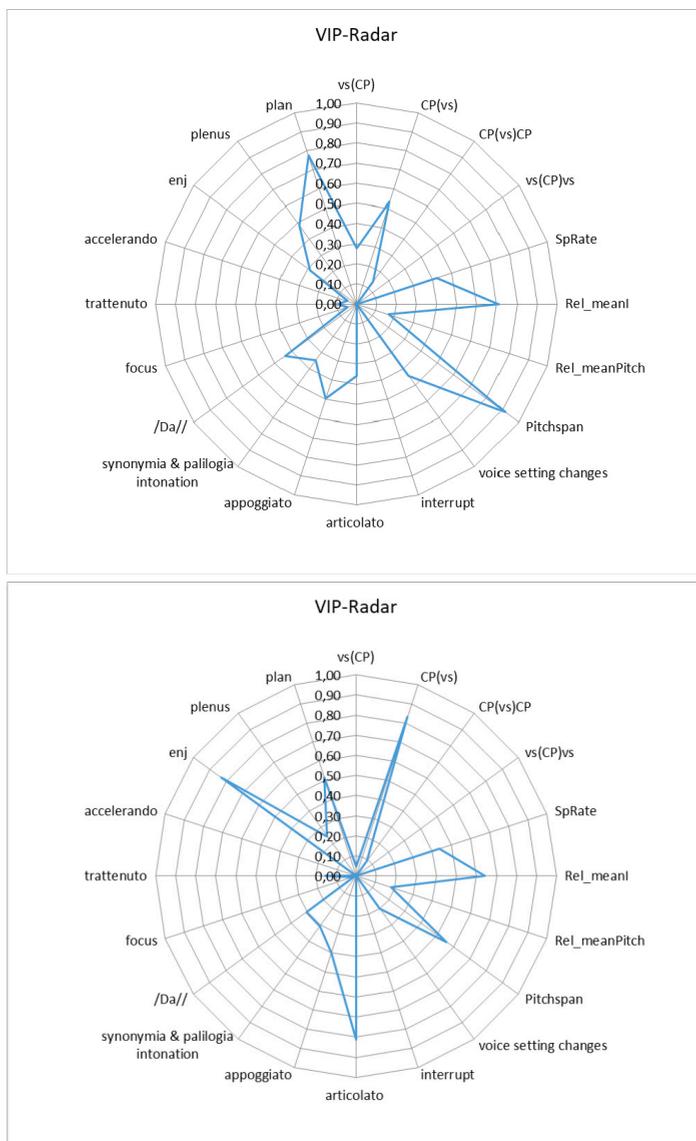


Figura 6 (a e b). Confronto di VIP-R di Digging, letta da Seamus Heaney (in alto) e Marco Sonzogni (in basso).

Dal punto di vista organizzativo della prosodia in relazione al verso, entrambe le voci prediligono la divisione del verso in unità prosodiche minori (curve emiverso): tuttavia, questo è fortemente accentuato in Sonzogni, in cui risulta il principale stilema di suddivisione del testo, con una quasi assenza di *versi-curva* e curve intersverso. Al contrario, in Heaney la presenza di curve emiverso è soppesata anche da una cospicua presenza di *versi-curva*. In entrambe le letture però si evitano curve prosodiche di particolare lunghezza (bi- e poliverso). La velocità elocutiva delle due voci è invece paragonabile, così come la frequenza media relativa f_o . Diversi sono gli usi della melodia e dell'intervallo di f_o : con Heaney il *Pitchspan* è particolarmente alto, mentre con Sonzogni nettamente inferiore; anche i cambi di registro e di tono sono ampiamente ridotti nella lettura del traduttore.

Entrambe le interpretazioni non ricorrono a uno stile *interrupt*, e divergono da un punto di vista accentuale, raggiungendo in Sonzogni un picco alto di *articolato*, mentre in Heaney prevalente è l'*appoggiato*, che si bilancia con l'*articolato*. Con l'autore irlandese infatti la marcatura è percepibile nelle PR che scandiscono la CP e si può dire che la sua tendenza sia più vicina al percorso storico più recente della lettura della poesia nei poeti italiani a partire dagli anni Sessanta (cfr. Colonna, 2021). In questo caso si è assistito a un crescere dell'*appoggiato* rispetto all'*articolato*, corrispondente anche a un innalzarsi del valore di *plenus* e a un ridimensionamento delle pause, ridotte drasticamente nella loro presenza.

