

# VOCI E LETTURE DA WORDSWORTH A HEANEY<sup>1</sup>

---

*Antonio* ROMANO

**ABSTRACT • *Voices and readings from Wordsworth to Heaney.*** This paper aims at analysing, in terms of intonation and overall utterance patterns, different ways nowadays available for poetry reading. A comparison is offered between a syntactic interpretation of the text and reading styles which pay more attention to its layout.

Quite different poetic texts have been chosen in order to show this kind of variation, since they belong to different traditions and periods: “I wandered lonely as a cloud” by William Wordsworth (1798) and “Digging” by Séamus Heaney (1966).

Speech samples are collected through to web and include in one case the reading by the poet himself. Data are labelled through a three-level annotation and the acoustic account is especially reserved to segmentation and tone units’ detection. After a short discussion about the main theoretical points and the new perspectives deriving by the accessibility of spoken poetry data, the paper dresses a few proposals on how to classify a selection of different reading styles.

**KEYWORDS •** Utterance Patterns; Poetry Reading; Intonation; Reading Style

## 1. Introduzione

### 1.1. Relazioni tra musica, poesia e voci

La forza del legame tra musica e poesia è percepita e vissuta con intensità variabile a seconda delle epoche storiche e delle culture e persino in tempi a noi vicini, in spazi culturali relativamente omogenei, contribuisce a definire orientamenti diversi. Di questo trattano varie opere che si sono affermate anche in campi disciplinari diversi, giungendo in alcuni casi a privilegiare significati metaforici per ‘musica’ e ‘voce’ (Beccaria 1975, Menichetti 1993)<sup>2</sup>. Allo stesso modo, e al contrario, anche i testi della musica ‘leggera’ sono occasionalmente indicati come ‘poesia’ (Valenti 2013, Ambrosini *et alii* 2013; cfr. anche Giannattasio 2005).

Benché l’origine e la destinazione dell’espressione umana possano mostrare molteplici possibilità d’intreccio tra i livelli di strutturazione di questi diversi sistemi, lo studio delle relazioni tra musica e linguaggio può tuttavia partire da un’analisi disciplinata almeno dell’organizzazione dei sistemi sonori nei diversi domini.

---

<sup>1</sup> Testo esteso della relazione presentata nel corso della giornata di studi “La musica della poesia” (Giornata Mondiale della Poesia), Università di Torino, 21 marzo 2018.

<sup>2</sup> Seppure estesa a un periodo e a un interesse disciplinare più ampi, avevo stilato una bibliografia selezionata sul tema in occasione del X incontro dell’Associazione Italiana di Scienze della Voce (Torino, 22-24 gennaio 2014) affidandola poi agli atti (v. Romano *et alii* 2015).

---

### **1.2. Proprietà musicali del parlato e caratteristiche linguistiche del cantato**

Trattando più in generale degli aspetti prosodici e testuali del raccontare, dalla letteratura orale al parlato dei media, in diverse occasioni (cfr. anche Romano *et alii* 2015), ho potuto analizzare (le versioni digitali riversate di) alcuni nastri dell'ICBSA e di diversi altri archivi di parlato in cui si conservano le voci e i versi delle produzioni orali di parlanti, spesso "analfabeti". Nella prima metà del Novecento questi ancora riproponevano con regolarità schemi di enunciazione tradizionali ricorrenti che presentavano notevoli caratteristiche di "costanza" ritmico-melodica ancora poco studiate dagli specialisti d'intonazione.

Riflettendo sul cantato, ci rendiamo subito conto che la melodia è generalmente data da cambi discreti di altezza in sincronia con i tempi del suo assetto ritmico (Patel 2008, Albera 2018). La musica, infatti, utilizza l'altezza come elemento chiave di categorizzazione, mentre nel parlato, oltre al timbro e la qualità dei suoni che offre una base sonora fondamentale per la definizione dei contrasti segmentali, la struttura ritmico-melodica degli enunciati è affidata a cambiamenti continui di altezza e a tempi variabili (v., tra gli altri, Fónagy 1983, Patel 2008). In altre parole, altezza e durata dei suoni sono categorizzati discretamente nel canto, mentre – pur seguendo un modello linguistico – sono modulati in modo generalmente non discontinuo nel discorso di un parlante. Questi costruisce il suo testo, articolato in enunciati o in battute di uno scambio dialogico, secondo un modello prosodico negoziato tra *Langue* e *Parole* e, dunque, ricorrendo a un insieme di possibilità offerte dal sistema e compiendo, spesso inconsapevolmente, una serie considerevole di scelte d'uso.

### **1.3. Metro e memoria**

La recitazione di lunghe sequenze di versi, memorizzate e tramandate di generazione in generazione, avviene nelle produzioni dei portatori di una tradizione esclusivamente orale secondo strutture melodiche ben precise: il verso è contrassegnato da battute che ne segnalano la posizione nella strofa, così come i distici e le stesse strofe possono caratterizzarsi per la presenza di ictus non informativi e mostrare alternanze regolari che marcano la loro posizione nella struttura dell'intero "canto"<sup>3</sup>.

### **1.4. Ricorrenza e fortuna di schemi ritmico-melodici**

A prima vista, nell'esecuzione del poeta "analfabeta", sembra che l'ancoraggio mnemonico e la versificazione originaria siano affidati a toni che oggi – avendo affinato una sensibilità per le letture dei grandi interpreti mediatici – potremmo giudicare istrionici e ricondurre a stili espressivi 'primitivi', relegati ai limiti delle cantilene scolastiche<sup>4</sup>.

