

LUCA ZOPPELLI

INTRODUZIONE

0. «La poesia», scrive Marjorie Perloff, «implica intrinsecamente la strutturazione del suono»; eppure «nessun altro aspetto poetico è attualmente così trascurato». Concentrandosi in primo luogo «su ciò che una data poesia o un ciclo di poesie apparentemente “dice”», il discorso critico odierno «considera la struttura sonora [...] come una questione poco più che periferica, marginale»¹. Dal canto suo, Jonathan Culler fa notare che «se il ritmo è fondamentale per il fascino della lirica, è ampiamente trascurato dalla critica»². Osservazioni di questo tipo si incontrano spesso nella letteratura recente, non solo in ambito anglosassone: segno che il problema esiste, ma anche che nella comunità degli studiosi è forte il desiderio di porvi rimedio. E i due convegni malatestiani dedicati allo studio dei rapporti fra «suono» e «senso» nella lirica europea, alla «musica della poesia» e al «valore delle fonie nella composizione del testo poetico», sono un sintomo della volontà di invertire la tendenza. Il primo di essi apportava multiple testimonianze della ritrovata consapevolezza di quanto la destinazione musicale, empirica o anche solo virtuale, della poesia del medioevo e della prima età moderna sia decisiva nel determinare le strategie strutturali ed espressive dei testi³. Dal secondo deriva il volume che il lettore ha ora fra le mani: doppio tentativo, credo proficuo, di porre rimedio alla lacuna critica. Bisogna però riconoscere che le tradizionali reticenze nei confronti dell'analisi della dimensione

¹ M. PERLOFF, *Introduction*, in M. PERLOFF, C. DWORKIN (a cura di), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2009, pp. 1-9: 1-2.

² J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA.-London 2015, p. 140.

³ F. CARAPEZZA (a cura di), *La musica della poesia. Il suono e il senso nella lirica europea (1100-1600)*, Pacini, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Pisa 2023.

sonora della poesia non erano del tutto incomprensibili, se solo si pensa alle molte ambiguità terminologiche e alle incertezze di metodo che ne hanno ostruito il campo. Il compito, graditissimo, di introdurre gli studi di questa silloge mi permetterà qualche riflessione, dalla prospettiva di una disciplina laterale, su metodi e presupposti dell'analisi: senza alcuna pretesa, ovviamente, di scioglierne i nodi (me ne mancano, prima ancora dello spazio, le competenze).

1. Secondo Jean Molino – che riflette sulla forma tradizionale del genere, versificata, destinata al canto – la poesia si può definire come «l'applicazione di un'organizzazione metrico-ritmica all'organizzazione linguistica», ove però «anche parallelismo e ricorrenze foniche più o meno codificate (allitterazioni, rime e assonanze) possono svolgere un ruolo strutturale»⁴. Dal canto suo Culler sottolinea il peso dell'aspetto ritualistico legato alle pratiche di memorizzazione e ripetizione, della dimensione enunciativa, dell'effetto di presenza: «la poesia lirica (*lyric*) mira ad essere un evento, non una rappresentazione di un evento, e ciò che accade nella poesia lirica è il suono»⁵. L'identità di poesia e canto vale, anche in Occidente, sin quasi alla prima età moderna, esplicitandosi innanzitutto nella congruenza fra impianti metrici e strutture musicali (le ricorrenze, a vari livelli, di schemi metrico/rimici implicano il ritorno dei relativi materiali melodici). In seguito una parte rilevante della produzione poetica viene concepita come oggetto di lettura: un oggetto particolare, che dapprima – nel contesto di una società sempre più legata allo scritto come prosa utilitaristico-funzionale – mantiene l'uso del verso come marcatore di senso estetico, di letterarietà⁶. Infine, negli ultimi due secoli, tende a definirsi in senso tematico più che formale: come il genere della soggettività, del lirismo, dell'intuizione. Prende dunque le distanze da forme fisse, ricorrenze strofiche, isometria e rima, percepite

⁴ J. MOLINO, *La poesia cantata. Alcuni problemi teorici*, in M. AGAMENNONE, F. GIANNATTASIO (a cura di), *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 17-33: 23-24.

⁵ J. CULLER, *Theory of the Lyric*, cit., p. 137.

