

LA LETTURA DI POESIA IN LINGUE INVENTATE

Analisi prosodico-sintattica di alcuni casi

Valentina COLONNA, Antonio ROMANO

ABSTRACT • Reading Poetry in Invented languages. Prosodic-Syntactic Analysis of Some Cases. In various linguistic domains the prosodic study of poetry has been conducted in different settings with independent methodologies and in recent years revealed the presence of a rich stylistic typology in the spoken version of this literary form. However, the encoding of rhythm and intonation in the reading of poetry in invented languages remains to be explored. This paper aims at analysing the link between prosody and syntax that emerges in the oral rendering of texts with such features. For this research, four texts were selected from the works of four different authors, both Italian and foreign, representative of fictional Italian-like language creation. Two readings of each text were collected, one male and one female, by professional actors. The VIP methodology (Colonna, 2021) was employed to provide a general framework and allowing to account for the relationship between the syntactic level and the constructions uttered reading aloud. Prosodic strategies adopted by different speakers were mainly examined at syntactically critical points. Although the corpus is quite limited, a qualitative analysis at a phonetic level suggested new ways for syntactic understanding and text comprehension and provided a valuable discriminating tool in some cases. Only a quantitative approach extended to a larger corpus – which we aim to develop in the future – would allow a broader picture of this fascinating research topic.

KEYWORDS • Prosody; Phonetics; Invented Languages; Conlangs; Poetry.

1. Introduzione

*Nella poesia, o meglio nel linguaggio metasemantico, avviene proprio il contrario.
Proponi dei suoni ed attendi che il tuo patrimonio d'esperienze interiori, magari il tuo
subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze.
È dunque la parola come musica e scintilla
(Maraini 1994: 15-16).*

Lo studio prosodico della poesia, condotto in diverse realtà internazionali con metodologie autonome, in questi ultimi anni ha messo in luce la presenza di una particolare e ricca tipologia stilistica che caratterizza la lettura poetica, evidenziando l'importanza della relazione tra resa acustica e pagina poetica¹. Tuttavia, essi appaiono ancora limitati e anche gli approcci sperimentali,

¹ Vedasi, tra gli altri, i lavori tedeschi di Meyer-Sickendiek *et al.* (2017), quelli francesi riassunti da Puff

attualmente in crescita in diversi gruppi di ricerca con un'apertura alle metodologie interdisciplinari, non sono ancora stati declinati nell'ambito della prosodia della poesia in lingue inventate². Alla luce di questo, il nostro lavoro proverà ad accogliere questa sfida, avendo l'obiettivo di fornire alcuni spunti di riflessione grazie a un'analisi di tipo fonetico-sperimentale.

1.1. Poesia e lingue inventate

In questa sede, quando parleremo di *lingue inventate* faremo riferimento a quelle lingue che, come spiega Reed Libert (2018), vengono definite anche *artificiali* (categoria che include diverse tipologie linguistiche, come i linguaggi dei computer e le lingue con funzioni analoghe a quelle delle lingue naturali) o, piuttosto, *planned languages* o *constructed languages*, basate spesso su lingue naturali, da cui traggono diversi elementi. Inoltre, le lingue artificiali create, appunto, attingendo materiale principalmente da quelle naturali sono dette *a posteriori*, mentre sono da intendersi *a priori* quelle che non le usano come fonti principali a livello generale³: all'interno delle scritture prese in esame si trovano diversi elementi "inventati", ovvero componenti che sono inventate *a priori*, basate in minima parte su lingue naturali.

Più nello specifico, in questo studio si è affrontato il caso della forma poetica realizzata in lingue non naturali, in cui possiamo dire che l'artificio linguistico si associa a un ruolo finzionale: potremmo, più propriamente, definire la lingua di questa tipologia testuale come *fictional language*, creata in connessione con un lavoro (o una serie di lavori) di finzione, come spiega Reed Libert, rifacendosi ad alcune delle più note opere letterarie in questo genere⁴. Scrive a riguardo l'autore, parlando di *fauxlang*: «There is a sort of combination of an auxiliary language and a fictional language: an auxiliary language connected with a work of fiction or with an imagined country, world, etc.» (Reed Libert, 2018: 16).

La scelta di adottare in poesia una lingua di finzione, che parte dalla "realtà" di una lingua naturale, può essere assimilata a un'intenzione comunicativa specifica, in cui l'elemento di invenzione è qui espressamente funzionale all'arte⁵. Caratteristica di una lingua del genere è, come illustra Daniele Baglioni, la presenza del *non-sense* che viene a crearsi, ledendo la coerenza testuale, «con l'inserimento nel testo di elementi linguistici d'invenzione che, se ben sfruttati, possono costituire essi stessi dei non-sensi, o meglio dei non-segni, trattandosi in ultima analisi di significanti sprovvisti di un significato» (Baglioni, 2009: 269).

Cardine della letteratura *nonsense* è da sempre – spiega lo studioso – l'uso di parole inventate, in grado di produrre in chi legge uno straniamento simile a quello della violazione delle relazioni logico-testuali⁶. Tuttavia, «la buona riuscita del *nonsense* dipende non dall'uso esclusivo di parole inventate, che lascerebbe il lettore totalmente disorientato, ma dall'impiego congiunto e sapiente-

(2015), quelli americani, tra cui spicca MacArthur *et al.* (2017) e, in ultimo, quelli italiani di Colonna (2021) (a cui rimandiamo anche per una rassegna più completa).

² Una prima trattazione, con un'ampia discussione linguistica sul tema, è affrontata da Abbà (2021).

³ Tuttavia, è possibile individuare in molte lingue *a posteriori* una quantità limitata di materiale *a priori* e viceversa.

⁴ Il riferimento è alle opere di J. R. R. Tolkien e al libro cinquecentesco *Utopia* di Thomas More.

⁵ Non affronteremo in questa sede l'irrisolta e delicata questione del rapporto tra finzione e verità nell'arte e, nello specifico, in poesia. Piuttosto ipotizziamo che la poesia, anche laddove esplori terreni poco sondati come quello di una lingua "artificiale", resta, anche in questo caso, ancorata alla realtà, alla sua natura umana, e da essa è capace di trascendere o trasformarsi, facendosi pensiero musicale.

mente calibrato di elementi “significanti” e “non significanti”» (Baglioni, 2009: 270). Ciò consente di percepire un senso compiuto, per quanto impossibile vi sia l’accesso senza chiave di decodificazione.

Baglioni, proponendo una classificazione dei tipi di lingue inventate, individua quattro principali filoni (gerghi, grammelot, prelingue e pseudolingue), che affronta dettagliatamente con una selezione interna, in parte riprese all’interno di questo studio. Tuttavia, come spiega anche l’autore al termine del suo studio, «i confini tra le diverse categorie non sono netti e una lingua inventata può avere allo stesso tempo elementi che la accomunano a tipi differenti» (Baglioni, 2009: 285). All’interno di queste categorie, però, la distinzione assoluta tra i gerghi e le altre tipologie risiede nell’aspetto sintattico e morfologico, su un piano linguistico: si inglobano così nella classe gergale anche esempi letterari con intenzioni ed effetti non espressamente tali.

Nel Novecento italiano possiamo trovare, tra le opere poetiche in lingue inventate, lavori riconducibili linguisticamente ai gerghi, secondo la classificazione di Baglioni (2009: 272), che presentano pochi elementi d’invenzione, che si concentrano sul lessico e non sulla morfologia e la sintassi, mantenute invece quelle della lingua naturale di riferimento. Si includono in questa categoria, quali esempi rappresentativi⁷, gli ultimi componimenti dell’antologia *Chi l’avrebbe detto* di Alfredo Giuliani del 1973 e le *Fànfole* di Fosco Maraini del 1966. Aggiungiamo a queste scritture anche i sonetti *In italico modo* di Julio Cortázar, tratti dalla raccolta *Salvo el crepúsculo*, pubblicata postuma nel 1985⁸: in questo caso vediamo un gioco di stile dello scrittore argentino, che ricerca la lingua italiana nella creativa imitazione in una lingua inventata. Ancora, tra i testi più noti nel panorama italiano, menzioniamo la famosa traduzione italiana del *Jabberwocky* (il *Mascellodonte*) di Lewis Carroll, pubblicata nel 1871 nel romanzo *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (v. Caruso, 2011). Punto di riferimento delle letterature *nonsense* ed espressionista del secolo scorso, con un lessico d’invenzione misto a parole grammaticali della lingua comune, questo componimento suscitò l’interesse, tra gli altri, del linguista John Rupert Firth e di studiosi interessati al piano della traduzione (per l’italiano, vedasi anche l’edizione italiana di Hofstadter, 1984, e Caruso, 2011)⁹.

A partire dalla presentata, ristretta selezione di opere, nei prossimi paragrafi opereremo un’analisi testuale-acustica su un’ulteriore selezione, finalizzata all’indagine dell’apparato fonico-sintattico di questo tipo di testo, considerato da una prospettiva fonetica. Obiettivo di questo lavoro sarà esplorare le modalità di codifica ritmico-intonativa nella lettura della poesia in lingue inventate, ancora inesplorata, e prendere in esame e valorizzare il legame tra prosodia e sintassi, che emerge nella resa orale di questi testi poetici.

⁶ Primo riferimento a proposito che menziona Baglioni è tratto dalla raccolta *One Hundred Nonsense Pictures and Rhymes* di Edward Lear del 1872.

⁷ Anche in questo caso un importante riferimento è il lavoro di Baglioni (2009).

