



CONFIGURAZIONI 1 (2022)

Immaginario vocale della poesia: introduzione a uno studio di fonetica percettiva

Valentina Colonna

Laboratorio di Fonetica Sperimentale “Arturo
Genre”, Dipartimento di Lingue e Letterature e
Straniere e Culture Moderne, Università di Torino

Abstract ITA: L’articolo mira a fornire una prima descrizione dell’immaginario vocale della poesia, basandosi su metodologie di Fonetica percettiva. Il contributo si compone di due parti: una teorica, di introduzione ai temi di voce, lettura e ascolto poetici, e una di presentazione di uno studio sperimentale sul riconoscimento della poesia a livello acustico. La ricerca ha consentito di delineare alcuni dei tratti più salienti che si ritengono caratterizzanti nell’immaginazione della voce in questa musicale forma letteraria.

Keywords: Linguistica; Fonetica; Poesia; Percezione; Test sperimentali.

Abstract ENG: This paper aims to provide a first description of poetry’s vocal imagery, based on perceptual Phonetics methodologies. The essay consists of two parts: the first part is theoretical, introducing the themes of poetic voice, reading, and listening; and the second part presents an experimental study on poetry recognition at an acoustic level. The research made it possible to outline some of the most salient features that are considered to characterise the imagination of voice in this musical literary form.

Keywords: Linguistics; Phonetics; Poetry; Perception; Experimental tasks.

Valentina Colonna, “The vocal imagery of poetry: introduction to a study in
Perceptual Phonetics”

Configurazioni N° 1, 2022, pp. 152-176.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19810>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Immaginario vocale della poesia: introduzione a uno studio di fonetica percettiva¹

di Valentina Colonna

1. Immaginario vocale della poesia: cenni su voce, lettura, ascolto

La voce è in poesia origine e meta. Definita da Stefano Mecatti come quel «qualcosa di più originario rispetto alla scrittura, di più vicino alla verità e al senso» (1985: 13) in cui è possibile ascoltare la risonanza o l'eco di una voce originaria radicata nel silenzio,² essa richiede un ascolto di grande profondità e concentrazione. La sua dimensione acustica è infatti centrale nella composizione³ ma anche nella ricezione che ne ha chi assiste all'«animazione» viva della pagina scritta e chi si trova a leggerla silenziosamente. La presenza della voce è difatti cruciale sia nella lettura esofasica sia in quella endofasica. Caratteristica della poesia – sia essa poesia orale o poesia scritta e letta – è infatti la sua naturale aspirazione «a 'farsi' voce; a 'farsi', un giorno, sentire», non solo attraverso

¹ Il presente saggio riprende e approfondisce alcuni argomenti sviluppati in Colonna (2021: 2-58, 546-566, 570-593).

² Molteplici sono le accezioni cui si è prestato il termine voce nella tradizione poetica occidentale: Adelia Noferi (1985) a riguardo presenta un'interessante riflessione e una ripresa delle più salienti, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

³ Stefano Dal Bianco scrive a proposito che «ascoltare la lingua silenziosamente, distrattamente, senza sforzo» (2019: 11) consente al poeta di entrare in contatto con l'elemento divino che vive dentro di lui.



l'ascolto ma anche con il sentire del corpo di chi la incontra, come scrive anche Paul Zumthor (1984: 198).⁴

Numerose sono le riflessioni, sviluppate con molteplici approcci, che sono state dedicate al tema della voce poetica.⁵ Pur non ripercorrendole in questa sede, faremo qui cenno ad alcuni aspetti teorici che riteniamo utile considerare prima di presentare una proposta di studio sperimentale sulla percezione.

L'ascolto, in quanto comunicazione di soggetti, spiega Roland Barthes, si distingue dall'udito poiché atto psicologico e non solo fenomeno fisiologico, che include in sé una dualità del soggetto: il silenzio dell'ascoltatore è un silenzio attivo quanto lo è la parola di chi parla, al punto che si può dire che «l'ascolto parla» (Barthes e Havas 2019: 82).⁶ Anche Zumthor parla di una dimensione attiva dell'ascolto, tale da consentire la ricreazione a ogni ascoltatore di quell'«universo significante che gli è trasmesso» (1984: 287): nella poesia orale il ruolo di chi ascolta diventa ancora più essenziale, paragonabile a quello di un co-autore. L'uditore, infatti, costruisce un immaginario vocale a partire dall'evento dell'ascolto: tale immaginario è costituito da una specifica musica, un *incantamento*, per dirla con il termine utilizzato da Marit MacArthur in un interessante studio sulla lettura monotona (2016).

Se l'ascolto si basa anzitutto sull'incontro, è opportuno notare che anche nell'ascolto della poesia – non solo orale ma anche letta 'ad alta voce' o in modo 'silenzioso', attraverso una subvocalizzazione – si verifica una forma di incontro.

⁴ Paul Zumthor, pioniere dello studio dell'oralità poetica e dei suoi riti, traccia poi anche la sottile e sostanziale linea di separazione tra l'impiego della voce nelle società a oralità primaria e in quelle chirografico-tipografiche.

⁵ Un discorso teorico sulla 'musica della poesia', che affronta la questione oralità/vocalità, la dimensione del corpo nella poesia, così come i suoi processi di lettura e di ascolto, arrivando poi a presentare gli scenari della voce poetica del primo Novecento, i primi archivi di conservazione e un primo stato dell'arte sugli studi condotti sul tema, si può trovare in Colonna (2021: 1-134).

⁶ Di *auralità* della poesia sceglie di parlare lo studioso Charles Bernstein, approfondendo la dimensione orale ispiratrice della performance contemporanea e teorizzando l'audiotesto come analizzabile in quanto aurale. Con *aurality* lo studioso intende più precisamente: «to emphasize the sounding of the writing, and to make a sharp contrast with *orality* and its emphasis on breath, voice, and speech – an emphasis that tends to valorize speech over writing, voice over sound, listening over hearing, and indeed, *orality* over *aurality*. *Aurality* precedes *orality*, just as language precedes speech» (Bernstein 1999: 289). Ulteriore sfumatura offerta da Bernstein è quella di *alorality* come dimensione intermedia tra oralità e parlato.



Resta infatti in entrambe le modalità di lettura una voce, che accompagna il verso: l'apparente silenzio di una lettura endofasica, come confermato dagli studi neurolinguistici, viene ad animarsi di una «traccia sonora», in quanto il comportamento cerebrale del pensiero linguistico presenta caratteristiche analoghe a quelle dei fenomeni acustici che interessano le produzioni linguistiche.⁷ Una voce dunque si continua a sentire e si fa protagonista, anche dove sembra tacere.

Lo studio della dimensione acustica della poesia e, più in particolare, del legame tra lettura e testo è stato nel tempo spesso trascurato, specialmente a livello nazionale: già Gian Luigi Beccaria (1964 e 1975) rimarcava questa lacuna problematica, che riguardava non solo studiosi ma inficiava anche professionisti della scrittura e della lettura. In tempi più recenti, ad affiancare gli studi di metrica e quelli teorici con approccio prevalentemente uditivo, sono andati affermandosi e crescendo anche lavori sperimentali che partono dal dato acustico e dal suo rapporto con il testo, che consentono di ampliare le direzioni di ricerca, in un ambito ancora in gran parte da esplorare.