⁶ Cfr. S. GHIDINELLI, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in L. CARDILLI, S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020, pp. 28-53.

come gabbie innaturali; non però dal ruolo strutturante di un *aural patterning* fatto di segmentazioni, assonanze, pause, allitterazioni, ritmi e quant'altro. Si può dire, allora, che il testo poetico-letterario tradizionale faccia sempre appello «all'intervento di un lettore, anzi ad un corpo leggente – o sia pure, al limite, al corpo muto ma risonante di una mente leggente – che attraverso il suo atto esecutivo-performativo ne attualizzi la sonorità o performatività latente»⁷. Pur avendo rinunciato al canto (se non per certi generi specifici: ma le frontiere sono porose), sembra quindi che la poesia voglia definirsi per una qualche *memoria* del canto: negli usi metaforici («E come potevamo noi cantare») come nel peso della dimensione sonora. La «sparizione della musica dalla texture del canto poetico d'autore», notava Giovanni Morelli, lascia infatti un «pressoché immancabile residuo “ombra” di “musicalità” nel corpo di un testo che più non risuona se non nella intuizione percettiva [...] del lettore a mente e del lettore a voce non-intonata»⁸. E Paul Valéry – con una fulminea sintesi che risuona anche nel titolo dei nostri convegni – potrà definire «le poème» come «cette hésitation prolongée entre le son et le sens»⁹.

La presa d'atto di questa centralità della dimensione sonora, però, può dar luogo a riflessi critico-analitici che molti, per più ragioni, hanno trovato inadeguati. Si veda il rabbuffo di Steven Paul Scher, che negli anni settanta valutava così l'utilizzo di termini quali «musica» e «musicale» nella critica letteraria:

Nelle discussioni su possibili corrispondenze tra letteratura e musica, in particolare, i critici sembrano spesso abbandonare ogni scrupolo di appropriatezza linguistica e soccombere al potere dionisiaco e demoniaco della musica. Il risultato è un caos terminologico, solitamente sotto forma di prestiti inesatti, indiscriminati e spesso molto idiosincratici da un vocabolario che appartiene propriamente all'analisi musicale; e abbondano termini come melodia, armonia,

⁷ Ivi, p. 40.

⁸ G. MORELLI, *Diceria della «musicalità». Nella musica, nella letteratura – in specie italiana –, in alcune loro storie*, in *Lingua e letteratura italiana. Istituzioni e insegnamento*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1999, pp. 225-270: 240.

⁹ «Questa prolungata esitazione fra il suono e il senso» (P. VALÉRY, *Rbumbs* [1943], in *Id.*, *Tel quel*, Gallimard, Paris 2018, pp. 201-284: 265). Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni delle citazioni in lingua straniera sono a cura dell'autore.

contrappunto, cadenza, orchestrazione, sincope e modulazione. Rappresentativi della confusione, e forse più frustranti di tutti, sono quei casi fin troppo frequenti in cui i termini «musicale», «musicalità» e «musica della poesia» si insinuano nella critica letteraria¹⁰.

Certo, vien da obiettare che anche le metafore possono avere il loro bravo valore cognitivo. Bisognerebbe, però, che le locuzioni rinviassero a un referente minimamente condiviso: e qui cominciano i problemi. «Musica» è un termine paurosamente polisemico. Già nel senso, oggi prevalente, di pratica sociale che implica un qualche uso di sistemi sonori codificati, essa raggruppa manifestazioni di fatto incommensurabili (un ritmo da discoteca, un coro dei tifosi allo stadio, un'antifona gregoriana e *Pierrot lunaire* di Schönberg fanno tutti uso di materiale sonoro organizzato, ma le pratiche culturali da cui dipendono hanno poco in comune, sebbene appartengano tutte al mondo «europeo»). Al punto che per alcuni «la» musica semplicemente non esiste, e dovremmo addirittura smettere di chiamarla così¹¹. Se poi prendiamo in considerazione ciò che s'è chiamato «musica» nella civiltà occidentale, il lemma evidentemente designa cose diverse. Per gli antichi può essere la pura e semplice strutturazione dei metri poetici (il *De musica* di sant'Agostino altro non è se non un trattato di metrica); oppure, pitagoricamente, il concetto numerico di consonanza e armonia (inudibile!) che regge la rotazione degli astri e la struttura dell'universo («armonia delle sfere»; secondo Boezio, «musica mundana»). Che la musica vera, risuonante, prodotta dagli uomini, invochi spesso la propria parentela con l'omologa delle sfere, è comprensibile in termini di prestigio: gli spettacoli musicali cortigiani del tardo Cinquecento, da cui scaturirà il genere dell'opera, giustificavano la propria natura musicale per analogia con le virtù magico-psicagogiche attribuite dal mito all'arte dei suoni, con l'armonia dell'universo, e con quella «politica» instaurata in terra dai rispettivi sovrani. Nella pratica

¹⁰ S. P. SCHER, *How Meaningful Is «Musical» in Literary Criticism?* [1972], in *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Rodopi, Amsterdam 2004, pp. 37-45: 38.