⁸ Non tratteremo in questa sede invece gli esperimenti dei «poeti della contraddizione» e dell’intraverbalità (Barilli, 1981; Cavallo & Lunetta, 1989). Cfr. Relazione di Albani del 2001 sull’italiano immaginario al *Colloque organisé à l’occasion de l’Année Européenne des Langues* presso l’*Auditorium del Musée d’Art Moderne et Contemporain* di Strasburgo, 24-25 ottobre 2001.

⁹ Aggiungiamo ai testi citati la particolarità dello stile sperimentale del Novecento, come quello *nonsense* di Sanguineti, ad esempio nella raccolta *Il gatto lopesco*, in cui l’invenzione lessicale risulta particolarmente proficua e caratterizzante.

2. Uno studio sperimentale sulla prosodia della poesia in lingue inventate

2.1. Selezione dei testi

Per questa ricerca sono stati selezionati 4 testi tratti dalle opere dei 4 autori sopracitati, esemplari della composizione in lingua inventata, che in prevalenza impiega lo schema metrico a livello formale. Procediamo a riportare e introdurre, a livello generale, le poesie che verranno prese in analisi.

Abbiamo individuato, come punto di partenza, la traduzione italiana di *Jabberwocky*, ovvero *Il mascellodonte*, a cura di Bruno Garofalo e pubblicata in Hofstadter (1984: 397-399)¹⁰,

Cenorava. E i visciattivi cavatalucerti
Girillavano e sfrocchiavano nella serbaja;
Mollicciattoli eran gli spennavoli
E gli smarruti verporcelli fistarnuiurlavano.

“Guardati dal mascellodonte, figlio mio!
Le mascelle che mordono e le tenaglie che afferrano.
Sii sospettoso del rapace malco ed evita
Lo schiumarioso Bamariolo!”

Egli prese la sua vorpale spada
E a lungo cercò il suo feriale nemico.
Così riposò presso a un ombroso sicumaro
E lì stette in meditabondo pensiero.

E mentre era afflitto da uffanti pensieri
Il mascellodonte dagli occhi di fiamma
Venne sguillando per il fitto bosco
E barbagliò al suo cospetto!

Uno, due, uno, due! E affondò
La vorpale lama zucando e zacando
Fino alla morte, Poi con la sua testa
Galonfoppando ritornò.

“Hai ucciso il mascellodonte?
Vieni tra le mie braccia, mio radioso fanciullo
O giorno fravoloso! Evviva evviva!”
E cordeggiò un inno per la gioia.

Cenorava. E i visciattivi cavatalucerti
Girillavano e sfrocchiavano nella serbaja;
Mollicciattoli eran gli spennavoli
E gli smarruti verporcelli fistarnuiurlavano.

Nel complesso, possiamo trovare in questo testo un’interazione tra un lessico di invenzione e uno presente nella lingua naturale: considerando la traduzione italiana, si può inoltre notare con

¹⁰ La versione originale ha come lingua di riferimento l’inglese.

sufficiente evidenza come la maggiore sperimentazione lessicale raggiunga la massima concentrazione nella prima strofa, dove, a livello lessicale, non troviamo forme italiane (a eccezione del verbo *essere*). Una maggiore coesistenza con forme di lingua naturale si riscontra invece in tutte le altre strofe. L'impiego regolare della sintassi e della morfologia italiane è caratterizzante, anche laddove il lessico si complica creativamente, consentendo in questo modo di accedere, almeno parzialmente, al codice "misterioso" della scrittura. È inoltre ricorrente la giustapposizione della struttura aggettivo-sostantivo, che si unisce alla florida inventiva nella creazione di aggettivi, sostantivi e verbi. Al contrario, un maggiore mantenimento della lingua italiana di riferimento si trova nel caso dei suffissi.

Secondo testo che abbiamo considerato è estratto dalle *Fànfole* di Fosco Maraini¹¹ e, nello specifico, è il testo *E gnacche alla formica...*

Io t'amo o pia cicala e un trillargento
ci spàffera nel cuor la tua canzona.
Canta cicala frìnfera nel vento:
E gnacche alla formica ammucchiarona!

Che vuole la formica con quell'umbe
da mòghera burbiosa? È vero, arzia
per tutto il giorno, e tràrniga e cucumbe
col capo chino in mogna micrargìa.

Verrà l'inverno sì, verrà il mordese
verranno tante gosce aggramerine,
ma intanto il sole schìcchera giglese
e sgnèllida tra cròndale velvine.

Canta cicala, càntera in manfreo,
il mezzogiorno zàmpiga e leona.
Canta cicala in zillero d'amore:
E gnacche alla formica ammucchiarona!

Nella poesia "metasemantica" di Maraini troviamo i due soggetti principali del testo (la formica e la cicala) come elementi della lingua naturale di riferimento, in questo caso l'italiano, che interagiscono con altri sostantivi, verbi e aggettivi, prevalentemente alternati tra lingua naturale e inventata, in cui morfologia, sintassi e testualità facilitano la comprensione, consentendo alle relazioni grammaticali di veicolare i significati (cf. Longobardi, 2004 e Bausani, 1974).

Tratto da *Chi l'avrebbe detto* di Alfredo Giuliani è la composizione *Invetticaglia*¹², che costituisce il terzo testo selezionato per questo studio:

sgrondone leucocitibondo, pellimbuto di farcime,
la tua ficalessa sbagioca e tricchigna tuttadelicatura
la minghiottona: ohi sottilezze cacumini torcilocchi
presticerebrazioni, che ti strangosci polpando mollicume,

¹¹ Il testo è tratto da Maraini, Fosco (2019), *Gnòsi delle Fànfole*, Milano: La nave di Teseo.

¹² Giuliani, Alfredo (1973), *Chi l'avrebbe detto*, Torino: Einaudi, p. 125.

arcipicchiando la voraciocca passitona, la tua dolcetta
 che allucchera divanissimamente il pruggiccolo;
 cagoscia vizzosaggini il bàlatro grattoso:
 la tua merlosa irabondaggine e vita.

Interessante è l'analisi morfologica del testo che propone Baglioni (2009: 272), che evidenzia la presenza di «parole valigia» (come *pellimbuto* e *leucocitibondo*) e l'impiego di «tecniche onomaturgiche comuni ai codici» (quale l'inserimento di una consonante non etimologica o la sostituzione di una consonante), caratteristiche di una tecnica neologistica prevalentemente basata su un lessico esistente¹³.

Infine, ultimo caso che prendiamo in considerazione è quello della scrittura in una lingua inventata con riferimento alla lingua naturale dell'italiano, operata da un autore straniero. Affrontiamo quindi la poesia di Julio Cortázar. Fra i tre sonetti del poeta¹⁴, contenuti nella sezione *Ars amandi* della raccolta precedentemente citata e dedicati a tre donne, abbiamo scelto quello intitolato *Simonetta*, testimonianza di uno stile che ingloba frasi senza senso, con voci italiane (dell'italiano letterario), prevalenti, e inventate (con inserzione di fonemi non etimologici, variazione consonantica, risuffissazioni di basi italiane), non prevalenti, come spiega Baglioni (2009: 275-76). Le relazioni grammaticali, che in questi testi violano la coerenza e la coesione, ostano maggiormente alla comprensione del testo, che appare così parodico del sonetto amoroso di matrice petrarchesca (Baglioni, 2009: 276). Come spiega anche l'autore stesso, questa scrittura necessita della lettura ad alta voce (una lettura «apasionada y vehemente») e al suo centro si pone la composizione metrica del sonetto (Cortázar, 2005: 161).

Baglioni spiega inoltre come la lingua del poeta sia paragonabile al *grammelot* (in cui è assente un lessico “significante” e una grammatica propria, al contrario della fonologia, presa a prestito da una lingua naturale)¹⁵, mentre Valerio Magrelli (1993: 15) l'ha definita come «italiano sosia», ispirato al ricordo dell'italiano di Francesco Colonna nell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499¹⁶.

Simonetta, la fosca malintesa
 chiude le rame inaltri fino al nardo.
 Magari i tuoi allunghi di leopardo
 móntano al valle, dove sta la chiesa.
 O forse no, forse stai muta e resa
 da fronte al mar, piggiotando il dardo!
 Mi lascerai almeno éssere un tardo
 seguatore, lo schiavo che ti stresa?

¹³ Aggiungiamo inoltre che la peculiarità semantica di questo testo, con riferimenti a “tabù” letterari e, in particolare, al mondo della sessualità, facilmente consente l'assimilazione di questa lingua al gergo.

¹⁴ Cortázar, Julio (2005), *Obras completas* (a cura di Yurkievich, Saúl), Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. iv. *Poesía y poética*, pp. 161-63.

¹⁵ Non tratteremo in questa sede il *grammelot* (reso noto in Italia grazie a Dario Fo, con il *Manuale minimo dell'attore* del 1997) e altre tipologie di lingue inventate, con esemplificazioni letterarie significative, come il caso delle prelingue (ad es. il *Canto di trionfo del funzionario di polizia francese* del poeta Juan Rodolfo Wilcock) e delle pseudolingue (come il caso di Tommaso Landolfi in *Dialogo dei massimi sistemi*) (vedasi Baglioni, 2009: 280).

¹⁶ Paragonabile è il lavoro di traduzione curato da Joyce, insieme a Nino Frank, del *Finnegans Wake* (1939), composto in lingua inventata (il Finneganese) e plurilingue, che Joyce cerca di curare anche nella parte italiana, ricreando una lingua italiana apposita.

Ieri venivano i dolente sprozze
sospirando col giglio e col fenoglio
in mezzo al trimalciónico festaccio;

ma questa sera, Simonetta, nozze
di ombra amaranto e razzi d'orgoglio
giungono furia nel luttuoso bacio.