E tuttavia sono proprio questi schemi che si trovano descritti e rappresentati nelle tradizioni orali di molte culture (v. sopra; per una minima bibliografia cfr. Romano 2002), confermando che la loro fortuna sia da attribuire a una sorta di "efficacia" esecutiva vocale,

---

<sup>3</sup> A questo tema dedicano importanti contributi vari autori (v. Goody 1989 e altri al §II.1). Considerazioni diverse su voce e memoria sono in Lønstrup *et alii* (2017), i cui vari contributi alludono alle conseguenze di una trasmissione mediata dai dispositivi tecnologici (v. §II.1).

<sup>4</sup> Il rapporto tra poeta e narratore può essere studiato in analogia con quello tra compositore e interprete. In una visione elitaristica della poesia, l'interpretazione di un testo lirico da parte di attori e dicatori può essere vista come l'esecuzione di un'opera musicale da parte di un interprete (v. § II.2).

dipendendo verosimilmente da modalità universali di codifica e di consolidamento mnemonico delle informazioni linguistiche nonché dalle possibilità di accesso a queste nel corso dell'esecuzione orale (*recall*).

Gli schemi ritmico-melodici della poesia, della filastrocca e del racconto non sono ovviamente più gli stessi nel momento in cui si affermano supporti di memorizzazione esterna, che consentono diverse soluzioni di produzione indotte dalla lettura, e tecniche di recitazione innovative che ottengono un consenso da parte delle élite culturali di comunità allargate.

### **1.5. Ampliamento di orizzonti causato dalla scrittura e dalla riproducibilità**

Ecco dunque che – dal momento in cui si affermano queste innovazioni – gli schemi esecutivi si alterano e si differenziano: la riflessione sui legami, sui vincoli reciproci che il parlato e il recitato esercitano mutuamente, deve cominciare a tener conto di un numero crescente di fattori, non ultimi quelli legati alle scelte personali di privilegiare il rispetto di vincoli sintattici o le accidentali, cervellotiche o idiosincratice scelte interpuntive e (tipo)grafiche, o ancora le possibilità di trasmissione multimediali e multimodali suggerite dall'ultimo “portatore” e sostenute dai progressi tecnologici che ne assicurano la riproducibilità.

Di tutti questi argomenti cerco di trattare qui sinteticamente, dando indicazioni esplicite con esempi basati sull'osservazione di esecuzioni sonore. I testi che ho scelto di studiare sono prodotti aderendo a modelli di versificazione diversi (coll'ottonario delle ballate di Wordsworth e col verso libero novecentesco di Heaney). Tuttavia anche le due esecuzioni che analizzo acusticamente per ciascuno di essi sono il risultato di diverse scelte di lettura.

## **2. Oralità e poiesis**

### **2.1. Oralità e vocalità**

Ferma restando la necessità di accordare la dovuta attenzione all'oralità primaria, alle modalità di riproduzione tradizionale di testi orali e al loro sorprendente riaffiorare nelle esecuzioni istrioniche o scolastiche (argomento spesso superato nell'impellenza di escludere da queste produzioni eventuali stigmi di arretratezza, primitività etc.), si tratta qui di distinguere le diverse possibilità di realizzazione orale di testi creativi di particolare fortuna in base a connotazioni storico-culturali che può assumere la vocalità. Se ai vincoli e alle strutture comuni della prima sono dedicati lavori ormai imprescindibili (dalle suggestive riflessioni di A. Lord, E. Havelock e M. Parry ai saggi di W. Ong, J. Goody, R. Finnegan e M.A.K. Halliday che hanno valutato gli effetti della scrittura sulla nostra oralità e le possibilità di oralizzare un testo), restano da esplorare tecnicamente le proprietà che contraddistinguono sul piano enunciativo le diverse letture di un'opera poetica (Zumthor 1984, Bertoni 2006), incluse quelle riferibili a usi culturalmente determinati della voce artistica e quelle parametrizzabili in chiave strumentale e tecnologica<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Alle conseguenze culturali dell'archiviazione e della riproducibilità della voce sono dedicati diversi contributi in De Dominicis (2002) che non escludono implicazioni antropologiche e filosofiche (per le quali si rimanda anche a Cavarero 2003). Al contrario, algoritmi di quantificazione, definizione di mappe e schemi stilistici sono invece in Delmonte (2016), con un ricco corredo bibliografico in merito alle sfide tecnologiche sulla lettura automatica dei testi poetici nell'ambito di una *Computational Linguistics for*

---

## 2.2. *Poiesis < ποιήσις*

In realtà *ποίησις* in origine non vuol dire altro che produzione (gr. ποιέω ‘produco’). Distinguiamo ovviamente l’atto creativo del poeta, il compositore, da quello dell’esecutore (cfr. Colonna, in c. di p.): entrambi producono linguisticamente. Tuttavia, sebbene il primo sia l’autore del testo originario, è il secondo che se ne fa interprete e, prestando la sua voce, contribuisce alla diffusione dell’opera e alla definizione di varianti. Il fatto che nelle varie epoche l’autore possa aver investito maggiormente in forme che favorissero l’oralizzazione e in altre abbia invece privilegiato i contenuti, trascurando regolarità metriche, tecniche melodiche e prosodiche, o che in altre ancora abbia spostato l’attenzione su aspetti persino (tipo)grafici, convive con il proliferare di possibilità di lettura e di “arrangiamento” esecutivo (Zumthor 1984 e, per diversi aspetti, Stougaard Pedersen & Have 2014)<sup>6</sup>.