¹¹ Cfr. M. SORCE KELLER, *Was ist Musik? Einige Gründe dafür, warum die «Musik» nicht mehr als «Musik» bezeichnen sollten*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annales Suisses de Musicologie», 30 (2010), pp. 11-26.

però, lo sviluppo della musica andava proprio in direzione opposta: progressiva annessione della dissonanza, della discontinuità, della strutturazione retorica e della semantizzazione. Ora, quando i poeti parlano di «armonia» o di «musica», è a quella delle sfere, all'ordine metafisico dell'universo, che talora si riferiscono: ovvero a un'idea di eufonia, euritmia, regolarità immutabile e rassicurante del meccanismo cosmico, trascendente appagamento. La filiazione è evidente se prendiamo, di nuovo, un passo di Valéry, secondo cui la musica (e l'architettura)

stanno in mezzo a questo mondo [...] come esempi, sparsi qua e là, di una struttura e di una durata che non sono quelle degli esseri, ma quelle delle forme e delle leggi. Sembrano destinate a ricordarci direttamente, l'una, la formazione dell'universo, l'altra il suo ordine e la sua stabilità; evocano le costruzioni dello spirito, e la sua libertà, che ricerca quest'ordine, e lo ricostituisce in mille modi; trascurano dunque le apparenze individuali di cui si occupano di solito il mondo e lo spirito: piante, animali e persone...¹²

Alle sue spalle stava una stagione simbolista che certo aveva evocato, come Verlaine, «de la musique avant toute chose», ma poi faticava a riconciliare l'accezione metafisica del termine con quel che girava nelle sale da concerto: ambiguità da cui mi sembrano dipendere anche le sofferte contorsioni teoriche di un Mallarmé. Il suo rapporto con la musica, come evidenzia Luca Bevilacqua nello studio incluso in questo volume, è duplice, marcato per un verso dall'angoscia per il predominio della musica (wagneriana) nella competizione culturale (dove l'insistenza sull'idea che la poesia debba riprendersi ciò che la musica ha usurpato), per l'altro dal fatto di utilizzare concetti associati alla musica per costruire una nuova poetica. Ma *quale* musica? C'è quella ideale, quasi un orizzonte asintotico di pura armonia cosmica, «au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports, plus divine que dans son expression publique ou symphonique», «ensemble des rapports existant dans tout»¹³. Poi

¹² P. VALÉRY, *Eupalinos ou l'Architecte*, in ID. *Eupalinos. L'Âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 2020, pp. 7-106: 46-7.

¹³ «in fondo vuol dire Idea, oppure ritmo tra rapporti, dunque più divina che nella sua espressione pubblica o sinfonica»; «insieme dei rapporti esistenti in tutto [ciò che esiste].»

c'è l'altra, quella «qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire»¹⁴; che però – grazie a Wagner ovviamente – ha anche raggiunto un'immensa efficacia espressiva e semantica:

Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout – chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicieuse à finir, ce raccourci, ce trait – l'appareil; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe¹⁵.

L'«apparato» di cui Mallarmé esige, qui, la restituzione non è certo l'immutabile armonia del tutto, ma una musica, umanissima, fatta di «urti, slittamenti, traiettorie illimitate», opulenza e sparizione, anelito e sospensione. Non, dunque, la pura astrazione metafisica: c'è in Mallarmé la volontà *normativa* di richiuderla entro quel recinto, ma anche la consapevolezza della sua efficacia, diciamo, «esperienziale». È a questa musica che la poesia deve tendere, o all'altra? Oppure «musica» è solo un termine negativo, un «altro da sé» che non si lascia definire, e dunque impraticabile, o pericoloso, per il critico che voglia comprendere il funzionamento dei dispositivi testuali?¹⁶

Osservazioni simili, d'altronde, si potrebbero fare per altri termini musicalmente connotati, come «armonia» o «ritmo». Per quanto riguarda la prima, l'ombra lunga dell'accezione cosmica fa sì che l'aggettivo «ar-

¹⁴ «Che ci s'accorda di chiamare così, nell'accezione ordinaria»; si noti il tono apertamente sprezzante.