2.2. Dati e metodologia

Basandoci sul progetto VIP-*Voices of Italian Poets* (Colonna, 2022) come punto di partenza e ispirazione, indagheremo in questo lavoro alcuni degli aspetti salienti della relazione tra testo e prosodia. Essendo cruciale nella metodologia VIP l'osservazione del rapporto tra la lettura e il testo dell'autore stesso, è stata ricercata, in un primo momento, la presenza di interpretazioni originali dei poeti. Valutati, da un lato, l'uso di testi originali e in traduzione e, dall'altro lato, l'assenza delle registrazioni a cura degli autori, si è ricorso all'omogeneità di voci attoriali, recuperate appositamente¹⁷.

Si è scelto dunque di considerare la dimensione fonica e sintattica dei componimenti scelti, attraverso l'osservazione di dati acustici. A tal proposito, è stato chiesto a due attori professionisti, una donna e un uomo, di leggere la selezione di poesie. I *file*, registrati a 44100 Hz e campionati a 16 bit, sono stati salvati in formato .wav e mono.

Le registrazioni sono dapprima state annotate sull'applicativo Praat secondo la metodologia VIP (Colonna, 2021 e 2022), tenendo conto del livello del *Verso* (VS), come punto di partenza e di legame con la pagina del testo scritto, e del suo rapporto con i tre livelli prosodici considerati. In particolare, si tratta dei seguenti: *Enunciato poetico* (EN), quale «atto linguistico indipendente» con confine terminale e significazione prosodica unitaria, costituito da una o più sezioni interne (Colonna, 2021: 163); *Curva Prosodica* (CP), intesa come unità interpausale; *Parole Ritmiche* (PR), che scandiscono la CP attraverso i principali nodi ritmici a essa interni.

Parte della metodologia in uso è anche un modello di analisi sviluppato, VIP-Radar (VIP-R)¹⁸ (v. §4.1), in grado di fornire una prima descrizione variegata dello stile prosodico in relazione alla pagina e qui applicata a *Il Mascellodonte*, col fine di offrire un inquadramento generale della lettura poetica in lingua inventata a cura di uno *speaker* professionista, tipologia di parlante dell'intero studio. Si fornirà dunque l'esemplificazione dell'analisi qualitativa di questa lettura (unico caso, inoltre, di testo tradotto all'italiano da una lingua straniera¹⁹).

Considerata la peculiarità prosodico-testuale davanti alla quale ci si trova, si è scelto successivamente di soffermarci, con le altre tre registrazioni scelte, su alcuni aspetti particolarmente interessanti, che costituiscono nodi cruciali del livello sintattico della pagina, specialmente se visti in relazione con la voce. Più in particolare, cercheremo di identificare le strategie prosodiche im-

¹⁷ Tuttavia, desideriamo precisare che a livello internazionale sono note le letture poetiche in lingue inventate a cura di J. R. R. Tolkien.

¹⁸ Il VIP-Radar consente, includendo 20 indici al suo interno, di offrire un'immagine descrittiva e cumulativa della lettura, considerata nel rapporto tra asse prosodico e asse testuale e più espressamente sul piano fonetico, grazie a parametri di tradizione fonetica (come *Speech Rate*, *Relative Mean Pitch*) e altri parametri appositamente individuati per questa tipologia di parlato (cf. Colonna, 2021). I parametri indicati sono stati finalizzati alla generazione di un primo quadro sufficiente sui tratti salienti della lettura poetica, passibili di comparazione tra interpretazioni diverse. Per un approfondimento relativamente agli indici inclusi nel radar vedasi quali riferimenti Colonna (2021 e 2022).

¹⁹ Diverso è il caso di Cortázar, che scrive facendo uso direttamente di uno pseudo-italiano antico.

piegate in coincidenza di alcuni punti di dubbia individuazione sul piano sintattico, in modo tale da evidenziare eventuali modalità discriminanti prosodicamente, e confronteremo alcuni dei passaggi risultanti più critici dalla comparazione dei due locutori.

Al fine di descrivere al meglio i casi selezionati, ci serviremo delle immagini create con Praat (con livello di annotazione relativo alle CP soltanto) o delle schermate relative a porzioni di audio visualizzate (con i 4 livelli annotativi), al fine di evidenziare l'organizzazione prosodica e l'andamento intonativo delle curve di f_0 , in relazione al testo. Nelle situazioni in cui, invece, si riterrà necessaria un'ulteriore chiarificazione relativa al piano sintattico, provvederemo a fornire immagini degli alberi sintagmatici supposti, messi a confronto tra loro e che presenteremo quali ipotesi di analisi sintattica del testo, valutata poi in relazione alla prosodia emergente dalla ricerca condotta sul dato acustico²⁰.

2.3. Alcuni risultati

2.3.1. *Il Mascellodonte: un'introduzione alla prosodia attoriale della poesia*

Cominciamo a descrivere alcuni dei risultati emersi con un'analisi stilistica e qualitativa dell'interpretazione de *Il Mascellodonte*. È stata scelta per quest'introduzione la registrazione a cura dell'attore uomo, di cui proponiamo la rappresentazione del VIP-Radar (v. Fig. 1).

Da questa lettura emerge, dal punto di vista dell'organizzazione prosodica, uno stile che alterna CP della lunghezza del verso (vs(CP)) a CP che invece inglobano solo piccole porzioni di questo (CP(vs)). Sono assenti del tutto curve cosiddette *poliverso* (vs(CP)vs), che includono al loro interno versi per intero, mentre minime sono le *interverso*, ovvero CP con al loro interno la porzione di un verso e del successivo (CP(vs)CP).

In termini stilistici, troviamo un *Pitchspan* particolarmente alto e l'impiego di cambi elevati di tono e registro (*Voice Setting Changes*). L'alto tasso di *Plenus* mostra un nettamente scarso uso di pause rispetto al parlato, che inoltre presenta una velocità abbastanza alta. Sul piano intonativo non troviamo i tipici tassi della lettura poetica autoriale /Da//, riscontrati in Colonna (2021 e 2022), che attestavano spesso nelle letture originali degli autori del Novecento un ricorrente uso di dichiarative assertive e assertive poetiche, così come di *Synonymia & Palilogia Intonation*, che rileva la presenza di riprese retoriche dell'intonazione, in ripetizioni uguali o variate.

La lettura davanti alla quale ci troviamo è, in questi diversi aspetti, sostanzialmente poco vicina ai parametri più frequentemente individuati nella lettura originale degli autori, per quanto altre scelte, come quelle organizzative, possano trovarsi come ricorrenti anche tra queste vocalità. Ciò conferma l'ipotesi di una lontananza della lettura attoriale da quella autoriale (come già anche visto in Colonna, 2017) che, probabilmente, potremmo riscontrare anche nel caso della lettura della poesia in lingua inventata.

²⁰ Gli alberi sono stati creati con <http://ironcreek.net/syntaxtree/>.

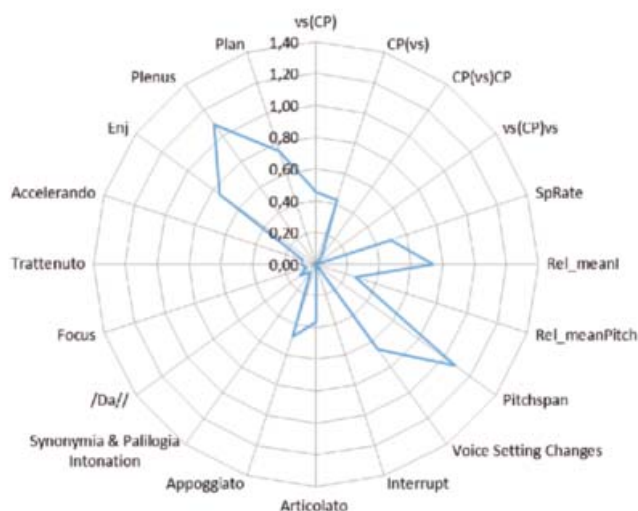


Figura 1 VIP-Radar della lettura de *Il Mascellodonte*

Continuando l'analisi del VIP-R, emerge un *Plan* che mostra la prossimità della lunghezza dell'enunciato poetico a quella del verso, spiegando così una tendenza del locutore ad avvicinarsi, nella sua enunciazione, a questa misura. Infine, su un piano accentuale, troviamo una prevalenza di *Appoggiato*, che rivela cioè una marcatura della lettura tramite *Parole ritmiche* (PR), ovvero con scansione accentuale interna alle CP, attraverso unità minori, piuttosto che con un'organizzazione e una combinazione delle CP scandite dai respiri che le intervallano, come nell'*Articolato*. Ciò colloca quest'interpretazione sulla scia accentuale, caratteristica delle letture poetiche del Novecento classificate da Colonna (2021) come più vicine a noi (appartenenti cioè alla Seconda radio-televisione).

Infine, si può vedere che la realizzazione delle inarcature avviene in più della metà dei casi con frattura pausale e, globalmente, la lettura manca di mutamenti percepibili nella velocità (*Trattenuto/Accelerando*), fratturazione della prosodia tramite silenzio e impiego di rilievi focali²¹.

Questa breve descrizione ci consente di individuare uno stile della prosodia dell'attore, vista in relazione alla *mise en page* del testo. Seppure sia essa un'analisi parziale del ventaglio prosodico sondabile e normalmente analizzato in VIP, costituisce un punto di partenza in grado di fornire un quadro dello stile prosodico che analizzeremo nei prossimi paragrafi da un punto di vista più tecnicamente rivolto alla dimensione sintattica. Difatti, quest'analisi ci permette di recuperare dei parametri comuni al parlato poetico attoriale che, alla luce anche di un confronto con la voce dell'attrice donna, risultano comparabili nei punti salienti menzionati.