## 2.3. *Impegno creativo e fruizione*

Se, dal lato del poeta-creatore, occorre un impegno creativo, un talento e un’ispirazione, dal lato del poeta-lettore e del destinatario finale, nel quale bisogna “risvegliare la poesia”, si manifestano i limiti della fruizione: accedere ai significati del messaggio originario è un’operazione complessa che molto dipende dallo stato, dalla disposizione e dall’attivazione di diverse dimensioni ermeneutiche dipendenti dall’affinità che si stabilisce tra sorgente e destinatario. Ovviamente la possibilità che l’interpretazione allontani dalle intenzioni e dalle motivazioni originarie del poeta-creatore è fonte anch’essa di variazioni che contribuiscono a rendere autonoma l’opera dall’autore e aprirla al fruitore (Eco 1984)<sup>7</sup>.

---

*Literature* (Sugli aspetti cognitivi e i legami tra intelligenza artificiale e la traduzione di opere poetiche si veda già Hofstadter 1997).

<sup>6</sup> Oltre a riconsiderare quanto già proposto su questi temi da Cardona (1981), sembra ineludibile il riferimento al significativo contributo dato da Agamben (2002), così come recentemente discusso da Mistrorigo (2018). Una volta definita l’idea e le grandi linee della costruzione testuale, le caratteristiche finali del messaggio che l’autore intende dare dipendono dalla sua capacità tecnica e dalla cura riposta nelle modalità di stesura (e scrittura). La fortuna dell’opera si stabilisce poi in relazione alle modalità di trasmissione e di diffusione e può variare in funzione delle possibilità di lettura (silenziosa, declamata, interpretata...). Queste possono essere suggerite più o meno esplicitamente dal testo o essere presunte dai lettori, in base al loro profilo culturale e alla loro sensibilità estetica. L’argomento ha una portata storico-culturale molto ampia (discussa, tra gli altri, da Bertoni 2006).

<sup>7</sup> All’argomento della definizione del senso del messaggio grazie al completamento del testo operato dal ricevente (o dall’intermediario) si legano anche le riflessioni su struttura e uso di Coşeriu (1958) e sulla leggibilità del testo di Ricœur (1971). Se Coşeriu è stato il primo, insieme a Jakobson (1960) e Fónagy (1983), a darci gli strumenti per lavorare sul piano dell’interpretazione sonora del messaggio (v. §III.1), Ricœur ci ha fatto scoprire come il lettore contribuisca a dare un senso al testo, agganciandolo a una rete di significati predisponibili, in funzione della congruenza tra significati preelaborati e significati emergenti.

### 3. Riflessioni sulla lettura poetica

#### 3.1. Norma e variazione

Tutto quanto introdotto nei paragrafi precedenti stimola opinioni e accende discussioni. Tra il *normativo* e il *soggettivo*, si distinguono infatti registri e contesti, si collocano la *normalità* e valutazioni di appropriatezza che qualcuno si sforza di rendere oggettive. L'uso creativo della lingua, personale, si può manifestare con scelte diverse, restando convenzionale o provocatorio, navigando in lessici consolidati o esplorando condizioni periferiche della lingua, concedendosi *hapax* o creazioni occasionali<sup>8</sup>.

Se l'argomento appare evidente sul piano delle scelte lessicali (si pensi ai diversi effetti evocati in italiano, in funzione del contesto d'uso da *perso* e *perduto* o *adesso* e *ora* oppure, a parità di peso sillabico, *nulla* e *niente*) considerazioni simili si possono estendere facilmente ad altri livelli di codifica della lingua, compresi quelli (decisamente più trascurati dalla critica) che investono il livello fonologico, segmentale e, ancor più, fonosintattico. Questi – oltre a spostare la questione sul piano della struttura del verso e delle preferenze dell'autore per assonanze e allitterazioni – emergono invece prepotentemente nella lettura ad alta voce (cfr. Colonna & Romano 2019).

#### 3.2. La lettura ad alta voce tra poesia e prosa

Una disposizione alla lettura significativamente diversa è segnalata da diversi autori tra poesia e prosa (Beccaria 1964; cfr. Colonna, in c. di p.). Al di là della creazione di stili compositivi innovativi che si collocano reciprocamente al polo opposto (si pensi ad es. ai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire o alle prose poetiche di Giampiero Neri), l'estensione delle caratteristiche di oralizzazione della prosa alla lettura poetica è al centro delle preoccupazioni degli studiosi soprattutto in merito al classico *enjambement*.

Per Agamben (2002: 19-20), la poesia è un discorso in cui si oppongono limiti metrici e sintassi, mentre nella prosa (scritta) ciò non accade (dato che il testo può seguire uno sviluppo narrativo avvicinando la conversazione spontanea alla "sintassi")<sup>9</sup>. Tuttavia quando il verso interrompe un costituente sintattico e suggerisce di ricorrere a un distinto segmento intonativo per proseguire nel verso successivo si crea una situazione ben nota (Grammont 1913; Žirmunskij 1972) alla quale però non è chiaro come rimediare (cfr. Mistrorigo 2018: 41-42)<sup>10</sup>.

Se non ci sono dubbi sul fatto che, nelle intenzioni dell'autore, l'organizzazione del verso preveda esplicitamente questa separazione, e che quindi il testo suggerisca un'interruzione

<sup>8</sup> Al tema della licenza poetica sono dedicati importanti passaggi di Jakobson (1960) e Mukarovsky (1970). I riflessi linguistici di queste attività sono esplorati quantitativamente a partire da Dressler (1981). In merito alla poesia di vari autori anglosassoni, cfr. anche i lavori di R. Delmonte (tra gli altri, Delmonte 2016).

<sup>9</sup> Sulle caratteristiche delle unità ritmico-prosodiche suggerite dal testo e le diverse possibilità di lettura v. Tsur (2012).