¹⁵ «Esigo la restituzione, al silenzio imparziale, affinché lo spirito cerchi di rimpatriare, di tutto – urti, slittamenti, le traiettorie illimitate e sicure, certi stati opulenti immediatamente evasivi, una deliziosa incapacità di finire, questa scorciatoia, questo tratto – l'apparato; meno il tumulto delle sonorità, che si possono trasfondere, ancora, in sogno» (S. MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres*, in ID., *Poésies et autres textes*, LGF, Paris 2005, pp. 313-342: 329-330).

¹⁶ L'impressione di chi scrive è che il passo sopra citato sia un tentativo, assai riuscito, di descrivere verbalmente l'impressione suscitata dai dispositivi sintattici e retorici di certi passi del Wagner maturo (in primo luogo, ovviamente, il preludio di *Tristan und Isolde*); e che sì, effettivamente la *sintassi* di Mallarmé presenti delle analogie con questa. Tuttavia, il regime di concorrenza in cui egli opera gli vieta di concedere alla musica, sul piano concettuale, una dignità «linguistica» che vada al di là dell'«Idée ou rythme entre des rapports». Ambiguità, oscillazioni e volute reticenze che spiegano come mai la bibliografia su Mallarmé e la musica – di cui Bevilacqua ci indica le tappe essenziali – sia cresciuta oltre ogni limite.

monico», anche nella lingua corrente, abbia un'implicazione di ordine e gradevolezza: in quanto termine tecnico della teoria della musica polifonica, invece, esso comprende la gestione della dissonanza, e più generalmente (nella musica tonale) l'organizzazione tensiva del discorso, che si basa, di fatto, sulla negazione della consonanza risolutiva sino all'ultimo accordo di tonica alla fine del brano. Le implicazioni di questo equivoco per la terminologia della critica letteraria sono notevoli, com'ebbe a notare, più di ottant'anni fa, nientemeno che Northrop Frye:

La musica non è una sequenza di armonie: la parola «armonia» in musica dovrebbe essere sempre tra virgolette. La musica è una sequenza di dissonanze che terminano con un'armonia [...] in qualsiasi brano musicale tutti gli accordi sono dissonanti tranne l'ultimo [...] Pertanto tutte le espressioni come «scorrevole flusso musicale» oppure «dizione aspra e non musicale» sono generalmente l'esatto opposto di ciò che diremmo se dovessimo usare la parola «musicale» in qualsiasi tipo di relazione con la musica [...] L'antica dottrina secondo cui la musica delle sfere era un'armonia è forse la più antica fonte di questa confusione¹⁷.

Quanto al secondo: in teoria, la differenza fra «metro» e «ritmo» è abbastanza chiara, poiché l'uno definisce la griglia virtuale sottostante, l'altro la sua concreta attuazione in termini di disposizione degli eventi sonori; l'uno è indifferenziato, l'altro crea discontinuità, opposizioni e significati. Un ritmo che sonorizzi il metro con pulsioni uniformi (come avviene oggi in buona parte della musica di consumo) tende a divenire «biologico», narcotizzante, mentre una distribuzione inattesa degli eventi ha un forte valore differenziale ed espressivo. Tuttavia, c'è una tradizione lessicale che tende a confondere ritmo e metro, attribuendo al primo le caratteristiche ripetitive del secondo: è l'imprecisione in cui cade anche Baudelaire quando afferma (nella dedica ad Arsène Houssaye dello *Spleen de Paris*) di sognare «le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime»: dove «rythme» sta dunque per «griglia isometrica»¹⁸.

¹⁷ N. FRYE, *Music in Poetry*, in «University of Toronto Quarterly», 11/2 (1942), pp. 167-179: 168-70.

¹⁸ «il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima» (CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris 1976, p. 275). Per essere senza ritmo, un testo verbale dovrebbe mancare di accenti tonici, di articolazioni sintattiche, e magari anche di

Che al termine «ritmo» sia stato impropriamente attribuito il significato di cadenza regolare, di sequenza ordinata di movimenti, è fenomeno studiato già da Émile Benveniste¹⁹; in seguito, Henri Meschonnic ha insistito sul fatto che nel contesto dell'analisi del linguaggio una nozione di ritmo desunta dalle scansioni cosmiche o biologiche è del tutto inappropriata²⁰. Anche nell'ambito della musica colta, d'altra parte, gli impulsi ritmici hanno una funzione oppositiva rispetto alla regolarità della griglia: se Beethoven o Stravinskij sono considerati, dalla storiografia musicale, «maestri del ritmo», è proprio perché abbondano in accenti inattesi, contrattempi, scatti fulminei, rabbiose aggressioni al metro implicito.