Il *plenus* è in questo studio pari a circa la metà in Sonzogni rispetto a Heaney, confermando anche un uso superiore delle pause. In concreto, questo indica che l'impiego del silenzio nella lettura del traduttore italiano è uno dei tratti riconoscibili e distintivi, strategico e basato su durate particolarmente ampie e ripetute nella frammentazione continua del verso, che contribuisce a una percezione della lettura come rallentata o "trattenuta".

A livello intonativo possiamo notare un prevalere di riprese retoriche e anche di intonazioni dichiarative nella prosodia di Heaney rispetto alla traduzione italiana. Relativamente alla retorica del testo, la struttura organizzativa prosodica influisce anche sulla riproduzione dell'inarcatura: possiamo notare infatti un evidente sbalzo tra la lettura di Heaney, che realizza con pausa solo una minima parte di *enjambement*, rispetto alla versione di Sonzo-

gni, che ha una percentuale molto alta di inarcature rese con pausa. Infine, si può evidenziare una maggiore corrispondenza tra EN e VS nell'interpretazione originale inglese, che diminuisce invece in quella in traduzione, in linea anche con le altre strategie del parlante.

Passando a confrontare la doppia lettura di *Death of a Naturalist*, di cui riportiamo i due VIP-R in Figura 7 (a e b), si può vedere come alcuni elementi, nella lettura precedente divergenti, in queste interpretazioni si avvicinano e, al contrario, tratti più simili tendono a differenziarsi.

Partendo dall'aspetto organizzativo, vediamo una netta convergenza nell'impiego di curve emiverso e nell'assenza di *versi-curva*, totale in Heaney e quasi totale in Sonzogni. L'intensità media relativa è più elevata in Sonzogni, mentre nella precedente comparazione i dati erano invertiti. Si fa più netto ancora il contrasto di *Pitchspan* e *Voice Setting Changes*, che si mostrano molto elevati nella lettura originale del poeta irlandese e nettamente inferiori in Sonzogni. In particolare, la percezione dei salti tonali e di registro è notevolmente superiore nella lettura di Heaney, pari a circa il triplo.

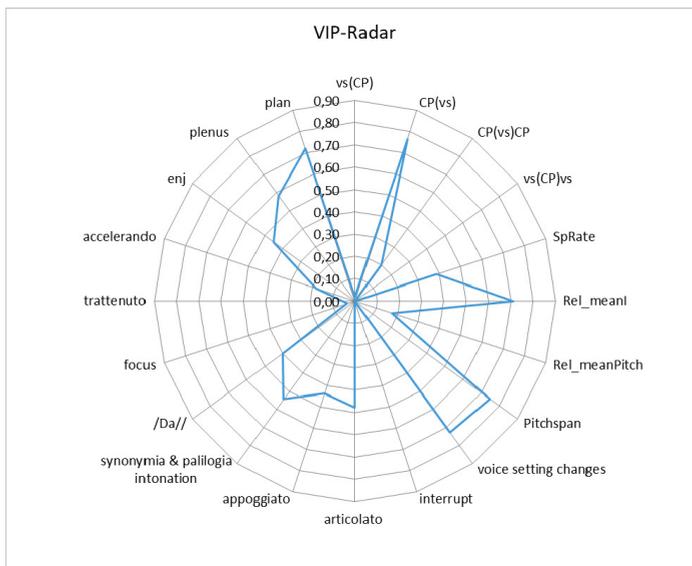


Figura 7a. Confronto di VIP-R di *Death of a Naturalist*, letta da Seamus Heaney.

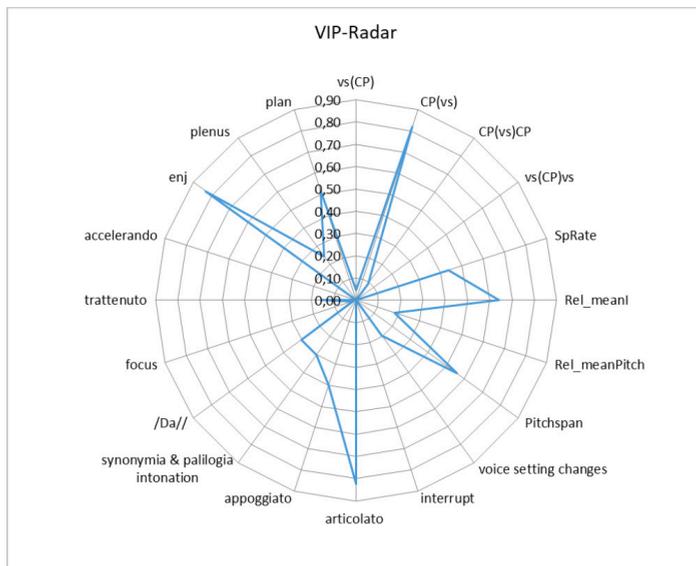


Figura 7b. Confronto di VIP-R di *Death of a Naturalist*, letta da Marco Sonzogni.