Dopo questo primo orientamento nel tipo di vocalità, passiamo a concentrarci sulla spinosa questione dell'artificio della lingua, che nei testi poetici in lingua inventata si gioca soprattutto su un piano lessicale, con conseguenze interessanti anche sul piano dell'induzione di relazioni morfosintattiche e della scansione ritmico-intonativa. A tal proposito, è stato necessario considerare gli ulteriori livelli di indagine cui si è fatto riferimento al § 2.2. e che andremo ad approfondire nei paragrafi successivi.

²¹ È possibile ascoltare questa registrazione sulla sezione "Presentazioni e info" della sezione VIP-Voices of Italian Poets del sito del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_presentazioni_e_info.html.

2.3.2. “E gnacche alla formica...”: sintassi e prosodia

In questa sezione, il tipo di studio sarà prevalentemente comparativo tra i due interpreti e verterà su alcuni dei più rappresentativi punti critici dello stile compositivo di Fosco Maraini, concentrandosi principalmente sulla relazione tra sintassi e prosodia.

Se, a livello testuale, nella scrittura di Carroll erano rilevabili alcuni tratti stilistici non insoliti alla scrittura poetica ed espressione di una certa enfasi (vedasi, ad esempio, la giustapposizione ricorrente della struttura aggettivo-sostantivo), uniti a una fertile inventiva nella creazione di aggettivi, sostantivi e verbi (con mantenimento di suffissi italiani), nella scrittura di Maraini l'ulteriore incremento di elementi inventati porta a un aumento anche delle ambiguità sintattiche e semantiche.

Prendiamo ora in considerazione alcuni passaggi del testo in cui risulta difficile l'identificazione delle parti del discorso, anche in seguito al peculiare e ridotto uso di punteggiatura: il tipo di composizione si presta infatti alla molteplicità interpretativa e questo lavoro non si propone di risolvere ed esaurire le relative possibilità esecutive ma piuttosto di trattare i casi più rappresentativi e considerarli da un punto di vista prosodico-sintattico, basandosi sulle reali riproduzioni selezionate²². Non affronteremo, invece, nel dettaglio l'apparato metrico del testo, che specifichiamo essere in quartine con rime alternate e con la presenza di una falsa rima.

Passiamo ora in esame i punti che riteniamo più esemplari, considerando i dati acustici relativi e presentandone una proposta di analisi percettiva che guarda al legame tra questi e la pagina.

Iniziamo dal v. 3, «Canta cicala frinfera nel vento», in cui possiamo notare come l'elemento *frinfera* possa indurre, a una prima lettura, a una doppia possibile interpretazione: come di attributo del soggetto (modificatore del sintagma nominale) oppure di secondo sintagma verbale del verso²³, seppure non separato con virgola dal precedente elemento.

Il confronto tra i due *speaker* porta in entrambi i casi a un'esclusione della prima interpretazione: nel caso della voce maschile non è presente una pausa tra *cicala* e *frinfera*, ma si realizza una segmentazione intonativa interna che divide in due il verso, con innalzamento all'inizio di ciascuna sezione (sul verbo), in particolare nella seconda porzione, dove è ulteriore (e segue alla discesa dell'unità intonativa antecedente), nel seguente modo: “%1 - Canta cicala %2 - frinfera nel vento”. La stessa struttura melodica su un tono alto iniziale (di CP, in questo caso), che si innalza ancora di più nella seconda CP ed è valorizzata ulteriormente dalla P, si ritrova anche nella voce femminile.

La comune scansione e scelta intonativa di quello che è in entrambi i locutori un unico EN conferma una tendenza alla struttura bipartita con picco alto a inizio di unità intonativa, distaccato su una PR autonoma. Riportiamo a esemplificazione una schermata di Praat relativa alla lettura della parte corrispondente nella voce maschile (v. Fig. 2).

²² Un primo lavoro su questo tema, applicato ai testi di Maraini, si può trovare in Abbà (2021).

²³ Si tratterebbe di un imperativo di seconda persona singolare: di conseguenza, “cicala” sarebbe da intendersi come vocativo, per quanto non sia esso incluso tra virgole.

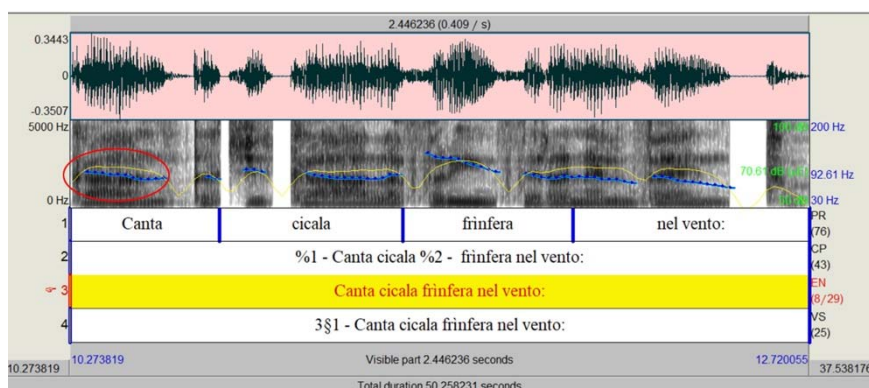


Figura 2 Schermata di Praat relativa a una porzione di lettura da *Il Lonfo* di F. Maraini (v.3) (voce maschile)

Anche il v. 4, «E gnacche alla formica ammucchiarona!», si presta a una doppia interpretazione nella sua parte iniziale. L'espressione *gnacche* può facilmente intendersi, infatti, come un nome (presumibilmente femminile, plurale), ma anche come interiezione o avverbio oppure, infine, come verbo (che sarebbe di terza persona singolare, presente, in linea con la composizione, ma potrebbe anche sembrare un imperativo).

Analizzando l'interpretazione maschile (v. Fig. 3), si nota che il verso viene a realizzarsi quale EN composto di due CP separate, rispettivamente con intonazioni /Escl/ + /App// (secondo le modalità di classificazione associate all'etichettatura proposta da Romano 2014-2018)²⁴ su «E gnacche» e «alla formica ammucchiarona!».

L'intonazione esclamativa si unisce a un rilievo focale²⁵ che, unitamente anche all'organizzazione impiegata, porta a una valorizzazione della prima unità, particolarmente esaltata dal tono alto, contrastante con la seconda unità prosodica, e dalla pausa. In questa posizione, la divisione marcata dal resto dell'EN metterebbe in evidenza l'azione dell'interiezione o verbo o nome *gnacche*, che non si disambiguerebbe rispetto al sintagma preposizionale che segue. La struttura sarebbe così articolata tra una premessa (tema) e una sua risoluzione (rema)²⁶.

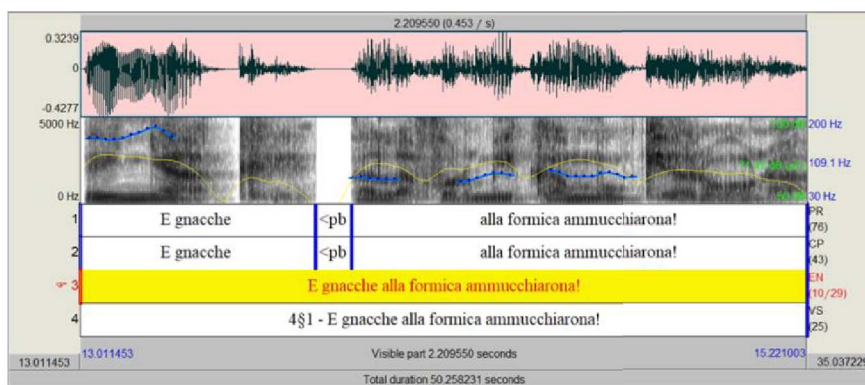


Figura 3 Schermata di Praat relativa a una porzione di lettura da *Il Lonfo* di F. Maraini (v. 4) (voce maschile)

²⁴ Su altre tipologie di definizione di appendice, a differenza di questo caso, in cui indica un'intonazione discendente di tipo parentetico su confine terminale, si vedano, tra gli altri: Ferrari (2004), Rossi (1999), Cresti (2000: 51), ripreso poi da Lombardi Vallauri (2007).

²⁵ Riguardo all'intonazione di focus in relazione alla posizione sintattica si veda Cresti (2000).

²⁶ Uno degli studi più interessanti su *topic/comment* in relazione all'intonazione è Cresti (1999).

Inoltre, questo verso viene ripreso nel finale (v. 16), che si presenta così come riferimento di discriminazione. Il verso, infatti, uguale nel testo, subisce un mutamento nell'interpretazione, che risulta diversa (v. Fig. 4)²⁷: la variante omette la pausa e perde la focalizzazione iniziale, per quanto mantenga una struttura binaria dell'intonazione interna all'unica CP (“%1 – e gnacche %2 – alla formica ammucchiaron!”).