Riguardo alla modalità di lettura più consona al testo poetico sono sorte diverse ipotesi: pensiamo soltanto in Italia a due visioni così lontane come quella di Beccaria (1975), favorevole a una lettura silenziosa, ritenuta la più autentica per la poesia, in contrasto con quella di Franco Fortini (1957), che ne nega invece l'esistenza (quasi precursore degli studi neurolinguistici).

Si è parlato di multidirezionalità della lettura poetica: fitta è infatti la rete di rapporti (acustici, semantici, visivi) che si creano all'interno del verso (Bertoni 2006: 32) e questi sono concretamente tangibili nel momento della manifestazione prosodica. Il linguaggio «impone una modalità di lettura nella quale la verbalizzazione e, quindi, l'uso della voce, partecipa alla costruzione del senso» (Sessa 2018: 21), al punto che «raramente riusciamo a fare a meno di

⁷ Nello specifico, pensiamo agli esperimenti condotti da Andrea Moro, che dimostra come le onde elettriche dei neuroni, che conservano similitudini con la forma dell'onda sonora in area acustica, si mantengono tali anche in aree non acustiche, come quella di Broca. L'osservazione del comportamento durante la lettura ad alta voce e 'silenziosa' mostra una coincidenza del fenomeno (cfr. Moro 2017). Vedasi anche Martin (2018, 2019).



accompagnare la lettura silenziosa con involontari movimenti delle labbra», simulando azioni articolatorie e griglie ritmiche connesse, in una performance involontaria. Il primo approccio, tendenzialmente silenzioso, nella sua natura veloce e superficiale – la «scansione sillabica» richiede più del doppio di tempo rispetto alla «scansione virtuale» (cfr. Sessa 2018: 219) – non è da ritenersi dunque completamente autonomo dalla lettura ad alta voce, con cui la parola assume tridimensionalità, consentendo la valorizzazione di suoni e gesti dei testi, grazie alla simbiosi di voce e corpo, capaci di rivelare, a loro volta, corpo e anima della poesia.

La lettura di un testo ad alta voce comporta, a ogni interpretazione nuova e mai uguale alle precedenti, l'integrazione di nuovi contenuti, conservando sempre una variabilità, come direbbe Jurij Michajlovič Lotman (1976). La lettura ad alta voce dunque può considerarsi non solo elemento di apporto di informazioni e interpretazioni aggiuntive, ma anche ulteriore strumento di comprensione del testo e delle eventuali crepe del suo linguaggio. Anche Denis Vasse scriveva a riguardo che «lo stesso testo letto da due individui differenti non dice la medesima cosa» (1980: 69) e il passaggio da scritto a orale può talvolta procurare un cambiamento così forte da alterarne il messaggio e la natura stessa (Zumthor 1979): una nuova realtà viene dunque plasmata a partire dal testo quando incontra la voce.

Il punto di partenza della lettura non silenziosa, laddove non si tratti di poesia orale, resta la pagina in cui, nel caso del testo poetico, lo spazio bianco assume una significanza profonda,⁸ consentendo quell'ascolto attivo di cui parlava Barthes: lo spazio di silenzio permette alla poesia di cantare e raggiungere il suo ascoltatore. Il 'silenzio bianco' della pagina, che in forme diverse caratterizza le molteplici categorie testuali ed è «utile alla comprensione dei testi e adatto alla lettura veloce e silenziosa», con la poesia si impone in verticale, come scrive Bice Mortara Garavelli (2003: 114), abbracciando il verso, interponendosi tra le sue parti, allontanando unità dal margine sinistro o ancora dividendo strofe, fungendo da

⁸ Il tema del rapporto tra *mise en page*, punteggiatura e ritmo è stato particolarmente approfondito in ambito francese. Tra i maggiori studiosi ricordiamo Henri Meschonnic, Nina Catach, Isabelle Serça e Michel Favriaud.



«potente segnale ritmico e metrico» (vedasi l'*a capo*, che assume valori diversi – sintattici, metrici ed emozionali – che appartengono all'universo poetico dei singoli autori).

Lo spazio tipografico del silenzio, oltre a consentire alla poesia di vivere, come vuoto carico di pieno, incide nella letteratura e, in particolare, nella poesia, sull'immaginazione letteraria. Ricordiamo la classificazione che ne fa Walter Ong (1970: 187), individuando tre modi: lo spazio dipendente dalla lunghezza del verso che varia, che conferisce una forma visiva specifica alla poesia e fornisce idee rappresentative (pensiamo ad Apollinaire);⁹ lo spazio bianco quale luogo dove disporre i versi, in un processo di spazializzazione (è il caso del Mallarmé di *Un coup de dés*, in cui lo spazio accoglie la caduta e la casualità del lancio dei dadi); lo spazio bianco che infine si materializza, si fa impronunciabile e parte della composizione al punto da non consentire una lettura ad alta voce (il caso della poesia concreta).¹⁰ Lo spazio della pagina nella sua complessità e combinazione di vuoto e pieno, di relazioni grafiche e sonore, è determinante, nella sua organizzazione, per la trasmissione del senso: a tal proposito, Amelia Rosselli sosteneva infatti che lo spazio e la sua forma generassero il senso (cfr. 1962). La «scorrevolezza della lettura» (Dal Bianco 2019: 18) della poesia, che per sua natura ricercerebbe più interpretazioni, avviene nella coscienza della misura del proprio respiro, nel rispetto di una naturalezza linguistica. Non si può però non constatare come la mediazione che si compie ogni qual volta una voce si interpone tra l'ascoltatore e il testo costituisca in un certo senso un gesto artificioso. Al tema del silenzio in poesia sono dedicati diversi studi, che

⁹ Per Sessa la voce non appare il mezzo espressivo più adatto per questo tipo di poesia, in quanto le forme del *layout* si fanno riconoscibili sovrapponendo espressione a contenuto. L'esecuzione orale di poesie di questo tipo si fa tentativo di aderenza al testo e alla sua forma: solo una «lettura orchestrata» (2018: 198) sarebbe la soluzione: la traduzione di «elementi spaziali (visivi) in elementi di scansione temporale (uditivi) attraverso un uso studiato dei silenzi (spazi bianchi) e degli allungamenti vocalici» (2018: 199).

¹⁰ In ambito francese, si considera che lo spazio bianco (che racchiude la *mise en page* e cioè il bianco intra-versale e intersale) vari il suo ruolo a seconda del materiale linguistico che gli si abbina: il vuoto tipografico viene integrato nel sistema generale della punteggiatura e definito col termine *punctuation blanche* (cfr. Serça 2012: 102 e Favriaud 2014), distinta da quella nera.



affrontano principalmente le relazioni grafico-testuali e le dimensioni metrica e semantica.¹¹

Anche la voce dei poeti costituisce parte dell'immaginario in chi legge e a essa si sono interessati gli studiosi, seppure questa abbia rappresentato un mistero di grande fascino, spesso insondabile a causa della mancanza di materiali di documentazione. Se le primissime sperimentazioni di registrazione di poesia risalgono alla fine dell'Ottocento, è con gli inizi del Novecento e nei laboratori di fonetica francesi e statunitensi che avvengono le prime analisi fonetiche di voci poetiche e i primi tentativi archivistici delle stesse. Nel tempo, si sono sviluppate diverse teorie sulla lettura della poesia da più prospettive: basandosi sulla memoria dell'ascolto nei *reading*, considerando una lettura immaginata a partire dai testi e, solo in tempi più recenti e in parallelo con le altre modalità, fondandosi su dati acustici veri e propri.