Si conferma ancora l'accentazione marcatamente articolata di Sonzogni, che sposa anche un basso livello di *plenus*, mentre muta quella di Heaney, in cui, in questo caso, prevale l'articolazione rispetto all'*appoggiato*. Riguardo al tasso di *synonymia & palilogia intonation* possiamo notare un livello superiore in Heaney, che impiega, come consuetudine, formule intonative ripetute: tra queste è visibile anche la */Da//*, in percentuale superiore a quella di Sonzogni. In termini di "agogica" possiamo notare che le tendenze dei due autori sono invertite e se Heaney si avverte come tendente all'accelerazione, Sonzogni invece si ascolta nella sua propensione al *trattenuto*.

Le modalità di realizzazione prosodica dell'inarcatura presente nel testo sono analoghe alle precedenti letture, con una fedeltà alla scissione di *rejet* e *contre-rejet* tramite pausa nello stile sonzogniano. Infine, il *plan*, anche in questo caso, ritrova una maggiore intensità in Heaney (con un picco alto), dove ancora una volta l'enunciato poetico si avvicina alla misura del verso. Le due letture mostrano quindi riproduzioni di musiche diverse, frutto non solo

di una testualità di partenza diversa, nella lingua e nella struttura, ma anche nella specifica vocalità, che tra i due autori trova talvolta punti di incontro, specialmente nelle scelte di respiro prosodico dell'asse testuale.

2.5 Parole ritmiche: percezione nelle letture di Heaney e Sonzogni

Resta ancora un aspetto critico, che merita un'indagine ulteriore, l'elemento ritmico nella lettura originale e in traduzione, osservabile dal confronto tra i livelli di PR nelle due voci. A tal proposito, come anticipato, analizzeremo le scansioni prosodiche individuate, più in particolare, dai due autori di questo articolo.

La tematica relativa al *phrasing* ritmico-prosodico è già notoriamente problematica, trattando di parlato spontaneo, ed è per questo che ha alimentato la necessità di introdurre uno specifico livello di osservazione, affidandolo a operatori, formati a condurre un'analisi delle curve di f_0 , in considerazione delle pause e del *timing*. La scansione ritmico-prosodica risente, in effetti, di meccanismi di messa in rilievo specifici, a causa della differente costituenza lessicale dei sintagmi nelle due lingue¹⁶.

Nell'esempio seguente tratto da *Digging* si riporta una scansione, a mezzo di barre oblique, delle PR individuate dai due operatori, sulla base delle indicazioni richieste a due esperti madrelingua. La suddivisione riportata è quella comune alle due letture, che presentano l'uso di doppie barre dritte solo laddove uno dei due operatori individui un'ulteriore divisione¹⁷. Se ne riporta un frammento di esemplificazione:

The coarse boot / nestled / on the lug, / the shaft ||
 Against / the inside / knee / was levered / firmly. /
 He rooted out / tall || tops, / buried || the bright / edge || deep /
 To scatter / new potatoes / that we || picked, /
 Loving their / cool / hardness / in our hands. /

Nella lettura originale di *Death of a Naturalist* sono prevalenti versi con 3 e 4 PR (13 versi per ciascuna tipologia) in una scansione generale che ingloba da 1 a 6 PR

¹⁶ Vedasi Cutugno & D'Anna (2002) e bibliografia citata. Una scansione prosodica in piedi metrici è trattata per altre lingue germaniche sin da Kruckenberg & Fant (1993); cfr. anche Wagner (2004).

¹⁷ Nel caso generale è stata adottata anche la convenzione delle parentesi tonde, laddove la scansione fosse del tutto divergente.

per VS; nella traduzione italiana la lettura si caratterizza per una prevalenza di 5 PR (in 15 occasioni) e poi 4 PR per VS, con un minimo di 1 e un massimo di 8 PR per VS. In entrambe le interpretazioni possiamo notare una tendenza a dividere il verso in uguali misure ritmiche percepite da due diversi ascoltatori. Il rilevamento delle PR tra i due autori di questo articolo è nel complesso stato analogo nella gran parte dei casi. Le divergenze hanno riguardato in particolare unità al principio o alla fine di verso, in concomitanza di parte terminale di CP (emiverso o interverso), che è stata solitamente percepita come intera o da frammentare in un'ulteriore divisione interna, solitamente con isolamento della porzione più estrema. La prevalente convergenza tra operatori indica una concreta possibilità di discernere le PR interne alle CP; la variazione ha mostrato invece come centrale sia la soggettività della percezione dell'ascoltatore.