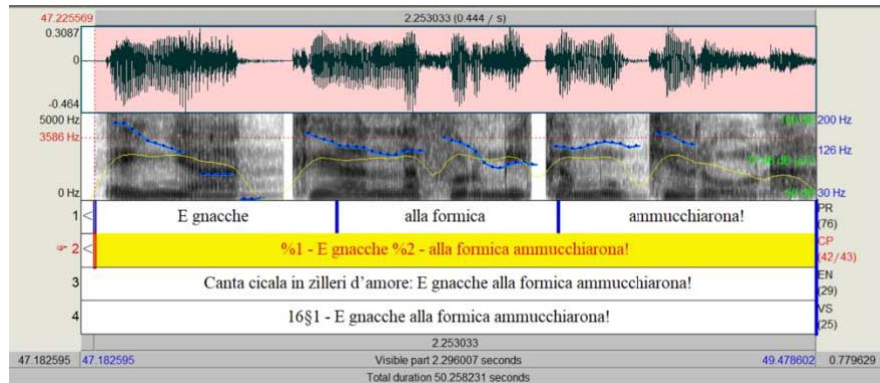


Figura 4 Schermata di Praat relativa a una porzione di lettura da *Il Lonfo* di F. Maraini (v. 16) (voce maschile)

Essa si può considerare composta da /ct/ + /Da//, e, in questo caso, l'intonazione, unitamente all'organizzazione, lascerebbe intendere una struttura sintattica di SV+SP come più plausibile, in cui il SV vede un abbassamento tonale sulla tonica, seguito da un tono più alto, che riporta al tono iniziale, su postonica. La sua durata è analoga in entrambe le posizioni qui considerate. Inoltre, in questo caso la CP forma parte di un EN più grande, comprendente anche il v. 15 e che contribuisce a definire l'assenza di marcature di questa parte²⁸. È rintracciabile dunque, da questo confronto, una netta variazione interna allo stesso locutore, in corrispondenza di un testo uguale collocato in posizioni diverse²⁹.

Per maggiore chiarezza, riportiamo di seguito l'albero relativo alla struttura presentata (Fig. 5a, che configura il verso come proposizione, da intendersi coordinata alla principale che la introduce al v. 15, da noi supposta come struttura più attendibile) e un'altra ipotesi (Fig. 5b), che vedrebbe in questo verso un sintagma nominale con nucleo su *gnacche*.

²⁷ Precisiamo inoltre che il grafico rivela che sono stati eseguiti evidenti interventi di *editing* del segnale e dunque l'analisi intonativa che proponiamo potrebbe risultare discutibile.

²⁸ Si veda anche come una diversa scansione ritmica riorganizzi le diverse CP, delineandone una struttura in 2 PR nel primo caso (Fig. 3) e in 3 PR nel secondo (Fig. 4).

²⁹ Precisiamo che entrambi i versi si collocano a chiusura di strofa e sono successivi a un verso introdotto da una stessa formula (“canta cicala”), che potremmo considerare anaforica, cui segue poi una variante, conclusa poi con l'inserimento del segno interpuntivo dei due punti a fine verso. La seconda di queste occorrenze differisce dalla prima, in quanto posizionata al termine della composizione, in chiusura, forse incidendo, così, su una variata realizzazione prosodica.

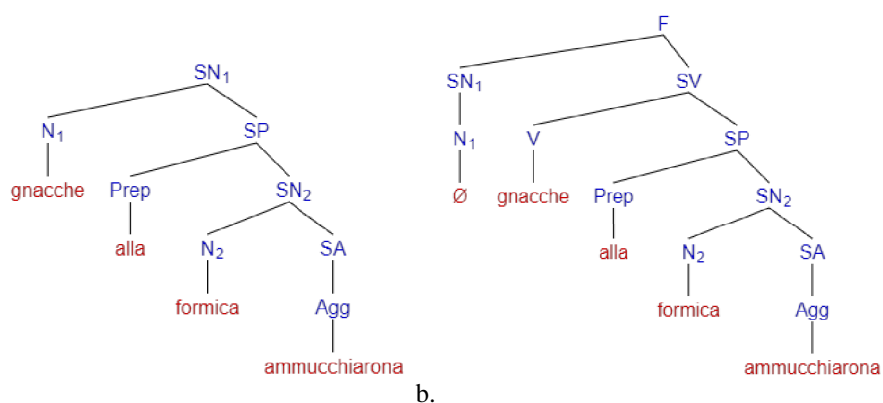


Figura 5 (a e b) Alberi sintattici corrispondenti a «gnacche alla formica ammucchiarona» (v. 16) (voce maschile)

Operando un confronto tra l’interpretazione dell’attore finora considerata e quella dell’attrice, emerge a livello organizzativo una situazione invertita: il v. 4 è in quest’ultimo caso riprodotto in una sola CP, nella quale il maggiore risalto è posto sull’aggettivo di *formica* (*ammucchiarona*) e dove l’intonazione /ct/ su *gnacche*, in armonia e stretta connessione con la parte seguente, farebbe propendere per una sua interpretazione come elemento verbale.

Nell’ultimo verso (v. 16), invece, la realizzazione viene a frammentarsi in due unità tra loro connesse dalla <pb> e dal tipo di intonazione (/CT/ e /Da//): nuovamente si genera dell’ambiguità tra SN e SV, che farebbe propendere per un’interpretazione dell’elemento *gnacche* come elemento verbale. Proponiamo le figure relative (Figg. 6-7).

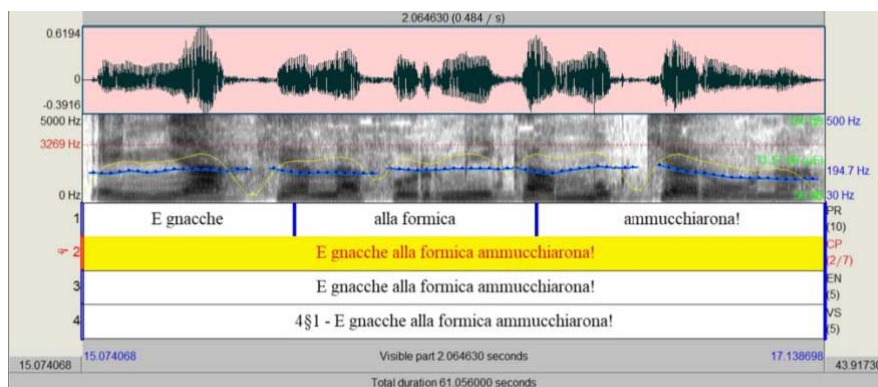


Figura 6 Schermata di Praat relativa a una porzione di lettura da *Il Lonfo* di F. Maraini (v. 4) (voce femminile)

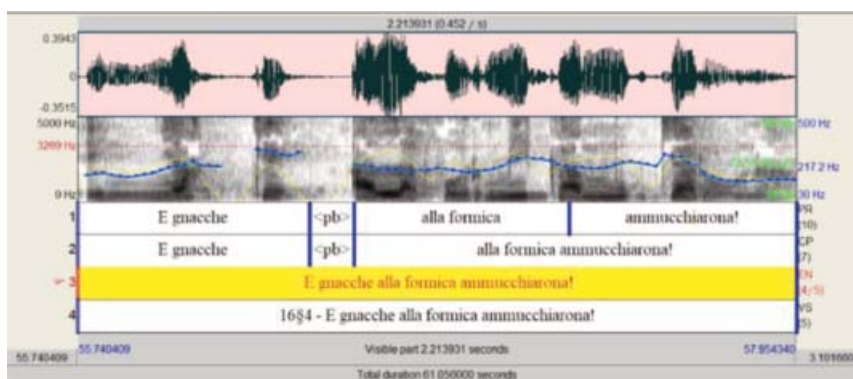


Figura 7 Schermata di Praat relativa a una porzione di lettura da *Il Lonfo* di F. Maraini (v. 16) (voce femminile)

Procedendo con l'analisi e considerando il verso corrispondente a «col capo chino in mogna micrargia» (v. 8), troviamo ancora una volta un punto di facile ambiguità sintattica, che può trovarsi risolto grazie alla modalità intonativa adottata. Nello specifico, possiamo individuare le seguenti interpretazioni: «in mogna micrargia» quale modificatore dell'aggettivo «chino» e dunque con funzione di complemento di luogo; «col capo chino» e «in mogna micrargia» come sintagmi preposizionali coincidenti con unità indipendenti del verso, in cui il secondo blocco ricoprirebbe una funzione logica di indicazione di luogo o modo. Riportiamo i due relativi alberi sintattici (v. Fig. 8).

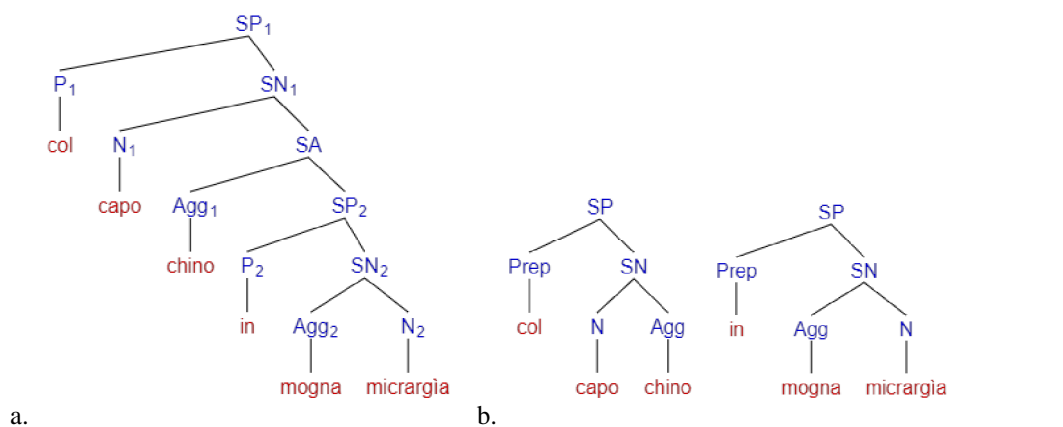


Figura 8 (a e b) Alberi sintattici relativi a «col capo chino in mogna micrargia» (Cfr. Fig. 9)