Alcuni lavori di stampo teorico, con un approccio normativo, hanno affrontato la vocalità poetica nel suo ideale immaginario, mostrandosi tra loro convergenti su una linea di lettura da favorire, individuata in una modalità 'monotona'. Più nel dettaglio, ricordiamo il recupero che Gian Luigi Beccaria nel 1975 fa della teoria di Jean Cohen del 1966, stabilendo una polarizzazione tra la lettura *espressiva* e quella *inespressiva*: una voce monotona, monocorde (Beccaria 1975: 16) sarebbe la più adatta alla natura del verso e troverebbe conferma, secondo lo studioso, in diverse famose letture di poeti chiamate a testimonianza (nello specifico, Apollinaire, Mallarmé, Ungaretti, Valéry). In tempi più recenti Jean-François Puff (2015) definisce come dizione *non espressiva* il modo dominante nelle letture pubbliche in Francia, chiamato da Pardo (2015) *intra-poetico*.¹² Di *neutral* parla, a sua volta, Grobe (2016) nelle sue descrizioni delle letture in ambito anglofono, riprendendo anche i lavori di Wheeler (2008) e Garland Thomson (2005). Anche Levertov (1981) si era precedentemente

¹¹ Tra gli studi più rilevanti si vedano: l'analisi di Tonani (2012) dedicata all'uso dei dispositivi grafico-visivi nella poesia del secondo Novecento in funzione di sintassi, metro, ricorsività fonica e rete semantica; i lavori metrici dedicati al respiro e alla sintassi di Giovannetti e Lavezzi (2010), Scarpa (2004, 2012); il lavoro interamente rivolto al silenzio di Dal Bianco (2019); infine il lavoro teorico, che include più approcci al suo interno, su voce e poesia di Sessa (2018).

¹² Espressione che distingue questa modalità dalla dizione musicalizzata e da quella parlata.



avvicinata a questa teoria, parlando di *resolutely nonflamboyant*, e con gli studi sperimentali sui poeti americani di MacArthur (2016) la monotonia diventa, oltre che titolo di uno dei primi lavori dell'autrice sul tema della lettura poetica con approccio sperimentale, *monotonous incantation* o *Poet Voice* per eccellenza: per MacArthur, infatti, la monotonia di lettura, il suo incantamento, è il dato concreto di un particolare stile di lettura analizzato sperimentalmente, ovvero quello accademico.

Possiamo dire che l'aspetto melodico costituisca da tempo uno degli aspetti 'misteriosi' della lettura poetica su cui anche a livello teorico ci si è interrogati, cercando di fare aderire una percezione sonora a un immaginario musicale del verso: talvolta questo ha trovato conferma nel dato acustico considerato da studi sperimentali, in cui l'intento normativo è assente. Tuttavia, l'incremento di questi ultimi conduce nel tempo a riformulare anche l'idea di come possiamo immaginare la voce della poesia e della sua lettura. Gli studi fonetici basati su dati acustici di registrazioni originali,¹³ sviluppati e in crescita in questi anni recenti in area tedesca, statunitense e italiana, rivelano infatti un panorama articolato, che mostra anche la criticità analitica dovuta all'assenza di presupposti teorico-metodologici condivisi.

Quello che consideriamo in questo articolo come *immaginario vocale poetico* abita nel lettore che incontra la pagina e non ha mai sentito il suo autore leggerla ma, affidandovi la propria voce, ne immagina la prosodia e finisce per sentirla; abita in chi ha confidenza con la voce dell'autore e ne legge i testi riascoltandone la sua vocalità; abita in chi, interrogandosi su cosa tenga insieme gli stili più lontani tra loro, cerca nel ritmo dei testi la chiave della loro lettura; infine abita nell'ascolto all'origine del poeta, che, quando compone, ascolta un suo dettato musicale, lo segue e lo riproduce. Ogni immaginario per comporsi necessita di un'esposizione agli stimoli e si nutre di esperienza: nell'immaginario che

¹³ Per un primo stato dell'arte si rimanda a Colonna (2021). All'interno di questo lavoro, inoltre, si è proposta per la lettura della poesia italiana una periodizzazione, che individua le categorie di una Prima radio e Prima televisione e di una Seconda radio e Seconda televisione, con ulteriori sfumature interne tra queste categorie. Questa scansione ha messo in evidenza non solo un fiorire di stili ma anche un mutamento del modo in cui i poeti italiani leggono la poesia, avvenuto tra gli anni Sessanta e i giorni nostri.



costruiamo includiamo le musiche, le voci, le recitazioni e le letture in cui ci imbattiamo. Il loro incontro, e a maggior ragione una loro conoscenza più consapevole, non possono che incidere sulla nostra percezione di una vocalità poetica e sulla nostra immaginazione.

A tal fine, tenuto conto del potenziamento nel tempo degli strumenti conservativi dei documenti sonori e delle relative realtà archivistiche, così come considerati il perfezionamento delle tecnologie di ricerca specifiche e la molteplicità di approcci possibili, riteniamo che nuovi studi sul tema necessino sempre più di attenzione e che un ampliamento di orizzonti, a favore di approcci interdisciplinari in grado di sondare i diversi livelli del tema, favorirebbe una maggiore comprensione della dimensione vocale in poesia. Questa costituisce difatti un oggetto di ricerca di particolare interesse e su cui ancora molto deve essere sviluppato. Per questo, nel prossimo paragrafo presenteremo uno studio dedicato alla percezione fonetica della vocalità poetica, mettendola a confronto con quella della prosa. Cercheremo in tale modo di sondare l'immaginario vocale della poesia in chi ascolta, analizzandone le risposte ad alcuni stimoli acustici, così da valutare se un immaginario comune ritmico e melodico retrostante, considerato in una sua convergenza di fattori e nella variazione al suo interno, possa accomunare orecchi diversi.

2. La percezione della voce poetica: introduzione a uno studio sperimentale

All'origine di questa ricerca si pongono diversi interrogativi, primo tra tutti il seguente, che ha permesso di sviluppare il test che ci accingiamo a presentare: è possibile distinguere la poesia dalla prosa su un piano percettivo? Se parliamo difatti di immaginario vocale poetico non possiamo escludere dal discorso la sua dimensione ritmica riconoscibile e la sua relazione con ciò che non è poesia ma



prosa. Per provare a rispondere a questo quesito si è scelto quindi di intraprendere la strada della Fonetica percettiva.

Lo studio che presentiamo si basa su stimoli delessicalizzati che, somministrati a un campione di studenti universitari a cui è stato chiesto di provare a distinguere la prosa dalla poesia, consentono di valutarne le modalità ricettive. Si osserverà quindi se tali stimoli, privati della loro riconoscibilità lessicale, si siano mostrati distinguibili all'ascolto e si indagherà su che cosa possa contribuire al risultato, tenendo conto di alcune variabili, quali il tipo testuale, quello vocale del locutore e la manipolazione effettuata.