2. In un'intervista concessa in margine alla pubblicazione del suo volume, lo stesso Meschonnic lanciò un'osservazione di peso: in tutta la teoria occidentale del linguaggio «il ritmo è accostato alla forma, opposta al senso», mentre bisognerebbe ritrovare «una centralità, una presenza ovunque del ritmo nel senso»²¹. Una formulazione come quella già ricordata di Valéry, viceversa, tradisce l'abitudine inveterata a pensare il «son», l'organizzazione sonora (sia quella inerente al testo poetico, sia quella musicale propriamente detta) come l'opposto del «sens», come puro gioco di ricorrenze, arabesco, eufonia. E se non tutti, nel Novecento, accetteranno l'implicito orizzonte metafisico di questo atteggiamento, la vulgata critica sembra aver pacificamente accettato l'equazione suono organizzato = pura struttura: intellettuale, gratuita o ludica, sostanzialmente priva di implicazioni referenziali. Il che varrebbe sia per il gioco di ritmi, assonanze, allitterazioni di un testo poetico, sia per la musica, vista normativamente come un sistema «chiuso», immanente, di pura astrazione formale. Un *topos* che arriva (pigramente)

funzioni grammaticali: poi dovrebbe evitare la ripetizione ravvicinata della stessa vocale o consonante, etc. Sarebbe dunque un seguito di fonemi organizzato con tecniche analoghe a quelle della serialità integrale nella musica del secondo Novecento.

¹⁹ Cfr. E. BENVENISTE, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in ID., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 327-335.

²⁰ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

²¹ J. BAUMGARTEN, H. MESCHONNIC, *Le rythme et la traduction: Entretien avec Henri Meschonnic*, in «Esprit», 69/9 (1982), pp. 87-95: 87.

sino ai nostri giorni. Ci saranno anche, in qualche modo a metà strada, i numerosi tentativi di individuare, con Jakobson, i contorni di una «semiosi introversiva», oppure, con Barthes, un tipo di «signifiante» non referenziale, un senso alternativo, fisico e sonoro, magari legato all'affiorare di dimensioni inconse (penso alle letture di Kristeva²²). E c'è anche la posizione di chi sostiene, come Jacques Roubaud, che se si mettono un po' di parole in fila un senso salta sempre fuori, ma rimane un effetto collaterale, secondario, rispetto a quel gioco della lingua che invece rappresenta l'elemento essenziale della poesia²³.

Eppure, proprio la riflessione novecentesca sui modi della significazione ha aperto le porte alla comprensione di come diversi sistemi simbolici, fra cui la musica, attivano – pur senza condividere le proprietà del linguaggio verbale – forme di significazione, anche relativamente ben controllata (dopotutto, persino Baudelaire sosteneva che «la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents»²⁴). Algirdas Julien Greimas, ad esempio, parla di «sémiotiques semi-symboliques» per i sistemi di significazione definiti dalla «conformità dei due piani del linguaggio riconosciuta non tra elementi isolati, come nel caso delle semiotiche simboliche, ma tra le loro categorie»²⁵. E Lawrence Kramer nota provocatoriamente che la dimensione simbolica della musica è un'esperienza quotidiana per ogni ascoltatore che ne condivide i codici: pertanto, se le teorie della comunicazione non riescono a rendere conto del fenomeno, è giocoforza concludere che sono le teorie stesse a risultare inadeguate:

²² Cfr. J. KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974.

²³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Seuil, Paris 2016, pp. 120-21.

²⁴ «La vera musica suggerisce idee analoghe in cervelli diversi» (CH. BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in ID., *Ceuvres complètes II*, Gallimard, Paris 1976, pp. 781-815: 784).

²⁵ A. J. GREIMAS, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* [1978], in «Actes sémiotiques – documents», VI, 60 (1984), pp. 5-24: 21. Fra i classici della riflessione musicologica sulla significazione, invece, cito almeno L.B. MEYER, *Emozione e significato nella musica* [*Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1957], Il Mulino, Bologna 1992; J.-J. NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgeois, Paris 1987.

Il significato musicale non è un costrutto teorico. È una realtà quotidiana, una vera pratica comune. Il significato musicale è qualcosa che per molto tempo abbiamo avuto difficoltà a concepire, ma con cui non abbiamo alcuna difficoltà a convivere²⁶.