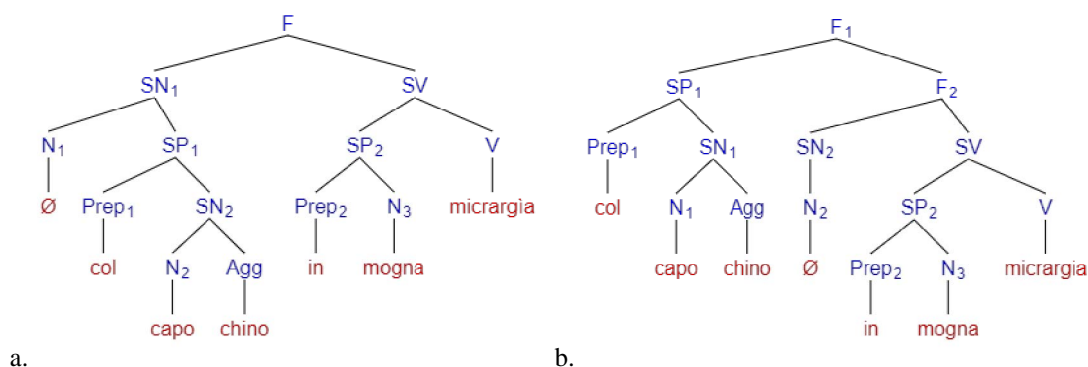


Figura 9 (a e b) Alberi sintattici relativi a «col capo chino in mogna micrargia» (Cfr. Fig. 8)

Ulteriore interpretazione, più distante dalle precedenti, vede in *micrargia* un elemento verbale, che rende il verso una frase (v. Fig. 9). L'SP «col capo chino» potrebbe a sua volta configurarsi come modificatore del SN (Fig. 9a) oppure come circostanziale (Fig. 9b). La porzione con «in mogna» continuerebbe ad assumere un ruolo logico di modo o luogo.

Nella realizzazione prosodica dei due attori troviamo una risposta interessate ai dubbi emersi: entrambe le voci infatti ricorrono a un'organizzazione che scinde «col capo chino» dalla seconda metà del verso, legando quest'unità alla porzione di testo precedente «e tràmica e cucumbe», realizzando così un'autonoma CP. Sul piano intonativo la prima unità assume nei due locutori una sfumatura diversa: di continuativa maggiore /CT/ nella voce dell'attore e di continuativa minore /ct/ nella voce dell'attrice. In entrambi i casi, segue all'unità intonativa una <pb> che introduce una dichiarativa /Da// seguente, in corrispondenza di «in mogna micrargia». Una particolare convergenza si trova anche nella strategia intonativa adottata, che colora ulteriormente l'assertiva di informazioni: i due parlanti marcano infatti la prima parte di questa CP ricorrendo a un netto innalzamento sulla tonica di *mogna*, che porta a raggiungere, nel caso della voce maschile, il livello tonale toccato nell'ascesa precedente e che è seguito da una discesa intonativa in entrambi i parlanti. Lo stacco tra il picco raggiunto sulla prima parte di CP (che coincide inoltre con una PR) e il punto minimo toccato nella ripida discesa che segue, è ben percepibile in ambo i casi: con l'attore si raggiungono i 63 Hz sulla seconda PR (sulla tonica di *micrargia*), da un'altezza di 283 Hz (in una durata temporale di un secondo), in un intervallo di più di due ottave, mentre con l'attrice l'intervallo è più ristretto e parte da un massimo di 378 Hz (anch'esso sulla tonica di *mogna*), per arrivare a un minimo di 163 Hz (nell'arco di una nona circa).

Emerge così da quest'osservazione che entrambe le letture sembrano rientrare più plausibilmente nel secondo tipo di albero (Fig. 9) o, piuttosto, nell'albero b della Fig. 8.

Alla luce di questi esempi di analisi, limitati solo ad alcuni dei punti che presentano criticità in questo testo, si nota che l'infittirsi degli elementi inventati porta a un incrementarsi anche delle ambiguità sintattiche e semantiche, già nel testo di partenza evidenziate dal peculiare e ridotto uso di punteggiatura. La molteplicità interpretativa che caratterizza questo testo rende ancora più preziosa l'analisi prosodica, quale indizio di disambiguazione.

Ulteriori osservazioni di altre porzioni testuali possono contribuire a mostrare come la polifunzionalità degli elementi che costituiscono la sintassi sia un tratto centrale e costante in questo componimento. Aggiungiamo inoltre che un confronto delle stesse porzioni lette con un maggiore numero di parlanti permetterebbe un'analisi più completa.

2.3.3. *Giuliani e Cortázar: verso la convergenza*

Se nel precedente paragrafo ci siamo confrontati con un testo carico di ambiguità sintattica, con il componimento di Giuliani *Chi l'avrebbe detto* ci troviamo davanti a una struttura nel complesso meno ambigua, come conferma la maggiore convergenza tra i due lettori, che si incontrano su un piano sia organizzativo sia intonativo, seppure con una percepibile variazione interna. In molteplici casi, essi adottano preferibilmente una lettura sintattica³⁰, di norma privilegiata nelle interpretazioni attoriali di poesia, come visto in precedenti studi (Cfr. Colonna, 2017).

³⁰ V. Colonna (2021). Si intende una lettura che, piuttosto che seguire la misura del verso e quindi allineare la lunghezza della CP a questo, è fedele alla punteggiatura e alla dimensione logico-sintattica.

Riportiamo alcuni esempi di confronto tra le due voci, in cui si mostra una selezione di curve di f_0 relative ad alcune porzioni della lettura, con annotazione limitata al livello di CP, in modo tale da rilevare in modo più immediato i punti di maggiore aderenza a una comune intenzione tra i due locutori ed eventuali differenze.

Partendo dal principio della lettura (v. 1), vediamo che è identificabile una vocazione iniziale, cui segue un'eco, in corrispondenza della seconda parte del verso. Questo accade in corrispondenza di due modalità organizzative differenti che rendono il segno interpuntivo presente alla metà del primo verso della pagina: in un caso infatti si inserisce una pausa <pm>, che divide il verso in due CP (nella figura a sinistra Fig. 10 a, riferita alla *speaker* donna), e nell'altro caso la pausa è invece assente e il verso è riprodotto in un'unica CP che include «sggrondone leucocitibondo, pellimbutto di farcime» (Fig. 10 b). Vi sono poi aggiuntive variazioni interne, quale, ad esempio, il movimento sulla tonica di *pellimbutto*, che tocca un tono più alto, con marcato andamento ascendente-discendente, in una delle due letture (v. Fig. 10 b). A guidare questa struttura intonativa, che converge in una comune scelta intonativa bipartita, nonostante le sottili divergenze rilevate, è la punteggiatura, che evita l'ambiguità logica nel testo scritto e, di conseguenza, anche in quello prosodico.

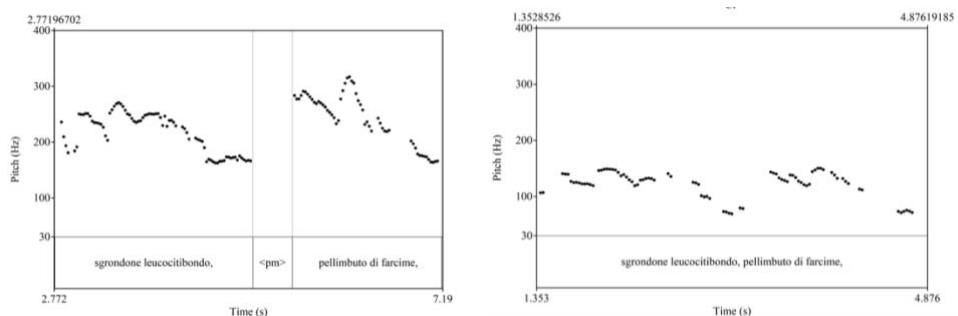


Figura 10 a) e b) Curve di f_0 di porzioni della lettura della poesia di Giuliani

Continuando nell'osservazione dei versi successivi, notiamo ancora interessanti casi di convergenza tra i locutori, seppure in organizzazioni in parte autonome. Entrambi infatti, nel v. 2, che include «la tua ficalessa sbagioca e tricchigna tuttadelicatura», riproducono «sbagioca» e «tricchigna» con una resa prosodica assimilabile a un costituente verbale (con innalzamento e discesa su tonica), in connessione al SN precedente su un tono alto (raggiunto con ascesa nel caso della voce femminile) e seguiti da «tuttadelicatura», assimilabile a un avverbio. Precisiamo inoltre che le due interpretazioni vedono diversi raggruppamenti: nel caso della voce femminile (Fig. 11a) «sbagioca e tricchigna» sono uniti in una CP autonoma; in Fig. 11b «sbagioca» invece è raggruppato con il SN antecedente, mentre «e tricchigna» compone la prima unità intonativa di una seconda CP tripartita melodicamente. La diversa articolazione, dettata dal posizionamento delle pause vuote, contribuisce al risultato pragmatico della lettura, mettendo in maggiore risalto, nel primo caso, potenzialmente il soggetto (*la tua ficalessa*), seguito poi da tutti e due i verbi insieme, e, nel secondo caso, il verbo *sbagioca*. La seconda parte del verso e l'inizio del seguente («la minghiottona») si distinguono in entrambi i casi per un risalto melodico dato dallo stacco tonale rispetto all'unità che precede e segue, che viene a marcarsi esclusivamente su un piano tonale con la voce maschile e anche tramite cornice pausale nella voce femminile.

In corrispondenza dell'ultima parola del verso, ovvero «la minghiottona», troviamo con i due locutori la scelta di rendere il SN su un tono contrastante col precedente, con un'intonazione di appendice, che fa supporre che il ruolo sul piano logico di quest'unità del testo sia quello appositivo

del SN «la tua ficalessa» a inizio verso³¹. Pensiamo che la posizione a inizio verso in continuazione con il precedente e l'inserimento di punteggiatura al suo termine (due punti) abbia contribuito alla resa prosodica adottata, di distanza dalla precedente unità.