Seppure la questione ritmica che anima il testo sia stata affrontata ampiamente dal punto di vista teorico,¹⁴ lavori linguistici sperimentali con test dedicati alla ricezione della poesia su un piano acustico risultano ancora limitati. Tra i più rappresentativi, possiamo ricordare: l'approccio fonologico di Fónagy (1987), che tratta della differente interpretazione testuale in base al diverso stile di lettura; gli studi di Bolinger (1989) sull'influenza del modo di leggere nella ricezione di prosa e poesia; il lavoro di Bröggelwirth (2007) che indaga la differenza tra prosa e poesia a livello percettivo in ambito tedesco, a cui si ispira Wagner (2012), basato sulla lettura 'prosastica' e 'poetica' per l'individuazione di piedi metrici; il contributo di MacArthur e Miller (2018), per il riconoscimento di variabili acustiche e prosodiche di parlato spontaneo e letture poetiche anche tra differenti gruppi di poeti.¹⁵

Se in ambito tedesco studi percettivi hanno dimostrato un'effettiva distinzione tra la lettura della poesia e della prosa quando vengono ascoltate nella loro riproduzione prosodica (Bröggelwirth 2005, 2007), la questione non è stata ancora trattata per l'italiano, di cui questo lavoro rappresenta una prima proposta di studio sul tema.

¹⁴ Citiamo, tra tutti, Beccaria (1964) e Bertinetto (1973).

¹⁵ Si aggiunga, tra gli studi fonetici dedicati all'aspetto ritmico della letteratura letta, che comprendono anche una parte di esperimento percettivo, quello di Fant and Kruckenberg (1989) per la prosa svedese.



Per sviluppare i test percettivi che descriveremo in questo lavoro sono stati presi in considerazione alcuni studi precedenti, condotti in ambito linguistico e rivolti ad altre forme di parlato: questa ricerca rappresenta la loro prima applicazione alla lettura poetica. Tra i principali lavori di riferimento, si vedano 't Hart *et al.* (1990) e Romano (1997, 1999). Ulteriori riferimenti bibliografici sono stati: Moulines e Verhelst (1995), Van Bezooijen e Gooskens (1999), Knoll *et al.* (2009). Nello specifico, in questo studio ci baseremo principalmente sui lavori citati di Romano e si impiegherà la metodologia in uso nel progetto AMPER.¹⁶

2.1 *Dati e metodo*

I dati acustici che formano parte dei test sono stati modificati e sottoposti all'attenzione di una selezione di ascoltatori madrelingua italiani; costituiscono un piccolo *corpus* italiano iniziale e, più in particolare, si compongono di registrazioni a cura di un'attrice-annunciatrice, un attore e una poetessa. Ai tre locutori è stato chiesto di leggere un testo poetico di due autori diversi del Novecento italiano. In particolare, sono state scelte due poesie, una di Giorgio Caproni (*Alba*) e una di Giuseppe Ungaretti (*Sirene*), di cui la prima in metrica fissa (sonetto) e con un linguaggio e uno stile più vicini al nostro tempo; la seconda, invece, caratterizzata da metri (prevalentemente endecasillabi e settenari in un componimento in 12 versi), linguaggio e stile nettamente distinti, caratterizzati da una sorta di 'patina arcaica'.

I criteri di selezione risiedono nella scelta di considerare anche l'influenza di possibili cambiamenti stilistici di lettura che possono essere determinati dal connubio tema-forma (ritmico-metrica) del componimento, in linea con Bologna (1990), che considera la realizzazione di pronunce diverse a seconda delle necessità di tipo metrico o ritmico, e tenendo presente inoltre la delicatezza della questione ritmica, sintattica e retorica della poesia (cfr. Sessa 2018). Per questo, si

¹⁶ AMPER *Project-Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman* (cfr. <<http://www.lfsag.unibo.it/amper/amper.html>>). Altre applicazioni di questo tipo di testi in uso nel progetto AMPER sono Fernández Planas *et al.* (2017) e De Iacovo (2019).



sono voluti prendere in esame testi fortemente divergenti, con lunghezze complessivamente brevi, differenti a livello formale e contenutistico, seppure all'interno di un canone riconosciuto, appartenenti a un periodo storico comune e di cui fossero disponibili anche le registrazioni originali degli autori, come in uso nel progetto, al cui interno si sviluppa questa ricerca, *VIP-Voices of Italian Poets*¹⁷, finalizzato alla conservazione e allo studio fonetico della voce dei poeti italiani. La scelta dei locutori è stata effettuata considerando l'esigenza di testare diversi stili prosodici (indipendentemente dai filoni poetici), rappresentativi di un ampio scenario delle occasioni di lettura poetica, con l'intenzione di valutare anche la loro influenza su una diversa percezione, relazionata all'immaginario vocale insito nell'ascoltatore.

È stato richiesto ai locutori coinvolti per la creazione dei test di leggere dapprima in modo 'metrico' (cfr. Colonna 2021), seguendo il più possibile la *mise en page* del testo poetico, rispettando cioè il verso come unità di misura del respiro. La seconda lettura richiesta ai locutori è stata invece di tipo 'sintattico' (cfr. Colonna 2021), fedele alla punteggiatura piuttosto che al verso. Lo stesso testo è stato trapiantato in forma di prosa e letto in modo quanto più possibile fedele alla sintassi e alla punteggiatura connessa.

Le registrazioni sono state effettuate nella cabina silente modulare del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università di Torino¹⁸ e i locutori sono stati informati riguardo allo studio prima di registrare. Nel complesso, da una prima valutazione delle registrazioni è emerso che gli stili poetico/metrico e prosastico/sintattico hanno presentato in tutti e tre i locutori dei tratti comuni: il primo *Fluency* e *Speech Rate*¹⁹ inferiori, livelli di f_0 media un poco divergenti, varietà melodica interna inferiore, uso maggiore di pause, nel complesso più ampie; il secondo *Fluency* e *Speech Rate* superiori, livelli di f_0 media

¹⁷ Vedere Colonna (2021, 2022) e <https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_index.html>.

¹⁸ I materiali sono stati campionati a 16 kHz, convertiti in mono e salvati in formato .wav.

¹⁹ Con *Speech Rate* intendiamo il «rapporto tra numero di sillabe fonetiche totali percepite [...] e durata totale delle unità interpausali di ogni lettura, escludendo le pause silenziose» (Colonna 2021: 182). Con *Fluency Rate* si intende invece il «rapporto tra numero di sillabe totali e durata totale della lettura, comprensiva di pause» (Colonna 2021: 280).



lievemente differenti, varietà melodica interna superiore e minore uso di pause, più brevi generalmente.

La selezione del materiale per la creazione del test è indicata nella Tabella 1., che riassume le combinazioni di tipo di *speaker* (locutore/locutrice), autore della poesia e stile di lettura adottato in funzione dell'impaginazione, ovvero prosa o poesia. Per ogni combinazione è stata individuata una sola registrazione:

Locutore/Locutrice	Autore	Stile di lettura
poetessa	Caproni	poesia
poetessa	Caproni	prosa
annunciatrice	Caproni	poesia
annunciatrice	Caproni	prosa
annunciatrice	Ungaretti	poesia
annunciatrice	Ungaretti	prosa
attore	Ungaretti	poesia
attore	Ungaretti	prosa

Tabella 1. Selezione dei tipi di input acustici somministrati.