<sup>10</sup> "Nei *Discorsi del poema eroico* [...] il Tasso aveva teorizzato l'inarcatura come mezzo di elevazione del linguaggio poetico" (Vitale 2007: 161). Nelle sue *Opere* (XI, p. 52) aveva infatti sostenuto "il rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità".

prosodica, un lettore maggiormente preoccupato di preservare relazioni semantico-sintattiche può pensare (o può aver inteso) che la lettura debba ignorare la fine del verso proseguendo nel verso successivo all'interno della stessa unità tonale. Il problema può essere esemplificato in riferimento ai noti versi de *L'Infinito* di G. Leopardi (1826):

Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete

Le unità tonali suggerite dal testo (con una punteggiatura sintattica e un *layout* che segue ovviamente il metro) sembrano essere fedeli al verso nelle intenzioni dell'autore. E tuttavia vi è chi leggerebbe “interminati spazi...” e “sovrumani silenzi” come costituenti di un'unità enunciativa ininterrotta, nella convinzione che un *enjambement* sia proprio uno scavalcamento esecutivo in lettura e non compositivo nella struttura.

E dunque anche le *enjambéd lines* osservate e discusse nella letteratura inglese sin da Langworthy (1931), in mancanza di un riferimento esplicito alle modalità di lettura ad alta voce, oltre che marcare condizioni ben diverse d'inarcatura, suggeriscono un ventaglio di possibili interpretazioni<sup>11</sup>.

Ferma restando la particolarità di queste condizioni rispetto a quelle del verso chiuso o, comunque, compatibile con la costituenza sintattica, le opinioni sulle sue modalità di lettura sono discordanti. Ed ecco, allora, che si rivela utile l'estensione del concetto di *enjambement zero*. Un “encabalgamiento zero” avviene “cuando la voz del autor-lector no se detiene al final de un verso sino que sigue su movimiento prosódico pasando al verso siguiente” (Mistrorigo 2018: 44). Il discrimine tra lettura poetica e lettura prosastica è fissato dunque, tra le altre cose, dalla melodia e dalle modalità di esecuzione dell'*enjambement*: l'inarcatura del verso presente nella stesura può corrispondere a un'inarcatura nell'esecuzione, continuità enunciativa e *enjambement zero*, oppure essere affidata a un'esecuzione che – pur trattenendo la voce a fine verso – risulti fluida, con una discontinuità tonale che solo un interprete esperto sa rendere senza tema di generare un asintatticismo istrionico.

#### 4. Un'applicazione pratica

##### 4.1. Esempi di lettura

Per mostrare su un piano sperimentale alcune differenze esecutive rilevabili indifferentemente nella lettura di testi di epoca, gusto e tecnica compositiva diversi, abbiamo scelto di analizzare due componimenti di due apprezzati autori anglosassoni: William Wordsworth (1770-1850) e Séamus Heaney (1939-2013). Del primo si considerano i noti versi di “I wandered lonely as a cloud” (1798) e del secondo quelli di “Digging” (1966). Trarremo il primo dalla raccolta *W. Wordsworth. Poesie scelte. Testo inglese a fronte*, edizione italiana a

<sup>11</sup> Le interruzioni a fine verso solitamente citate per il sonetto 116 di Shakespeare corrispondono a posizioni in cui una continuazione minore resta possibile (quando non addirittura probabile in un parlato compatibile con quella modalità diamesica). A confronto con gli esempi italiani, anche i più audaci versi di John Keats e altri autori anglosassoni (Kastan 2006) mostrano un uso relativamente più contenuto di questo espediente compositivo (l'inarcatura di carattere più forte è, infatti, “quella del legame aggettivo-sostantivo”, Vitale 2007: 162).

cura di F. Giacomantonio (Rubbettino), e il secondo da *Heaney. Poesie*, edizione italiana con testo inglese a fronte delle “Poesie scelte e raccolte dall’autore” (nella traduzione di M. Sonzogni)<sup>12</sup>.

#### **4.2. Aspetti ritmico-melodici in esecuzioni di *Digging* (S. Heaney 1966)**

*Digging* è una della più note poesie di Heaney che l’autore stesso ha letto (o, comunque, recitato) pubblicamente in diverse occasioni. Il testo presenta strofe e versi che risultano articolati come segue:

Between my finger and my thumb  
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound  
When the spade sinks into gravelly ground:  
My father, digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds  
Bends low, comes up twenty years away  
Stooping in rhythm through potato drills  
Where he was digging.

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

By God, the old man could handle a spade.  
Just like his old man.

My grandfather cut more turf in a day  
Than any other man on Toner’s bog.  
Once I carried him milk in a bottle  
Corked sloppily with paper. He straightened up  
To drink it, then fell to right away  
Nicking and slicing neatly, heaving sods  
Over his shoulder, going down and down  
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mould, the squelch and slap  
Of soggy peat, the curt cuts of an edge  
Through living roots awaken in my head.  
But I’ve no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb  
The squat pen rests.  
I’ll dig with it.

<sup>12</sup> Per un’analisi critica della produzione dei due autori e delle opere considerate, si vedano tra gli altri, per il primo, Ferreccio (2006) e, per il secondo, De Angelis (2017).

Il testo si presta a una lettura che può restare più o meno indifferente a *layout* e punteggiatura, dato che il linguaggio – occasionalmente caratterizzato da colloquialismi, ma disseminato di marche discorsive o valutative – suggerisce un’esecuzione in uno stile narrativo. Data anche la variabilità dei sintagmi accentuali, soltanto una lettura che non si arresti di fronte al fine-verso o alla scansione sintattica interna permette di dare risalto ad assonanze e allitterazioni e lascia emergere l’intero quadro prosodico alla base del disegno lirico tratteggiato dall’opera.