Da un confronto tra le due versioni è emerso inoltre che, seppure nella “conversione” da una lingua a isocronia isoaccentuale a una isosillabica e in un adattamento dell'ordine degli elementi, diversi sono stati i casi di versi in cui il numero di PR prosodiche è risultato uguale per entrambi gli operatori, ovvero in 9 vv. su 33¹⁸.

Nella lettura di *Digging* l'individuazione delle PR da parte dei due ascoltatori presenta una maggiore divergenza: in particolare, spesso, laddove le scelte di un operatore hanno inglobato in una sola PR un maggior numero di unità grammaticali, l'altro operatore ha invece percepito una segmentazione interna, presente non solo quando la CP sia concretamente più lunga ma anche in unità di misura media, percepite come frammentate in 2 PR. Il numero prevalente di PR che scandisce il verso è di 4, seguito da 3 e poi 5 PR, su un *range* che va da 1 a 7 PR. La divergenza si riscontra in posizioni molteplici e non solo in caso di inizio e fine verso. Nell'interpretazione italiana la prevalenza è di 5 PR per VS, in un *range* che va da 2 a 6 PR per VS. La tendenza alla creazione di accenti secondari (*ritmica-mente, rac-coglievamo*), così come avveniva nella poesia precedente in un solo caso, risulta caratteristico della lettura di Sonzogni, che tende a frammentare ritmicamente, non solo a partire da unità di CP minori ma anche con ulteriori divisioni interne. Le PR in questa poesia sembrano così accorciarsi.

¹⁸ Per maggiori precisazioni su questo tema rinviamo a Romano (2010).

La totale convergenza del numero di PR per VS nell'analisi di entrambi gli operatori delle letture originale e tradotta di *Digging* si trova solo in 6 occorrenze su un totale di 31 vv., come confermano anche le maggiori difformità tra le percezioni dei due ascoltatori.

Rari e isolati sono i casi in cui una PR ingloba la fine di verso e l'inizio del successivo. La diversa realizzazione ritmica del testo che è emersa si sposa anche con lo specifico stile di lettura che caratterizza il singolo lettore, portando anche a un esito percettivo eterogeneo, che si fa più complesso nel secondo dei testi. Confrontando le quattro letture, i punti di divergenza rilevati tra i due operatori sono stati individuati in *Death of a Naturalist*, con 3 nella lettura originale e 4 nella lettura italiana, mentre massimi sono stati gli episodi in *Digging*, nella sua lettura inglese, con 19 punti di contrasto, e in quella italiana (7). La criticità cui si accennava all'inizio, relativa all'individuazione delle PR, in Heaney si è confermata dunque in particolare nella ricezione della lettura di *Digging*.

Questo spiega come delicato resti il lavoro di segmentazione e studio dell'elemento ritmico della prosodia poetica. Certamente, in conclusione, possiamo dire anche che lo studio effettuato da ascoltatori non madrelingua ha influito sull'eterogeneità dei risultati. A tal proposito consideriamo questo lavoro come inizio e spunto per approfondimenti futuri che considerino l'aspetto ritmico della prosodia traduttiva.

3. Conclusioni

Questo studio ha permesso di osservare la poesia di Heaney da una prospettiva inedita e di considerare, sotto una nuova luce, la connessione con il mondo della traduzione delle sue opere. Gli obiettivi erano (1) rappresentare in modo schematico le qualità della sua lettura sulla base di indici organizzativi e stilistici, (2) valutare l'impatto delle scelte compositive su un piano orale nelle letture tradotte in italiano, (3) rintracciare le modalità di accordo o disaccordo tra diversi operatori nella classificazione delle unità ritmiche.

È emerso uno stile prosodico di lettura poetica ben identificabile, con tratti che accomunano le sue diverse interpretazioni associate a diverse tipologie testuali e la loro variazione ha consentito di tracciare un quadro di ulteriore ricchezza. Ciò ha permesso inoltre di testare su una lingua germanica la validità di una metodologia applicata precedentemente a una lingua

romanza con diversa modalità di organizzazione accentuale della parola prosodica.