Per ciascuno stile di lettura (poetica o prosastica) associato al singolo testo dei due poeti (Caproni o Ungaretti) è stata selezionata quindi una doppia interpretazione a cura di locutori con stili distinti e per ognuna sono state scelte porzioni uguali di durata massima di 20s ciascuna, di cui è stata successivamente effettuata un'annotazione vocalica, tramite l'applicativo *Praat*. Tramite uno *script*²⁰ è stata poi possibile l'estrazione di dati (durata, f_0 e intensità), corretti manualmente nel *txt* prodotto e successivamente manipolati in 4 modi: normalizzazione dell'energia;²¹ appiattimento di f_0 (media) + normalizzazione dell'energia; appiattimento delle durate e normalizzazione dell'energia; appiattimento ulteriore delle durate (più brevi) e normalizzazione dell'energia. I materiali sono stati poi inseriti sul *software* Matlab, sul quale, grazie all'uso delle

²⁰ *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).

²¹ Procedimento di uniformazione dell'intensità su un livello stabilito (dB).

routine AMPER,²² sono stati realizzati 4 audio sintetici (stimoli delessicalizzati) per ciascuna registrazione, secondo le modifiche introdotte, oltre che un audio sintetico senza ulteriori manipolazioni per ogni tipo. Questi stimoli sono stati scelti per confrontare il grado di percezione tra diversi tipi di alterazione. Riportiamo una schermata di *Praat* (fig. 1),²³ in cui è visibile l'oscillogramma nella sezione superiore e la curva di f_0 in evidenza in azzurro sullo spettrogramma nella sezione inferiore: in questo caso si è scelto come esempio lo stimolo con applicazione della seconda alterazione (appiattimento di f_0) sulla lettura prosastica dell'attrice-annunciatrice.

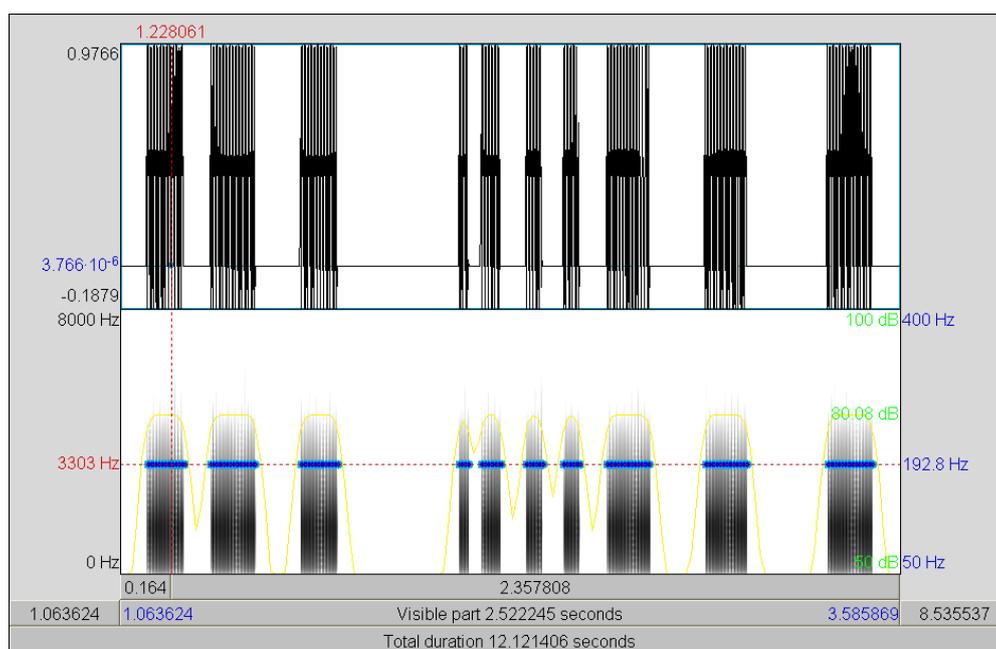


Figura 1. Finestra di Praat di stimolo di voce sintetica (f_0 fissa).

La creazione e lo svolgimento dei test sono avvenuti tramite l'applicativo *Praat*. Sono stati sviluppati un test di *training* (test identificativo) e il test di discriminazione. Il primo, di allenamento,²⁴ è stato finalizzato al riconoscimento

²² <www.lfsag.unito.it/amper/amper.html>.

²³ Le immagini sono tratte da Colonna (2021).

²⁴ Il test è composto da 24 stimoli di voce sintetica prodotti a partire dalle registrazioni dell'attrice-annunciatrice e dell'attore.



della prosa o della poesia (in ordine random), mentre il test di discriminazione ha richiesto all'ascoltatore l'identificazione della poesia tra due stimoli somministrati (in ordine random), per un totale di 32 coppie di input. Ogni coppia ha proposto uno stimolo di prosa e uno di poesia con uguali caratteristiche di manipolazione e lette dallo stesso locutore.

La somministrazione dei test è avvenuta grazie al coinvolgimento di 40 studenti del Corso di Linguistica Generale Magistrale (Prof. Antonio Romano) dell'Università degli Studi di Torino (Dip. di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne): informati e consenzienti riguardo allo studio che si andava a condurre, hanno svolto dapprima il *training test* (con ascolto doppio di ogni stimolo) e poi il test vero e proprio. I risultati di ogni test per studente sono stati raccolti singolarmente e poi globalmente ordinati e confrontati.

2.2 I risultati

Osservando i risultati è emersa una maggioritaria convergenza nel riconoscere la poesia dalla prosa a partire dai risultati del *training test*, in cui si tocca il 68% di risposte esatte relative all'identificazione della poesia e il 66% tra quelle di prosa. Il test vero e proprio, con cui la percentuale dei risultati esatti è pari al 72,6% (con 23,55/32 risposte corrette), ha successivamente confermato i dati del test di *training*. I risultati inferiori alla metà delle risposte esatte sono dispersi e pochi sono i casi di risposte totalmente esatte o sbagliate. Quasi assente è invece il margine di casualità (16/32), come mostra l'istogramma (fig. 2).

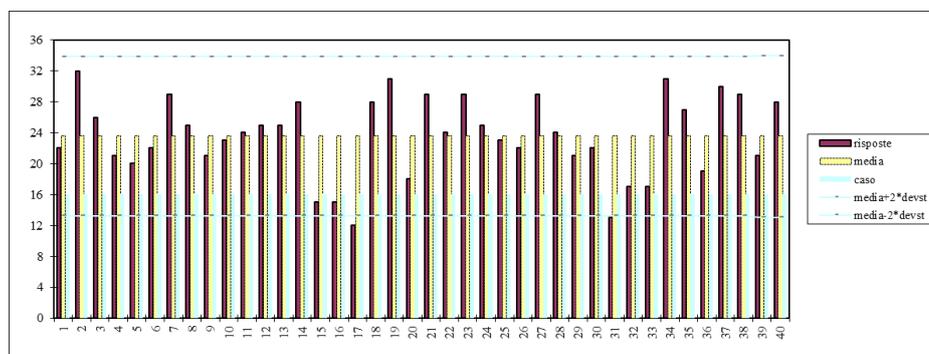


Figura 2. Iistogramma con le risposte dei partecipanti al test.



I risultati tra loro confrontati hanno messo in evidenza anche una diversa ricezione a seconda degli stili di lettura dei tre locutori: in particolare, la ricezione della lettura della poetessa è apparsa ben distinta da quella attoriale, che è stata la più frequentemente riconosciuta, seguita da quella dell'annunciatrice-attrice. Si aggiunga che la coppia di stimoli con maggiore numero di risposte corrette è quella della lettura attoriale di Ungaretti, con manipolazione della durata (media). Le percentuali degli stimoli riconosciuti sono state dell'80% per la voce dell'attore, del 76% per la voce dell'annunciatrice e del 67% per la lettura della poetessa.