La Fig. 1 mostra la scansione in strofe e versi visualizzata dal *software PRAAT* sulla base di un’annotazione su tre *tier* (i livelli raffigurati sono rispettivamente sono: strofe = *STN*, versi = *VRS* e unità enunciativa = *UTT*). Il brano analizzato nella lettura dell’autore è disponibile all’indirizzo <https://youtu.be/61zlSYgFwmk><sup>13</sup>. Le discontinuità dei marcatori che incrociano il primo e il secondo *tier* (e le barre / nell’annotazione in *UTT*) segnalano le numerose posizioni in cui l’enunciazione non si interrompe a fine verso o in cui diverse unità intonative segmentano il verso (v. Figg. 2 e 3).

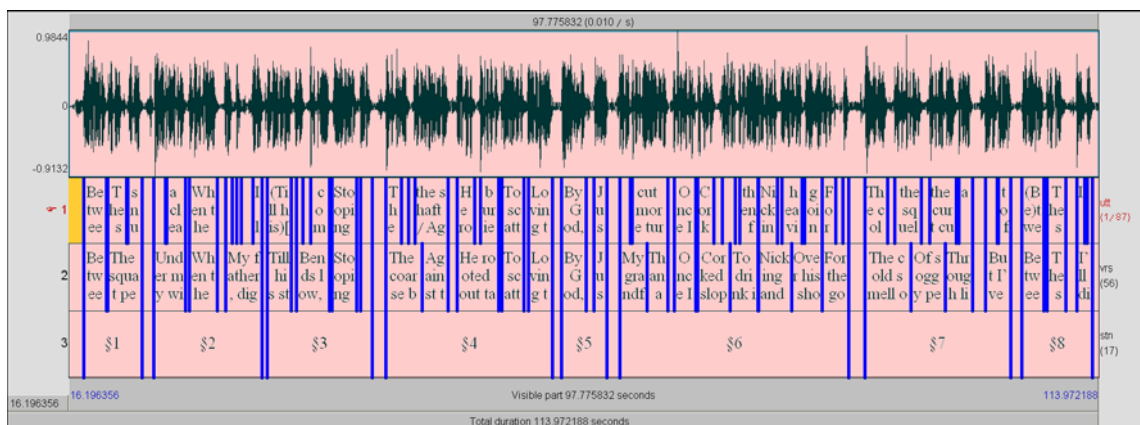


Fig. 1. Visualizzazione completa di un’esecuzione di *Digging* di S. Heaney (<https://youtu.be/61zlSYgFwmk>). Annotazione su tre livelli (v. testo).

<sup>13</sup> Come analisi delle interpretazioni attoriali diffuse sul *web* valga quella illustrata per la lettura illustrata al §IV.3.



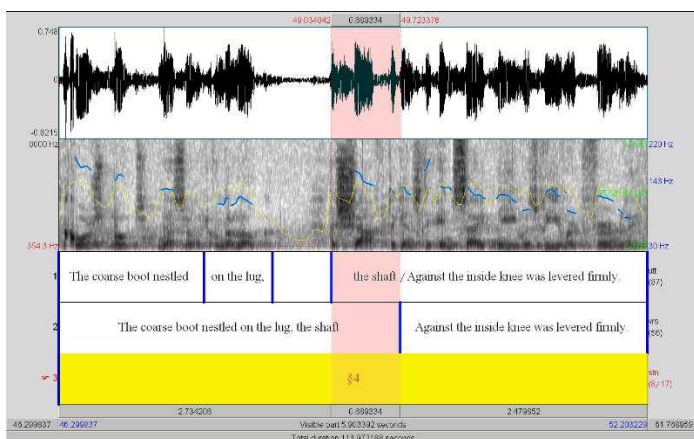


Fig. 2. *Digging*. Quarta strofa. Discrepanza tra verso e scansione enunciativa ai vv. 10-11.

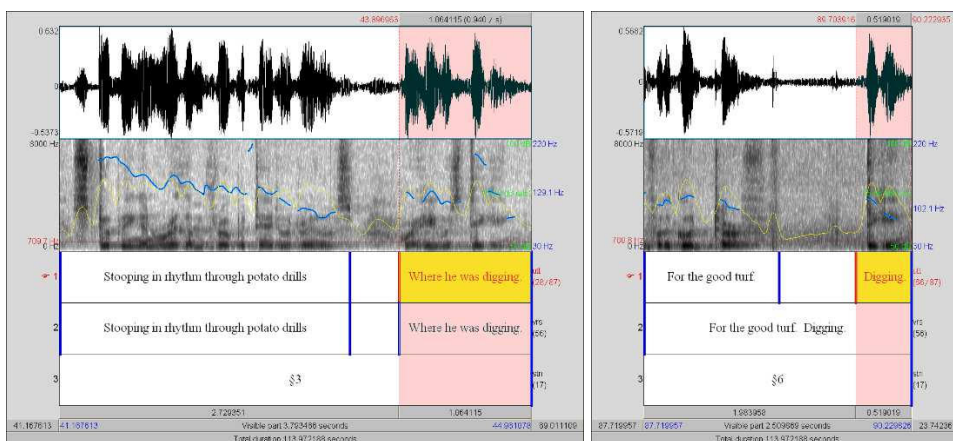


Fig. 3. *Digging*. Terza strofa. Corrispondenza tra verso e scansione enunciativa ai vv. 8-9 (a sinistra) e interruzione interna del v. 24 (a destra).