L'osservazione della registrazione in lingua originale e in italiano a cura del traduttore, con ulteriore rilievo sull'aspetto ritmico, ha permesso inoltre di affrontare eventuali difficoltà e rimarcare ulteriormente i tratti distintivi della lettura heaneiana, così come di sottolineare sostanziali cambi interpretativi nella vocalità di due autori che impiegano lingue diverse ed esprimono proprie musicalità interiori autonome. Siamo consapevoli che il materiale analizzato non sia rappresentativo di tutta la vocalità degli autori, ma proprio per questo motivo le valutazioni che abbiamo raccolto sono da considerarsi descrittive soltanto delle singole interpretazioni. Allo stesso modo, non abbiamo elementi per generalizzare eventuali influenze che il traduttore potrebbe avere avuto dalla conoscenza della lettura originale del poeta; tuttavia, una pluriennale esperienza della poetica di Heaney ha sicuramente avuto un impatto sulla resa traduttiva e, di conseguenza, sulla scelta delle strutture ritmico-melodiche.

Nonostante sia mancante uno sviluppo statistico di questa ricerca, che miriamo a fornire in futuro, in una declinazione anche quantitativa dell'indagine, crediamo che un inquadramento di questo tipo possa rappresentare un punto di partenza per ulteriori studi sulla lettura heaneiana. Similmente, sebbene sia emerso un quadro già alquanto incoraggiante sul piano del riconoscimento delle unità costitutive dell'enunciato poetico, sembra necessario sviluppare un'analisi qualitativa dei contesti di disaccordo tra operatori chiamati a riconoscere le unità ritmico-accentuali. Ad ogni modo, crediamo di avere offerto uno strumento di supporto per studi più tradizionali del testo poetico che, grazie anche a questo modello di analisi, abbiamo sondato nella sua tridimensionalità di pagina, voce e traduzione, in un'esperienza di ri-creazione vocale e musicale.

4. Ringraziamenti

Questo lavoro è stato possibile grazie all'apporto scientifico di Irene De Angelis (Università degli Studi di Torino). Ringraziamo anche Chris Mustazza (Pennsylvania University) per la disponibilità a valutare alcune segmentazioni intonative e Marco Sonzogni (Victoria University of Wellington) per avere creduto in questo progetto. Un nostro ringraziamento va infine ai revisori di questo articolo, per i preziosi suggerimenti.

Bibliografia

- Bertinetto, Pier Marco, 1989, Reflections on the dichotomy 'stress' vs. 'syllable-timing'. *Revue de Phonétique Appliquée*, 99-130.
- Colonna, Valentina, 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.
- Cruttenden, Alan, 1997, *Intonation* (2nd ed.), Cambridge, Cambridge University Press.
- Cutugno, Franco, Ed., 1997, *Fonetica e Fonologia degli stili dell'italiano parlato* (Atti del GFS dell'AIA, Napoli 14-15 nov. 1996), Roma, Esagrafica.
- Cutugno, Franco & D'Anna, Leandro, 2002, "Segmentare la catena fonica in unità tonali: confronto fra le scelte di più operatori e di segmentatori automatici". In: A. Regnicoli (a cura di), *La fonetica acustica come strumento di analisi della variazione linguistica in Italia* (Atti delle XII Giornate di Studio del GFS, Macerata, 13-15 dicembre 2001), Roma, Il Calamo, 237-244.
- De Angelis, Irene, 2012, *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poetry*, Londra, Palgrave Macmillian.
- Fónagy, Ivan & Magdics, Klara, 1960, Speed of utterance in phrases of different lengths. *Language and Speech*, 3, 179-192.
- Grabe, Esther, 2004, "Intonational Variation in Urban Dialects of English Spoken in the British Isles", in P. Gilles & J. Peters (eds.), *Regional Variation in Intonation*, Tuebingen, Niemeyer, 9-31.
- Grabe, Esther, Kochanski, Greg, Coleman, John, 2005, "The intonation of native accent varieties in the British Isles: potential for miscommunication?", in K. Dziubalska-Kolaczyk & I. Przedlacka (Eds.), *English pronunciation models: a changing scene* (Linguistic Insights 21), Bern, Peter Lang, 311-337.
- Heaney, Seamus, 1996, *Stepping Stones. Read by Seamus Heaney*, London, Penguin.
- Heaney, Seamus & O'Flynn, Liam, 2003, *The Poet & The piper*, Dublin, Claddagh.
- Heaney, Seamus, 2009, *Collected Poems*, Dublin, Rte|Lannan.
- Heaney, Seamus, 2016, *Poesie* (Ed. M. Sonzogno), Milano, Mondadori.
- Hirst, Daniel & Di Cristo, Albert, Eds. (1998). *Intonation Systems: a Survey of Twenty Languages*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Jarman, Eric & Cruttenden, Alan, 1976, "Belfast intonation and the myth of the fall". *Journal of the International Phonetic Association*, 6 (1), 4-12.
- Kendall, Tyler S., 2009, *Speech Rate, Pause, and Linguistic Variation: An Examination Through the Sociolinguistic Archive and Analysis Project*. PhD Dissertation, Department of English, Duke University (retrieved from <https://dukespace.lib.duke.edu>).