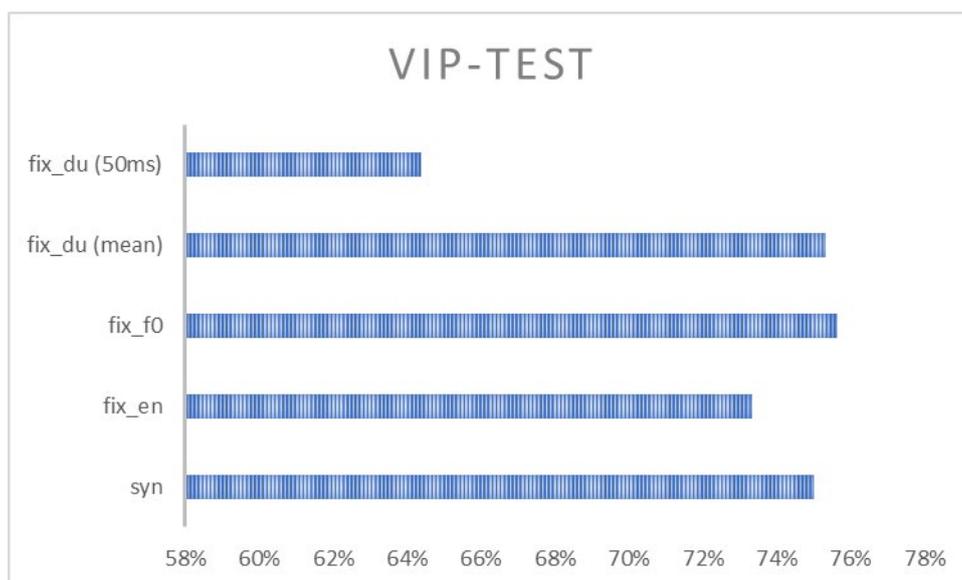


Figura 3. VIP-Histogram con percentuali di risposte esatte per tipologia di stimolo.

Guardando invece le percentuali di risposte esatte in funzione della manipolazione (fig. 3), la percentuale più alta è stata raggiunta laddove si era impiegato l'appiattimento di f_0 , seguito dallo stimolo sintetico senza ulteriori alterazioni e da quello con appiattimento delle durate medie sillabiche (1° tipo). Molto basse sono invece le percentuali relative a un secondo appiattimento della durata (50 ms): l'alterazione eccessiva della durata pare infatti che abbia impedito il riconoscimento, e pertanto possiamo ritenere che costituisca un elemento



determinante e distintivo. In conclusione, velocità d'eloquio, f_0 media e andamento intonativo interno appaiono elementi centrali nel riconoscimento, anche quando la durata delle sillabe è normalizzata.

È stata successivamente verificata la significatività di quest'analisi attraverso un'indagine statistica. Più in particolare, sono stati condotti due test-ANOVA²⁵ sulle risposte degli ascoltatori: nel primo è stato fissato il fattore del tipo di locutore (attore, annunciatrice, poeta); nel secondo è stato fissato invece il fattore del tipo di manipolazione insieme al tipo di poesia letto.

Il primo test ha messo in luce che il tipo di voce ha mostrato un effetto statisticamente significativo, in quanto il numero di risposte esatte è maggiore a seconda del tipo di voce (maggiore con la voce attoriale, medio con l'annunciatrice-attrice, basso con la poetessa): $F(2, 29) = 7.794$, $p < 0.002$. Riportiamo in fig. 4 il Q-Q-plot:²⁶ i residui standardizzati si adattano sulla diagonale, suggerendo che le ipotesi, la normalità e la linearità non sono state violate.

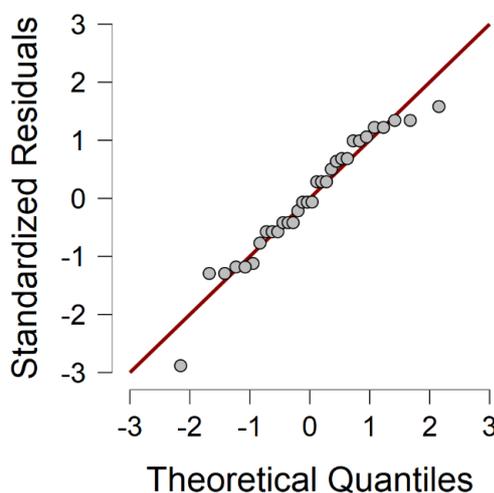


Figura 4. Q-Q-plot.

²⁵ L'analisi della varianza (ANOVA) consiste in una formula statistica che viene solitamente utilizzata per confrontare le varianze tra le medie (o la media) di gruppi diversi.

²⁶ Il Q-Q-plot consente la valutazione grafica della normalità dei dati. Forma parte delle verifiche delle ipotesi nella regressione lineare e in ANOVA.



Il secondo test-ANOVA, con i fattori fissati di manipolazione (le 4 tipologie esposte precedentemente) e tipo di poesia (Ungaretti e Caproni), ha mostrato che il tipo di manipolazione è statisticamente non significativa: $F(4, 22) = 0.301$, $p < 0.874$, così come l'interazione dei due fattori, $F(4, 22) = 0.711$, $p < 0.593$. Al contrario, il tipo di poesia risulta significativo, $F(1, 22) = 7.961$, $p < 0.010$.

Si conferma, dunque, l'ipotesi che l'influsso di una differenza contenutistica e testuale-formale (per esempio, la sostanziale differenza metrica, oltre che linguistica, tra un testo in endecasillabi e uno dai metri vari) possa portare a interpretazioni e ricezioni diverse in chi legge (che condizionano la stessa prosodia), così come diverse vocalità, a loro volta, agiscono sulla ricezione. Il tema del testo e la sua forma, poi la singola vocalità del locutore, possono dunque ritenersi elementi di incidenza sulle diverse modalità di lettura e sulla loro percezione.

3 Conclusioni

Questa indagine percettiva ha mostrato che è possibile un reale riconoscimento della poesia nella sua lettura metrica, anche in presenza di stimoli sintetici delessicalizzati e di eventuali ulteriori alterazioni dei loro parametri acustici. Questo tipo di esame si è mostrato uno strumento utile per approfondire la dimensione acustica poetica, sondando la percezione in chi ascolta: è emerso che la percentuale di esatto riconoscimento della lettura poetica metrica risulta maggiore dove si appianano f_0 e durata, oltre che negli stimoli sintetici non alterati.

I risultati hanno messo in luce che la percezione della prosodia poetica passa attraverso tratti riconoscibili, primo tra tutti una moderata velocità d'eloquio che appare centrale e caratteristica della lettura poetica, non scindibile da uno specifico uso melodico della voce, che è da considerarsi altro elemento funzionale.