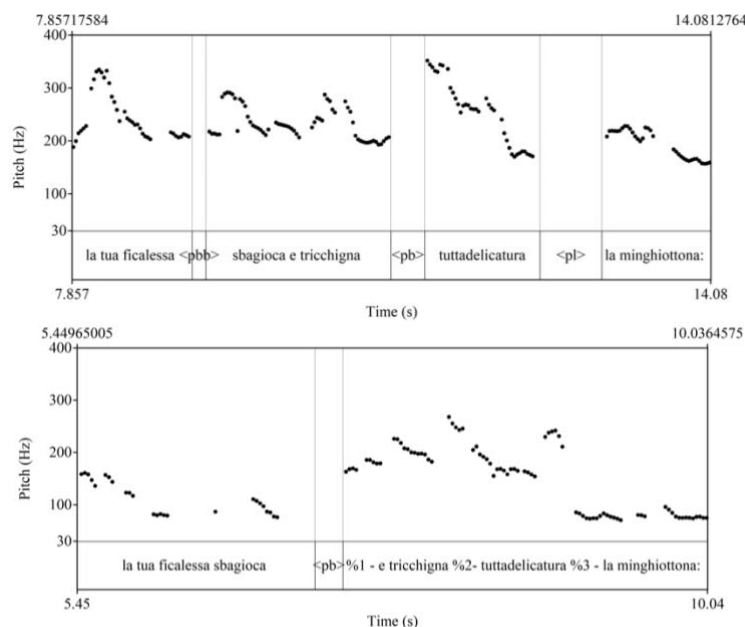


Figura 11 a) e b) Curve di f_0 di porzioni della lettura della poesia di Giuliani

Terzo e ultimo esempio che riportiamo è quello che comprende le porzioni dei vv. 3-4, e in particolare la seconda parte del primo verso e il secondo per intero: «ohi sottilezze cacumini tor-cilocchi / presticerebrazioni, che ti strangosci polpando mollicume,». In questo caso notiamo una maggiore ambiguità sintattica e intonativa nella seconda parte; differente è la modalità organizzativa e di ripartizione tra i due locutori, che però non porta a una differenza dello schema iniziale della struttura prosodica. Nel primo esempio a sinistra della voce femminile (Fig. 12a) i versi si riorganizzano in 3 CP divise da pause e che sembrano includere una componente vocativa iniziale, seguita da una serie enumerativa enfatica. Nel secondo caso (Fig. 12b) solo la vocazione iniziale è separata con elemento pausale dal resto che segue. In entrambi i casi possiamo dunque dire che, indipendentemente dalla concreta frattura, più o meno realizzata, in coincidenza di «ohi sottilezze» troviamo, in una separazione del primo costituente intonativo, una funzione vocativa. La serie che segue, però, testualmente non divisa da segni interpuntivi, lascia un margine di ambiguità, in particolare su «cacumini», che potrebbe sembrare il primo di una serie enumerativa di SN ma più verosimilmente è reso in entrambe le interpretazioni come elemento verbale con una comune intonazione continuativa /ct/. La parte successiva vede invece più distanti le due interpretazioni:

³¹ Altra ipotesi di analisi sintattica che meriterebbe di essere testata con altre potenziali letture è quella di un SN con funzione di oggetto dei precedenti «sbagioca e tricchigna», intesi come verbi. In questo caso si tratterebbe di un *enjambement* forte. In questa possibilità verrebbe ad assumere diversi connotati anche il precedente «tuttadelicatura».

troviamo una marcatura tonale data da innalzamento su tonica, contrastante con il resto del contorno intonativo vicino e una funzione enumerativa enfatica in una *synonymia* con innalzamento e allungamento di tono nell'ultima CP³² (probabilmente si tratta di due SN) nel primo esempio (Fig. 12a), e una maggiore uniformità della curva intonativa nel secondo caso (Fig. 12b), che lascerebbe pensare a più possibilità strutturali, tra cui la più plausibile potrebbe essere Agg+SN. In quest'ultimo caso il finale mostra nell'allungamento su *presticerebrazioni* un rilievo maggiore dato all'ultimo elemento, come mostra l'immagine a destra (12b)³³.

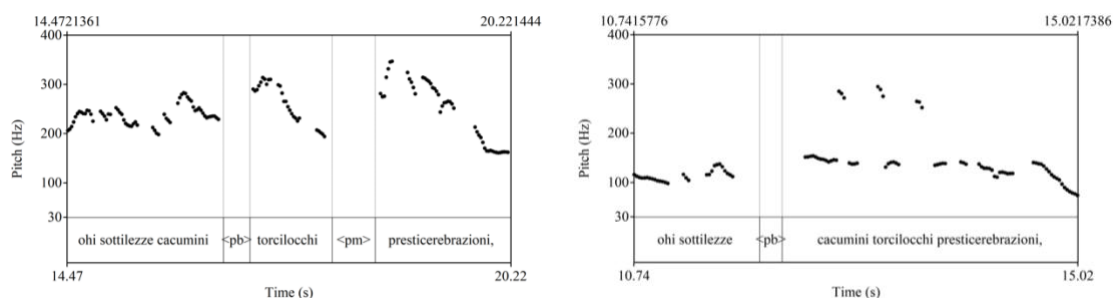


Figura 12 a) e b) Curve di f_0 di porzioni della lettura della poesia di Giuliani

Dopo queste brevi descrizioni riferite alla prosodia applicata al testo di Giuliani, che ci hanno permesso di notare la prevalente omogeneità, non priva al suo interno di variazioni, passiamo a presentare sinteticamente un esempio tratto da un lavoro di Cortázar, in cui troviamo, con la poesia *Simonetta*, una situazione simile a quella appena descritta: il testo consente infatti alle due interpretazioni scelte per il confronto prosodico di manifestare, anche in questo caso, una variazione stilistica nella loro prosodia, in una però generale maggiore convergenza che riflette la minore ambiguità sintattica del testo già evidenziata. In questo modo, la concordanza tra i due locutori costituisce la dimensione preminente, confermando la preferenza per una scelta organizzativa di tipo sintattico, che segue cioè preferibilmente i sintagmi e la punteggiatura, favorendo l'andamento logico-sintattico del testo.

In quest'ultimo caso preso in considerazione, l'inserimento nella pagina di parole e strutture sintattiche realmente presenti nella lingua italiana (per quanto appartenenti a un tempo più remoto) in alternanza con parole inventate e combinate tra loro in una patina antica e unitamente a un'accentazione anomala³⁴, un'ambiguità risulta dominante ed è offerta dal testo: si tratta della coppia SA-SN e SN-SA, che risulta di difficile trasparenza (pensiamo, ad esempio, a «fosca malintesa»). In questo caso, i dubbi che emergono già dallo scritto permangono nella dimensione orale e restano ancorati alla criticità della loro semantica.

Non presenteremo dunque, per quest'ultimo caso di studio, un confronto delle interpretazioni prosodiche o una più dettagliata proposta di analisi sintagmatica, in quanto la lettura ad alta voce risulta meno determinante per una disambiguazione della struttura logico-sintattica, nel complesso meno soggetta a oscurità: considerati i limitati casi dubbi, una loro analisi con il resto della lettura ha permesso di confermare l'adozione di comuni comportamenti intonativo-organizzativi tra i due

³² Cfr. Colonna (2022).

³³ Non si tenga conto dei salti d'ottava in Fig. 12 b, imputabili a errori di stima dell'algoritmo usato.

³⁴ Emerge la particolare accentazione che adotta in modo ripetuto e sistematico l'ispanico accento acuto, presente su ogni vocale in sillaba tonica.

locutori, che confermano la maggiore trasparenza sintattica di questa pagina letteraria. Le variazioni interne, anche in questo caso individuate in entrambi gli interpreti, contribuiscono a creare ulteriori livelli di originalità espressiva dello stile del parlante, ma sono nel complesso paragonabili in un sistema intonativo connesso a un impianto sintattico e interpuntivo più regolari, in cui possiamo trovare, anche su un piano prosodico, un'armonia d'insieme e un'oscurità alquanto limitata.

3. Criticità, propositi e conclusioni

Al termine di questo primo studio sul tema, è possibile constatare le concrete possibilità che un'analisi fonetica è in grado di offrire non solo ai fini di un'indagine dello stile prosodico di un locutore (anche quando esso incontra un testo poetico e una lingua particolarmente originale come quella inventata) ma anche con l'obiettivo di affiancare un'inchiesta sintattica, sciogliendo così nodi di complessità e ambiguità, come quelli caratterizzanti e centrali in una lingua inventata, anche quando essa si realizza in un testo poetico. Questo approccio, che ha cercato di combinare dunque uno sguardo fonetico con un'osservazione anche della dimensione sintattica della pagina e della prosodia, ha dimostrato che il connubio tra differenti approcci si presenta come una necessità e un'opportunità per affrontare uno studio efficace su questa materia.

Dall'osservazione delle analisi di soli due parlanti su questa piccola selezione di testi è stato possibile ipotizzare alcune risoluzioni dei punti critici interni alla composizione poetica nella loro identità sintattica. Sono emersi infatti diversi punti di convergenza tra i due locutori nelle interpretazioni delle unità sintattiche, seppure con modalità intonative alcune volte diverse e delle altre vicine, mentre talvolta è rimasto un margine di dubbio nella differenziazione del tipo di sintagma. Laddove l'ambiguità sintattica del testo si è dimostrata ridotta, infine, un'ulteriore convergenza organizzativa e/o intonativa è stata rilevata. Tuttavia, in alcuni casi, le scelte prosodiche sono risultate radicalmente differenti tra i due interpreti, presentandosi in netta contrapposizione con la convergenza prevalente. Questo ha permesso di individuare e rimarcare la molteplicità di soluzioni prosodiche possibili, registrate nel nostro piccolo *corpus* e che confermano l'abbondanza di informazione e ambiguità che offre questo tipo di testo.