#### 4.3. Aspetti ritmico-melodici in esecuzioni di *I wandered lonely as a cloud* (W. Wordsworth 1798)

*I wandered lonely as a cloud* è una poesia di Wordsworth, nota anche come *Daffodils*, la cui grande fortuna è decretata, oltre che dalla frequente presenza nelle antologie, dalla numerosità di citazioni e letture disponibili su internet. Il testo si presenta in quattro strofe di sei ottonari rimati ABABCC articolate come segue (si notino gli accenti sulle forme deboli, l'ossitonia occasionale di *company*, e *daffodils*, nonché la sincope indotta dall'incipit trocaico nell'ultimo verso delle prime due strofe):

I wandered lonely as a cloud  
 That floats on high o'er vales and hills,  
 When all at once I saw a crowd,  
 A host, of golden daffodils;  
 Beside the lake, beneath the trees,

Fluttering and dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine  
And twinkle on the milky way,  
They stretched in never-ending line  
Along the margin of a bay:  
Ten thousand saw I at a glance,  
Tossing their heads in sprightly dance.

The waves beside them danced; but they  
Out-did the sparkling waves in glee:  
A poet could not but be gay,  
In such a jocund company:  
I gazed—and gazed—but little thought  
What wealth the show to me had brought.

For oft, when on my couch I lie  
In vacant or in pensive mood,  
They flash upon that inward eye  
Which is the bliss of solitude;  
And then my heart with pleasure fills,  
And dances with the daffodils.

Come si vede in Fig. 4, anche questa poesia, in un'interpretazione attorale, si presta a una lettura che resta indifferente alla scansione in versi. L'attore congiunge i versi quasi senza respiro, privilegiando la fedeltà sintattica nel testo delle strofe, con occasionali, arbitrarie focalizzazioni (*crowd*, *host* nella prima; *thousand* nella seconda; *dances* nella quarta). I raggruppamenti enunciativi arrivano a comprendere fino a tre versi, ma – diversamente dalla lettura di *Digging* analizzata in Fig. 1 – la struttura metrica e la distribuzione degli accenti impediscono di rompere internamente il verso, contribuendo a una connotazione prosodica rispettosa del metro.

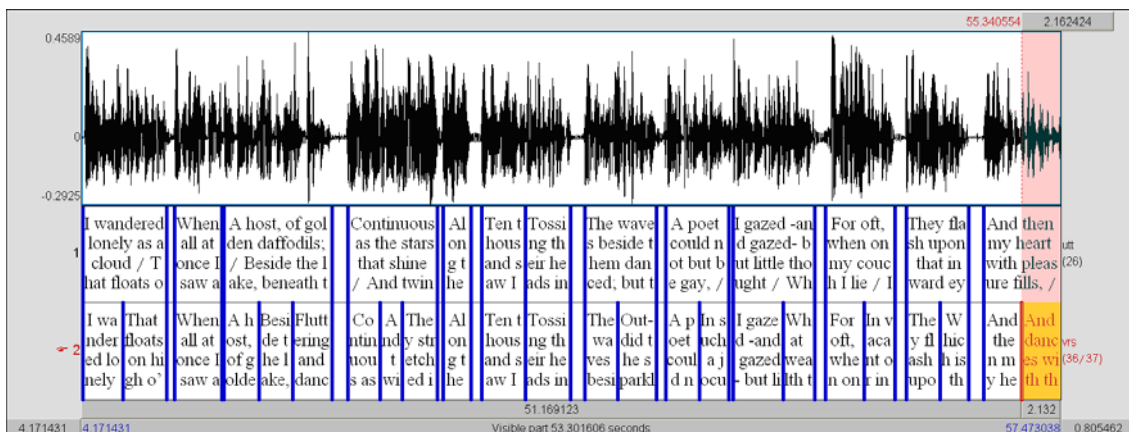


Fig. 4. Visualizzazione completa di un'esecuzione di *Daffodils* di W. Wordsworth (<https://www.youtube.com/watch?v=mQnyV2YWsto>) nella lettura di *Jeremy Irons*. Annotazione su due livelli (a eccezione del distico finale, le unità di *STN* coincidono con le sequenze delimitate da pause più lunghe = inspirazioni; v. testo).

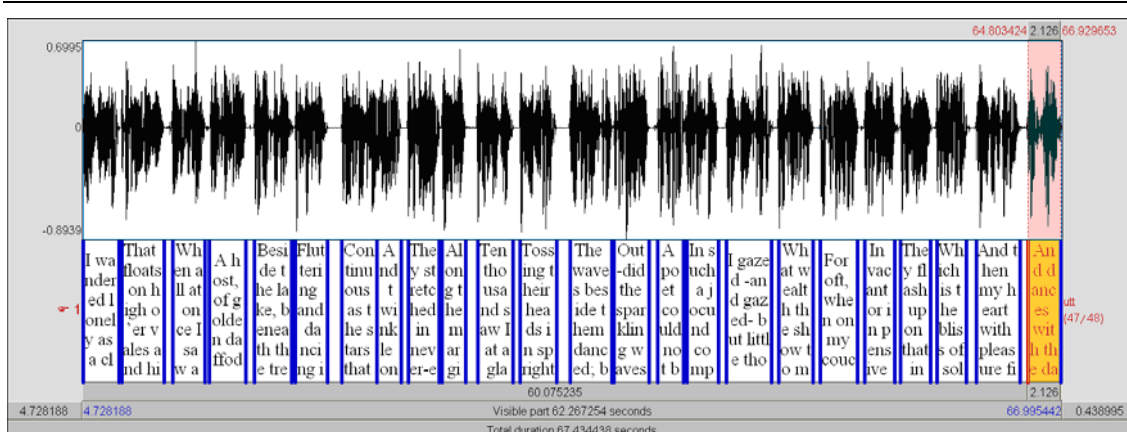


Fig. 5. Visualizzazione completa di un'esecuzione di *Daffodils* di W. Wordsworth (<https://www.youtube.com/watch?v=EK9UWpYuZiE>) nella lettura di Tom O'Bedlam. Annotazione del solo livello UTT (VRS coincidente, v. testo).