- edu/dspace/bitstream/handle/10161/1097/D_Kendall_Tyler_a_200904.pdf and <https://slaap.chass.ncsu.edu/kendall/kendall-dissertation-final.pdf>).
- Kirkham, Sam, Nance, Claire, Littlewood, Bethany, Lightfoot, Kate, Groarke, Eve, 2019, “Dialect variation in formant dynamics: The acoustics of lateral and vowel sequences in Manchester and Liverpool English”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 145, 784-794.
- Koreman, Jacques, 2006, Perceived speech rate: the effects of articulation rate and speaking style in spontaneous speech, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 119, 582 [<https://doi.org/10.1121/1.2133436>].
- Kruckenbergh, Anita, & Fant, Gunnar, 1993, Iambic versus trochaic patterns in poetry reading. In Granström, B., & Nord, L. (Eds.), *Proc. of Nordic Prosody VI*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 123-136.
- Local, John, Kelly, John, Wells, Bill, 1986, “Towards a phonology of conversation: Turn-taking in urban Tyneside speech”. *Journal of Linguistics*, 22, 411-437.
- Lowry, Orla, 1997, *Intonation patterns in Northern Irish English*, Master’s thesis, University of Cambridge.
- Lowry, Orla, 2011, “Belfast intonation and speaker gender”. *Journal of English Linguistics*, 39 (3), 209-232.
- Mayo, Catherine, 1996, *Prosodic transcription of Glasgow English: An evaluation of GlaToBI*, Master’s thesis, University of Edinburgh.
- Mayo, Catherine, Aylett, Matthew, Ladd, D. Robert, 1997, “Prosodic Transcription of Glasgow English: An Evaluation Study Of GlaToBI”, in G. Kouroupetroglou & G. Carayiannis (Eds.) *Proceedings of an ESCA Workshop: Intonation: Theory, Models and Applications*, 231-234.
- McElholm, Dermoth D., 1986, “Intonation in Derry English”, in H. Kirkwood (Ed.) *Studies in intonation. Occasional Papers in Linguistics and Language Learning*, Coleraine, New University of Ulster, 1-58.
- Nance, Claire, Kirkham, Sam, Lightfoot, Kate, Carroll, Luke, 2020, “Intonational Variation in the North-West of England: The Origins of a Rising Contour in Liverpool”, *Language and Speech*, DOI: 10.1177/0023830920969735 <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0023830920969735>.
- Parker, Michael, 1993, *Seamus Heaney. The Making of the Poet*. Iowa City, Iowa Univ. Press.
- Rodgers, Antoin E., 2018, “Prenuclear pitch accents and peak alignment in Derry~Londonderry English”. BAAP 2018 (Colloquium of the British Association of Academic Phoneticians) DOI: 10.13140/RG.2.2.11911.50080.
- Romano, Antonio, 2010, “Speech Rhythm and Timing: Structural Properties and Acoustic Correlates”. In: Stephan Schmid, Michael Schwarzenbach & Dieter Studer (Eds.), *La dimensione temporale del parlato*, Torriana (RN): EDK, 45-75.

- Romano, Antonio, 2019, “Voci e letture poetiche da Wordsworth a Heaney”, *RiCognizioni*, 6 (11), 97-110.
- Sullivan, Jennifer Niamh, 2010, *Approaching intonational distance and change*, PhD thesis, University of Edinburgh.
- Wagner, Petra, 2010, “Two Sides of the Same Coin? Investigating Iambic and Trochaic Timing and Prominence in German Poetry”, *Proceedings of Speech Prosody*, paper 324.
- Warren, Paul, 2016, *Uptalk: The Phenomenon of Rising Intonation*. Cambridge, Cambridge University Press.