L'analisi fonetica si è dimostrata quindi, in conclusione, un supporto sostanzioso per l'interpretazione logico-sintattica e la comprensione del testo.

Le modalità stilistiche globali si sono mostrate in entrambi i locutori tendenzialmente enfatiche, per via della tradizione attoriale di entrambi (molto diverso è infatti questo stile da quello incontrato nella gran parte delle letture originali di poeti a partire dal Novecento cfr. Colonna, 2021). Ciò ha permesso inoltre di capire la necessità di ulteriori possibili analisi della dimensione intonativa (specialmente se curata da attori professionisti), basate su un sistema di etichettatura più ampio, in grado di tenere conto delle peculiarità e varietà stilistiche. L'analisi di queste voci, e più in particolare di quella maschile, ha messo in luce una ricchezza prosodica dell'intonazione, che rivela la presenza di un vero e proprio "lessico intonativo" documentabile e non riducibile, in molti casi, al sistema di etichettatura impiegato. L'argomento, ancora inesplorato, si presta sicuramente a ulteriori approfondimenti anche in questo senso e, a tal proposito, può risultare utile l'impiego di metodologie che contemplano modalità di confronto tra curve intonative, laddove l'organizzazione sia analoga, per valutare i comportamenti intonativi in relazione al testo con un approccio più dettagliato ed esatto. Anche un confronto con studi metrici si presterebbe a un ulteriore livello di osservazione di questi materiali: tuttavia, per quanto lo schema metrico possa incidere su una più probabile struttura degli indicatori sintagmatici, in funzione anche dello schema metrico e dei suoi *ictus*, dobbiamo tenere conto che la lettura ad alta voce del testo potrebbe prestarsi a ulteriori interpretazioni, a seconda del tipo di lettore.

Per quanto la ricerca condotta consenta solo un confronto e una valutazione di carattere introduttivo del caso di studio, riteniamo che possa costituire un punto di partenza per una valutazione che auspichiamo in futuro più completa e ampliata a più testi e, soprattutto, a più locutori. Ciò consentirebbe, grazie alla creazione di una base di dati più ampia, di considerare questo materiale anche in termini quantitativi, che permetterebbero di valutare anche la rilevanza e la significatività dei casi di convergenza e divergenza nelle scelte interpretative del testo di partenza adottate.

Ringraziamenti

Questo articolo è stato possibile anche grazie agli stimoli e sostegno del Prof. Mario Squartini. Si ringraziano inoltre la Dott.ssa Bianca Abbà per avere avviato quest'interessante dialogo sul tema, il Prof. Giuseppe Pagliarulo per i consigli e gli attori Max Giardini e Luana Doni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abbà, Bianca (2021), *Senso e sintassi nelle “fänfole” di Maraini*, Tesi triennale inedita (A.A. 2020/2021), Relatore: Prof. Mario Squartini.
- Albani, Paolo (2001), *Relazione di sull'italiano immaginario al Colloque organisé à l'occasion de l'Année Européenne des Langues* presso l'Auditorium del Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasburgo, 24-25 ottobre 2001, <http://www.paoloalbani.it/Italiano.html>.
- Baglioni, Daniele (2009), “Lingue inventate e nonsense nella letteratura italiana del Novecento”, in Antonelli, Giuseppe & Chiummo, Carla (a cura di), *Nominativi fritti e mappamondi. Il nonsense nella letteratura italiana*. Atti del Convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007, Roma: Salerno, pp. 269-287.
- Barilli, Renato (1981), *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano: Feltrinelli.
- Bausani, Alessandro (1974), *Le lingue inventate*, Roma: Ubaldini. (prima ed. in tedesco: *Geheimund Universalsprachen: Entwicklung und Typologie*, Stuttgart: Kohlhammer, 1970).
- Carroll, Lewis (1993), *Humpty Dumpty* (traduzione di Antonin Artaud). Versione italiana di Almansi, Guido & Pozzo, Giuliana, Torino: Einaudi.
- Carroll, Lewis (1994), *Through the Looking Glass*, London: Penguin Popular Classics (1ª ed. 1872).
- Caruso, Valeria (2011), “Traduzioni senza senso”, in Vallini, Cristina, De Meo, Anna & Caruso, Valeria (a cura di), *Traduttori e traduzioni*, Napoli: Liguori, pp. 63-94.
- Cavallo, Franco & Lunetta, Mario (a cura di), *Poesia italiana della contraddizione. L'avanguardia dei nostri anni*, Roma: New Compton Editori.
- Colonna, Valentina (2017), *Prosodie del “Congedo”. Analisi fonetica di dodici letture del “Congedo del viaggiatore cerimonioso” di Giorgio Caproni*. Tesi magistrale. Università degli Studi di Torino.
- 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). Università di Genova-Università di Torino Tutor: Prof. Antonio Romano.
- Colonna, Valentina (2022), *Voices of Italian Poets. Storia e analisi fonetica della lettura della poesia del Novecento*, Alessandria: Dell'Orso.
- Cortázar, Julio (2005), *Obras completas* (a cura di Saul Yurkievich con la coll. di G. Anchieri), Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. IV, *Poesía y poética*, pp. 161-63.
- Cresti, Emanuela (1999), “Force illocutoire, articulation topic/comment et contour prosodique en italien parlé”, in Danon-Boileau, Laurent & Morel, Mary-Annick (a cura di), «*Oral-Ecrit: Formes et theories*», *Faits de langues*, 13, pp. 168-181.
- Cresti, Emanuela (a cura di) (2000), *Corpus di italiano parlato*, Firenze: Accademia della Crusca, 2 voll.
- Ferrari, Angela (2004), “La lingua nel testo, il testo nella lingua” in Ferrari, Angela (a cura di), *La lingua nel testo, il testo nella lingua*, Torino: Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, pp. 9-41.

- Firth, John Rupert (1957), "The use and distribution of certain English sounds" and "Modes of meaning", in Id., *Papers in Linguistics 1934-1951*, London: Oxford Univ. Press, pp. 34-46; pp. 190-215.
- Giuliani, Alfredo (1973), *Chi l'avrebbe detto*, Torino: Einaudi.
- Hofstadter, Douglas R. (1984), *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano: Adelphi.
- Lombardi Vallauri, Edoardo (2007), "Appendice: una categoria informazionale o semantica?", in *Lessico, grammatica, testualità. Acta Romanica Basiliensia*, 18, pp. 75-95.
- Longobardi, Monica (2004), "Educazione all'*Obscuritas*: applicazioni didattiche", in Giosuè, Lachin & Francesco, Zambon (a cura di), *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001, Trento, Univ. di Trento, pp. 633-661.
- MacArthur, Marit, Zellou, Georgia & Miller, Lee M. (2018), "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets". *Journal of Cultural Analytics*. DOI: 10.31235/osf.io/5vazx.
- Magrelli, Valerio (1993), "Un italiano in italiano". *L'Indice*, 11 dicembre, p.15.
- Maraini, Fosco (2019), *Gnòsi delle Fànfole*, Milano: La nave di Teseo.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard, Hussein, Hussein & Baumann, Timo (2017), "Rhythmicalizer: Data Analysis for the Identification of Rhythmic Patterns in Readout Poetry", in Eibl, Maximilian & Gaedke, Martin (a cura di), *INFORMATIK 2017*, Gesellschaft für Informatik: Bonn, pp. 2189-2200. DOI: 10.18420/in2017_218.
- Puff, J.- François (a cura di) (2015), *Dire la poesie?*, Nantes: Cecile Defaut.
- Reed Libert, Alan (2018), "Artificial Languages", *Oxford Research Encyclopedias, Linguistics*, <https://oxfordre.com/linguistics/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.0001/acrefore-9780199384655-e-11>.
- Romano, Antonio (2014-2018), "Etichette per l'analisi prosodica di file di parlato", https://www.lfsag.unito.it/materiale/Etichette_prosodiche_2014-18.pdf.
- Rossi, Fabio (1999), "Non lo sai che ora è? Alcune considerazioni sull'intonazione e sul valore pragmatico degli enunciati con dislocazione a destra", *Studi di grammatica italiana*, XVIII, pp. 144-193.

VALENTINA COLONNA • obtained her Ph.D. (Doctor Europaeus) in Digital Humanities (curriculum in Linguistics, Applied Linguistics, and Onomastics) from the Universities of Genoa and Turin with distinction. She collaborates with the Laboratory of Experimental Phonetics "Arturo Genre" and the Dep. of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Turin. Her Ph.D. project, *Voices of Italian Poets*, has been dedicated to the study of the voices of Italian poets and the related monograph "*Voices of Italian Poets*". *History and phonetic analysis of XX-century Italian poetry reading* has been published in 2022. She also holds a Master in Piano (Italy) and in Early music (UAB-ESMUC Barcelona).

ANTONIO ROMANO • is Professor of Glottology and Linguistics at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures of the University of Turin where he teaches General Linguistics. As a phonetician, he has collaborated with companies in the field of speech technologies and since 2006 he has been the director of the Laboratory of Experimental Phonetics "Arturo Genre". He co-founded and coordinated the AMPER project (*Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman*) and has published about two hundred scientific papers, book chapters, and books in the fields of Romance Linguistics, Dialectology and Linguistic resources for dialects and minority languages (<https://www.lfsag.unito.it/ark/index.html>).