Ancora più fedele al testo è l'interpretazione di *Tom O'Bedlam*, pseudonimo della *rockstar* della *poetry reading* inglese sul web, il cui sonoro è disponibile nel file multimediale caricato all'interno del canale Youtube "Spokenverse" (<https://www.youtube.com/watch?v=EK9UWpYuZiE>).

Come si vede in Fig. 5, questa lettura è assolutamente corrispondente alla scansione in versi delle strofe. Il poeta-attore riesce a produrre in modo convincente una distinta unità enunciativa per ciascun verso (verso-curva, nella terminologia di Colonna, in c. di p.), con una scansione che poggia in molti casi su pause virtuali che emergono ai confini tra unità intonative (*Beside the lake, beneath the trees*)<sup>14</sup>.

## 5. Conclusioni

Esplorando il vasto campo disciplinare che accomuna gli interessi dei prosodisti, dei metricologi e dei letterati, questo contributo ha studiato le possibilità di risolvere alcuni problemi metodologici in cui s'incorre nel tentativo di dare una rappresentazione, che non sia quella scritta – infida e malferma –, di una lettura poetica.

La presa in carico delle modalità di resa della struttura prosodica interna del verso, nella sua oralizzazione, così come la discussione sulle possibilità di lettura del verso inarcato, ha messo in evidenza persistenti condizioni di ambiguità diamesica, talvolta risolte in riferimento a fonti recenti che cominciano ad analizzare in modo strumentale il dato sonoro (Delmonte 2016, Mistrorigo 2018).

L'applicazione a testi della letteratura britannica, largamente rappresentati *online* e al centro di riflessioni tanto di specialisti stellati quanto di *blogger* e *layperson*, mostra come i riferimenti terminologici alla forma grafica e orale della poesia necessitino ancora di chiarimenti analitici e procedurali (come quelli proposti da Colonna, in c. di p.). L'analisi di diverse letture ad alta voce di uno stesso componimento ha permesso di ritrovare modalità di resa orale della

<sup>14</sup> Soltanto il primo verso del componimento, in diverse edizioni oggetto di ormai inutili alterazioni grafiche (*wandered* ~ *wander'd*), presenta un'esitazione interna tale da suggerire una scansione in distinte unità enunciative, più che intonative.

poesia, contemporanea e non, che si orientano talvolta translinguisticamente verso modelli simili. Se, infatti, le disposizioni alla lettura di un testo poetico possono dipendere dalle condizioni di alfabetizzazione e scolarizzazione tipiche di un sistema linguistico (Heaney che recita i suoi versi privilegiando la sintassi, ma con passo sicuro e vocalità grave e cadenzata), i condizionamenti derivanti dalla cultura mediatica e dal gusto recitativo del momento (Irons che dà una lettura interpretata del pur schematico verso romantico) lasciano spazio a interpreti (Tom O'Bedlam) che riescono a mantenere una maggiore fedeltà al testo e alle presunte modalità di fruizione originarie.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben, Giorgio (2002), *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet.
- Albera, Roberto (2018), *Orecchio e Musica: come il nostro orecchio percepisce la musica e come la musica ne è condizionata*, Torino, Minerva medica.
- Ambrosini, Claudio, Bravi, Paolo, Proto, Teresa., Tisato, Graziano & Romano, Antonio (2013), "Speaking voice, singing voice, and performance". In: V. Galatà (a cura di), *Multimodalità e multilinguista: la sfida più avanzata della comunicazione orale* (Atti del IX Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Scienze della Voce, Venezia 21-23/01/2013), Roma: Bulzoni, 3-11 (abstract p. 3).
- Beccaria, Gian Luigi (1964), *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze: Olschki.
- Beccaria, Gian Luigi (1975), *L'autonomia del significante*, Torino: Einaudi.
- Bertoni, Alberto (2006), *La poesia: come si legge e come si scrive*. Bologna: Il Mulino.
- Cardona, Giorgio Raimondo (1981), *Antropologia della scrittura*, Torino: Loescher.
- Cavarero, Adriana (2003), *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli.
- Colonna, Valentina (in c. di p.), *Prosodie del "Congedo". Analisi fonetica di dodici letture del "Congedo del viaggiatore cerimonioso" di Giorgio Caproni*, Alessandria: Dell'Orso, in corso di pubblicazione.
- Colonna, Valentina & Romano, Antonio (2019), "Introduzione alla prosodia luziana", *Luziana*, 3, 13-23.
- Coşeriu, Eugen (1958), *Sincronía, diacronía e historia: el problema del cambio lingüístico*, Madrid: Gredos.
- De Angelis, Irene (2017), "Qualcosa che la marea non porterà via" (recensione di Seamus Heaney, *Poesie scelte e raccolte dall'Autore*, a cura di Marco Sonzogni, Milano: Mondadori – I meridiani, 2016), *L'indice online*, 1 febbraio 2017 - *Itinerari di parole* (<https://www.lindiceonline.com/geografie/itinerari-di-parole/seamus-heaney-poesie-meridiano/>).
- De Dominicis, Amedeo (a cura di) (2002), *La voce come bene culturale*, Roma: Carocci.
- Delmonte, Rodolfo (2016), "Exploring Shakespeare's Sonnets with SPARSAR", *Linguistics and Literature Studies*, 4(1), 61-95.
- Dressler, Wolfgang U. (1981), "General principles of poetic license in word formation". In Eckeler H. et alii (eds.), *Logos semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981* (Vol. 2: *Sprachtheorie und Sprachphilosophie*), Berlin: de Gruyter, 423-431.
- Ferreccio, Giuliana (2006), *Paesaggi della coscienza. La formazione poetica in William Wordsworth*, Torino: Stampatori.
- Finnegan, Ruth (2018), *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Eugene, Oregon: Wipf and Stock (1<sup>st</sup> ed. Cambridge U.P., 1977).
- Finnegan, Ruth (2009), *Non con le sole parole. Rivestire l'orale*, in G. Iannaccaro & V. Matera (eds.), 98-125.
- Foley, John M. (1980), "Oral Literature: Premises and Problems", *Choice*, 18, 487-496.
- Fónagy, Ivan (1983), *La vive voix. Essais de Psychophonétique*, Paris : Payot.
- Giannattasio, Francesco (2005), *Dal parlato al cantato*, in "Enciclopedia della musica", V - *L'unità della musica*, Torino: Einaudi, 1003-1036.