Il pubblico selezionato, non esperto di poesia ma familiare agli studi letterari e linguistici, ha associato con facilità la poesia a uno stile principalmente attoriale. Questo risultato ha condotto all'ipotesi che sia forse con questa modalità vocale che, in genere, un pubblico non esperto di una fascia generazionale specifica dipinge prevalentemente il suo immaginario di voce poetica, reduce anche da una tradizione storica di lettura attoriale di poesia di matrice recitativo-declamatoria e da una tradizione di lettura autoriale che è andata nel tempo velocizzando l'eloquio (cfr. Colonna 2021), in termini generali, e ha visto anche applicazioni in ambito didattico, grazie a strumenti di supporto. Abbiamo ipotizzato che la scarsa associazione della voce poetica a quella originale di un'autrice possa essere intesa come manifestazione di una minore familiarità all'ascolto di questa vocalità (meno presente nell'orecchio di un pubblico ampio e non assiduo frequentatore del mondo poetico) e sia riconducibile alla tradizione didattica italiana di cui sopra, nel complesso poco legata ai poeti contemporanei negli ultimi vent'anni e alla loro lettura originale. Riteniamo dunque che piuttosto una tradizione consolidata di letture di autori e attori storici del secondo Novecento, di cui si tramandano molteplici documenti audiovisivi, con connotati stilistici connessi a un approccio enfatico e al tono declamatorio, oltre che a velocità elocutive minori a quelle contemporanee (cfr. Colonna, 2021, 2022), si potrebbe considerare maggiormente sedimentata nell'orecchio e quindi riconducibile, nell'immaginario comune, al 'dipinto' della voce poetica.

La centralità della dimensione di ascolto ha consentito non solo di percepire stimoli fonetici mirati, ma anche di 'incontrare' l'elemento in assoluto 'primitivo' della comunicazione umana, la componente ritmica (cfr. Barthes e Havas 2019) che anima il testo poetico nella sua lettura, nella sua complessità e combinazione melodica. Abbiamo così affrontato l'ascolto poetico senza tenere in considerazione quella parte semantica che influisce sulla ricezione del messaggio in modo marcato (che in uno studio simile avrebbe costituito un'interferenza nelle risposte degli ascoltatori): ci siamo in questo modo concentrati esclusivamente sui tratti vocali della lettura, per meglio intendere quali di essi incidessero sulla rappresentazione di un'idea di voce poetica cui rifarsi al momento dell'ascolto.



L'immaginario vocale emerso corrisponde a una cadenza poetica in cui il verso mantiene una sua misura distinguibile anche quando è libero e il suo ascolto è alterato. Essa, oltre a una velocità elocutiva più lenta rispetto a quella più 'comune' della prosa, come detto sopra, si caratterizza per il suo maggiore uso di silenzi e una maggiore uniformità melodica interna. Questi fattori, tra loro combinati, hanno contribuito, nel momento della somministrazione del test, a favorire una distinzione della poesia nella sua lettura metrica, configurandosi dunque come elementi centrali dell'immaginazione vocale e riconosciuti nella maggioranza della platea di ascoltatori.

L'aspetto percettivo affrontato è da intendersi come una parte significativa di quello che riteniamo un possibile immaginario vocale poetico, i cui parametri da considerare per una panoramica più completa sarebbero molteplici, potrebbero tenere conto anche di modelli di studio basati sul dato acustico (ad esempio, per l'italiano, il VIP-Radar sviluppato nell'ambito del progetto VIP, cfr. Colonna 2021) e si avvicinerebbero in tale modo a un più esaustivo tentativo di descrizione di un generico immaginario. Riteniamo che un ampliamento della ricerca a una più ricca tipologia testuale e autoriale, a un più ampio numero di campioni vocali per categoria (incluso un ulteriore allargamento delle categorie di analisi a locutori quali docenti e poeti che leggono altri poeti), a una più differenziata platea di ascolto (basata ad esempio su gruppi di ascoltatori tra loro contrastanti, come un gruppo di pubblico esperto e uno di pubblico non esperto)²⁷ e infine un'ulteriore differenziazione degli stimoli proposti (con combinazione e contrapposizione dei diversi approcci di lettura, ad esempio metrico/sintattico) arricchirebbero uno studio simile. Ciò consentirebbe di mappare in modo più completo i potenziali parametri che definiscono i tratti caratteristici di una voce poetica immaginaria e ci permetterebbe di valutare quanto (e in che misura) questi possano influire nell'eventuale riconoscimento della lettura di poesia. Uno studio come questo, in futuro espandibile, potrebbe infine considerare i risultati

²⁷ Nel caso dei gruppi coinvolti nel test si potrebbe valutare inoltre l'ipotesi di una categoria di ascoltatori coincidente con una categoria di parlanti presenti negli stimoli del test (es. poeti che ascoltano altri poeti leggere).



offerti da un prezioso confronto tra lettura poetica e parlato spontaneo (cfr. Butcher 1981).

Per quanto si creda che il tentativo di sondare un immaginario vocale della poesia possa essere realmente completo solo con il supporto di studi interdisciplinari che includano, tra le discipline, anche le scienze cognitive e le neuroscienze, riteniamo che una ricerca come questa si possa considerare un iniziale contributo che, oltre a dipingere una prima figura sonora di questa ‘fantasia vocale’, lascia ipotizzare la ricorrenza di alcuni tratti prosodici, con individuali e ulteriori varianti, che potrebbero trovarsi non solo nella memoria uditiva ma anche nella lettura silenziosa. Il nostro ascolto sarebbe allora un incontro, più precisamente un rincontro acustico, un riconoscimento di qualcosa che forse ci accompagna anche nell’apparente silenzio e nel suono della pagina, che forse accompagna il processo di scrittura e si manifesta nella condivisione prosodica. Tuttavia, consideriamo queste solo ipotesi che necessiterebbero di conferme, possibili solo grazie ad approfondimenti mirati, neurolinguistici e cognitivi.

Con questo lavoro introduttivo abbiamo voluto fornire solo alcuni dati preliminari relativi ai tratti principali della prosodia poetica, riconosciuti in condizioni alterate. L’ascolto, il silenzio attivo dell’ascolto, condizione essenziale per l’incontro poetico, così come per l’affioramento della sua scrittura, ha rappresentato la condizione necessaria per la realizzazione dei test: la ricerca ci ha mostrato come in questo silenzio faccia ritorno ancora la poesia, nella sua riproduzione, costituendo in sé un richiamo, riconoscibile anche laddove potrebbe sembrare nascosto e riconducibile a quello che forse potremmo iniziare a chiamare “immaginario vocale poetico”.



4. Bibliografia

- Barthes, Roland e Roland Havas. 2019. *Ascolto*. Bologna: Sossella.
- Beccaria, Gian Luigi. 1964. *Ritmo e melodia nella prosa italiana*. Firenze: Olschki.
- Beccaria, Gian Luigi. 1975. *L'autonomia del significante*. Torino: Einaudi.
- Bernstein, Charles. 1999. *My Way: Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bertinetto, Pier Marco. 1973. *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Bertoni, Alberto. 2006. *La poesia. Come si legge e come si scrive*. Bologna: Il Mulino.
- Bolinger, Dwight. 1989. *Intonation and its uses*. London: Edward Arnold.
- Bologna, Corrado. 1990. "Les interprètes". In *Le grand atlas des littératures a été réalisé par Encyclopaedia Universalis*, 80-83. Paris: Encyclopaedia Universalis.
- Bröggelwirth, Jörg. 2005. "A rhythmic-prosodic model of poetic speech". *Proc. Interspeech 2005*, 2397-2400, DOI: <10.21437/Interspeech.2005-45>.
- Bröggelwirth, Jörg. (2007) 2010. *Ein rhythmisch-prosodisches Modell lyrischen Sprechstils*. Munich: GRIN.
- Butcher, Andrew. 1981. "Phonetic correlates of perceived tempo in reading and spontaneous speech". *Work in Progress (Phon. Lab. Univ. Reading)*, 3, 105-117.
- Colonna, Valentina. 2021. *Voices of Italian Poets. Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*, Tesi di Dottorato (A.A. 2017/2018-2019/2020), Tutor: Prof. Antonio Romano.
- Colonna, Valentina. 2022. *Voices of Italian Poets. Storia e analisi fonetica della lettura della poesia italiana del Novecento*. Alessandria: Dell'Orso.
- Dal Bianco, Stefano. 2019. *Distratti dal silenzio*. Roma: Quodlibet.
- De Iacovo, Valentina. 2019. *Intonation analysis on some samples of Italian dialects*. Alessandria: Dell'Orso.
- Fant, Gunnar and Anita Kruckenberg. 1989. "Preliminaries to the study of Swedish prose reading and reading style". *STL-QPSR*, 2, 1-83.