- Goody, Jack (1968), *Literacy in Traditional Society*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goody, Jack (1989), *Il suono e i segni: L'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano: Mondadori (Il Saggiatore, ed. it. di *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- Grammont, Maurice (1913), *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris: H. Champion.
- Halliday, Michael A.K. (1985), *Spoken and Written Language*, Victoria: Deakin Univ. (ed. it. *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze: La Nuova Italia, 1992).
- Havelock, Eric A. (1963), *Preface to Plato*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hofstadter, Douglas R. (1997), *Le Ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language*, New York: Basic Books.
- Iannaccaro, Gabriele, Matera, Vincenzo (eds.) (2009), *La lingua come cultura*, Torino: Utet.
- Jakobson, Roman (1960), "Linguistics and poetics" (Closing statement), In: T. Sebeok (ed.), *Style in language*, Cambridge, Mass.: MIT Press. 350-377.
- Kastan, David S. (2006), *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. Vol. 1, Oxford: Oxford University Press.
- Langworthy, Charles A. (1931), "A Verse-Sentence Analysis of Shakespeare's Plays", *Proceedings of the Modern Language Association of America*, Vol. 46, No. 3, 738-751.
- Leroi-Gourhan, André (1964-1965), *Le Geste et la Parole : I. Technique et Langage, II. La Mémoire et les rythmes*, Parigi: A. Michel (ed. it. *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino: Einaudi, 1977).
- Lønstrup, Ansa et alii (eds) (2017), *Voice and Memory*, *SoundEffects*, 7 (2), <https://www.soundeffects.dk/>.
- Lord, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Menichetti, Aldo (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore.
- Mistrorigo, Alessandro (2018), *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia: Ca' Foscari.
- Mukařovský, Jan (1970), "Standard language and poetic language", In: D.C. Freeman (ed.), *Linguistics and literary style*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 40-56.
- Nencioni, Giovanni (1976), "Parlato-parlato, parlato scritto, parlato-recitato", *Strumenti critici*, 60, 1-56.
- Ong, Walter J. (1986), *Oralità e scrittura: Le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino (ed. it. di *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londra-New York: Methuen, 1982).
- Parry, Milman, Parry, Adam (1971), *The Making of the Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (a cura di Adam Parry), Oxford: Clarendon.
- Patel, Aniruddh D. (2008), *Music, language and the brain*, Oxford: Oxford University Press (ed. it. *La musica, il linguaggio e il cervello*, Roma: Giovanni Fioriti, 2014).
- Ricœur, Paul (1971), *Exégèse et herméneutique*, Paris: Seuil.
- Romano, Antonio (2002), "Rising-Falling contours in Speech: A metaphore of tension-resolution schemes in European musical traditions? Evidence from regional varieties of Italian". In: P. McKevitt, S. Ó Nualláin & C. Mulvihill (eds.), *Language, Vision and Music (Advances in Consciousness Research)*, Amsterdam: J. Benjamins, 325-337
- Stougaard Pedersen, Birgitte, Have, Iben (2014), "The performing voice of the Audiobook", In: M. Angelucci & C. Caines, *Voice/Presence/Absence*, Sidney: UTS ePress (art. no. 11).
- Tsur, Reuven (2012), *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Brighton: Sussex Academic Press (1<sup>st</sup> ed. Berne: Peter Lang, 1986).
- Valenti, Gianluca (2013), "Da canzoni (e poesie) a canzoni. Adattamenti metrici nelle traduzioni di Fabrizio De André", *Signa*, 22, 105-134.
- Vitale, Maurizio (2007), *L'officina linguistica del Tasso epico: la "Gerusalemme Liberata"*, Milano: LED.
- Žirmunskij, Viktor (1972), "L'enjambement". In: R. Cremante & M. Pazzaglia (a cura di), *La metrica*, Bologna: Il Mulino, 187-192.
- Zumthor, Paul (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna: Il Mulino (ed. orig. Paris: Seuil, 1983).

**ANTONIO ROMANO** • is Professor (habil. as Full Professor) at the Dept. of Foreign Languages and Literatures of the University of Turin and scientific director of the Laboratory of Experimental Phonetics “Arturo Genre” and Director of the Master in Translation for Cinema, TV and Multimedia. He is also co-ordinator of *AMPER* Atlas Multimédia Prosodique de l’Espace Roman (with M. Contini) and director of the Italian committee (*AMPER-ITA*).

**E-MAIL** • [antonio.romano@unito.it](mailto:antonio.romano@unito.it)