- Favriaud, Michel. 2014. "La ponctuation blanche". In *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, 45-68. Limoges: Lambert-Lucas.
- Fernández Planas, Ana M., et al. 2017. "La prosodia palentina en el Atlas Multimedia de Prosodia del Espacio Románico en España". In *Anadis. In Honorem doctor Honoris Causa Johannes Kabatek*, edited by Sanda-Maria Ardeleanu and Ioana-Crina Prodan and Cristina Bleortu, 61-76.
- Fónagy, Iván. 1987. "Le lettere vive in poesia". In *Le lettere vive*, 289-342. Bari: Dedalo.
- Fortini, Franco. (1957) 2003. "Metrica e libertà". In *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, 783-808. Milano: Mondadori.
- Garland Thomson, Rosemarie. 2005. "Dares to Stares: Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring". In *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, edited by Carrie Sandahl and Philip Auslander. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Giovannetti, Paolo e Gianfranca Lavezzi. 2010. *La metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
- Grobe, Christopher. 2016. "On Book: The Performance of Reading". *New Literary History*, 47, 4, 567-589, <<https://muse.jhu.edu/article/643672>>. Last accessed: 10th of December 2022.
- 't Hart, Jeroen, René Collier and Antonie Cohen. 1990. *A Perceptual Study on Intonation. An Ex-perimental Approach to Speech Melody*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knoll Monja A., Uther Maria and Costall Alan. 2009. "Effects of low-pass filtering on the judgment of vocal affect in speech directed to infants, adults and foreigners". *Speech Communication*, 51.3, 210-216.
- Levertov, Denise. 1981. *Light Up the Cave*. New York: New Directions.
- Lotman, Jurij M. 1976. *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- MacArthur, Marit. 2016. "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies". *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies* [PMLA](#), 131.1, 38-63.
- MacArthur, Marit and Lee M. Miller. 2018. "After Scansion: Visualizing, Deforming and Listening to Poetic Prosody." *Stanford ARCADE Colloquy Series: Alternative Histories of Prosody*, Dec. 13. <arcade.stanford.edu/content/after-scansion-visualizing-deforming-and-listening-poetic-prosody>. Last accessed: 10th of December 2022.



- Martin, Philippe. 2018. *Intonation, structure prosodique et ondes cérébrales. Introduction à l'analyse prosodique*. (Série [Linguistique du langage oral](#) coordonnée par Philippe Martin, Collection [Sciences cognitives](#)). Londres: Iste Group.
- Martin Philippe. 2019. "Prosodic Structure and Poetic Diction". In *La musica della poesia*, a cura di Valentina Colonna e Antonio Romano. Numero monografico di *RiCognizioni. Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne*, 6.11, 65-74.
- Mecatti, Stefano, a cura di. 1985. "Foné". *La voce e la traccia*. Firenze: La casa Usher.
- Moro, Andrea. 2017. *Le lingue impossibili*. Milano: Cortina.
- Mortara Garavelli, Bice. 2003. *Prontuario di punteggiatura*. Roma-Bari: Laterza.
- Moulines, Eric and Werner Verhelst. 1995. "Time-domain and frequency-domain techniques for prosodic modification of speech". In *Speech coding and synthesis*, edited by W. Bastiaan Kleijn and Kuldip K. Paliwal, 519-555. Amsterdam: Elsevier.
- Noferi, Adelia. 1985. "Le figure della voce". In *Foné. La voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, 131-140. Firenze: La casa Usher.
- Ong, Walter J. 1970. *La presenza della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Pardo, Céline. 2015. "Théories et expérimentations radiophoniques des années cinquante: l'ambition d'une nouvelle diction poétique à la RTF". Dans *Dire la poésie?*, sous la direction de Jean-François Puff, 129-151. Nantes: Cécile Defaut.
- Puff, Jean- François, éd. 2015. *Dire la poésie?*. Nantes: Cécile Defaut.
- Romano, Antonio. 1997. "Persistence of prosodic features between dialectal and standard Italian utterances in six sub-varieties of a region of Southern Italy (Salento): first assessments of the results of a recognition test and an instrumental analysis". In *Proc. 5th European Conference on Speech Communication and Technology (Eurospeech 1997)*, 175-178. DOI: <10.21437/Eurospeech.1997-71>.
- Romano, Antonio. 1999. "Rising-Falling contours in Speech: a Metaphore of Tension-Resolution Schemes in European Musical Traditions? Evidence from Regional Varieties of Italian". In *Atti del 8th workshop CSNLP – "Language, Vision & Music"* (Galway, Irlanda, 8-12 Agosto 1999), 232-238.
- Romano, Antonio, Michel Contini e Jean-Pierre Lai. 2014. "L'Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman: uno strumento per lo studio della variazione geoprosodica". In *20 Jahre digitale Sprachgeographie* (Atti del Convegno Internazionale di Berlino, 2-3 nov.



- 2012), edited by Fabio Tosques. Berlin: Humboldt-Universität – Institut für Romanistik, 27-51.
- Rosselli, Amelia. (1962) 1997. “Spazi metrici”. In: *Le poesie*, a cura di Emmanuela Tanello, 337-342. Milano: Garzanti.
- Scarpa, Raffaella. 2004. *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Scarpa, Raffaella. 2012. *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*. Roma: Carocci.
- Serça, Isabelle. 2012. *Esthétique de la ponctuation*. Paris: Gallimard.
- Sessa, Paolo. 2018. *La lettura, il corpo, la voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*. Roma: Giovanni Fioriti.
- Tonani, Elisa. 2012. *Punteggiatura d’autore: interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*. Firenze: Franco Cesati.
- Van Bezooijen, René and Charlotte Gooskens. 1999. “Identification of language varieties: The contribution of different linguistic levels”. *Journal of language and social psychology*, 18.1), 31-48.
- Vasse, Denis. 1980. “La voix qui crie dans le désert”. *Esprit*, 7/8, 63-81.
- Wagner, Petra. 2012. “Meter Specific Timing and Prominence in German Poetry and Prose”. In *Prosodies – Context, Function, Communication*, edited by Oliver Niebuhr, 219-236. Berlin/New York: De Gruyter.
- Wheeler, Lesley. 2008. *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, 2nd ed. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Zumthor, Paul. 1979. “Pour une poétique de la voix”. *Poétique*, 40, 514-52.
- Zumthor, Paul. 1984. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.