Se la musica ha davvero un senso semantico, e non solo una vaga capacità di evocare stati d'animo ed emozioni, allora non è solo la nostra concezione della musica a dover cambiare. Il senso stesso deve assumere un nuovo significato man mano che diventa chiara la sua indipendenza dalla referenzialità esplicita. Se la musica sembra più carica di senso, il senso deve finire per sembrarci più musicale²⁷.

Considerazioni analoghe si possono applicare alla manipolazione delle fonie nel testo poetico. Secondo Luciano Berio, le cui composizioni hanno esplorato il confine tra musica vocale e poesia sonora a partire da un testo spesso atomizzato in fonemi isolati, «il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il più semplice rumore, è inevitabilmente significante: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o culturale che sia»²⁸. Se Berio ha ragione, allora i «giochi» delle fonie possono certo dipendere da un'intenzione parzialmente o prevalentemente ludica, ma finiscono quasi sempre per creare reti di senso, vuoi intensificando i valori della denotazione, vuoi contraddicendoli o arricchendoli. Come notava Nicolas Ruwet,

Sarebbe facile mostrare, anche e soprattutto per la poesia più pura, Mallarmé, Joyce, il Michaux de *Le Grand Combat*, o il Lewis Carroll di *Jabberwocky*, che ciò che la caratterizza è invece la messa in gioco di rapporti semantici complessi e sottili, e che se la forma in fondo vi sembra immanente, è proprio grazie alla ricchezza di questi rapporti semantici, e non perché il significante tenda a coincidere col significato. Qualsiasi idea di una sequenza resoconto-poesia-musica, che sarebbe caratterizzata da una progressiva perdita di «senso razionale» (nozione che di per sé si presta a ogni tipo di confusione) è da respingere²⁹.

²⁶ L. KRAMER, *Music, Metaphor and Metaphysics*, in «The Musical Times», 145 (2004), pp. 5-18: 11.

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ L. BERIO, *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino 2006, p. 41.

²⁹ N. RUWET, *Fonctions de la parole dans la musique vocale*, in «Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 15/1-4 (1961), pp. 8-28: 12.

Il suono, insomma, entra in risonanza con il senso. Ed è, a ben guardare, anche quanto si deduce dalla lettura di molti dei contributi inclusi in questo volume. Rocco Coronato, nella sua analisi delle tecniche versificatorie del *Don Juan* di Byron mostra in qual misura metro e rima concorrano a forme di contrasto, ironia (sino al «sabotaggio comico»), e ad «effetti musicali di senso», talvolta consistenti nella disgiunzione fra il livello fonico e quello semantico-sintattico; i «fenomeni di interferenza fra suono e senso» divengono insomma centrali per trasmettere la «forza scompaginate dell'Eros»; d'altra parte, assumono senso anche nel contesto di un sistema di valori culturali e sociali che a lungo aveva rifiutato la rima come un procedimento «effeminato e anti-inglese» (guarda caso, lo stesso rimprovero che il primo Settecento inglese muove all'opera italiana). Nell'occuparsi di Wallace Stevens, Federico Bellini traccia gli «effetti di senso» che comunque scaturiscono da testi in cui la presenza del soggetto lirico, la voce dell'autore, sono rimpiazzati da un «being of sound» artificiale. L'analisi di *Earthy Anecdote* evidenzia «la tensione fra il gusto per le immagini vivaci e il piacere prodotto dal suo intramato fonico», ma individua anche un elemento evocativo, la «presenza fantasmatica di un ritmo secondario nella poesia, un ritmo quasi di marcia o di danza scandito dall'alternarsi di "left" e "right"»; mentre, a proposito di *Ploughing on Sunday* si può parlare, certo, di «edonismo fonico»; che tuttavia «è di per sé stesso significante in quanto abbinato a momenti di vitalità, entusiasmo e piacere sensuale». Dal canto suo Valerio Nardoni, analizzando (attraverso la lente privilegiata del traduttore) i meccanismi poetici impiegati da Pedro Salinas ed altri autori della «Generazione del '27», giunge, sulle orme di Valerio Magrelli, alla conclusione che la poesia si possa considerare come «una speciale modalità d'espressione verbale dove forma e sostanza si stringono vicendevolmente, tale da rendere indistinguibili l'una dall'altra le componenti foniche da quelle semantiche»; ove il ritmo, in fondo, è «la forma percettibile del senso». Tutto ciò corrobora l'idea che gli aspetti ritmico-prosodici non vadano considerati solo come elementi alternativi alla produzione di significati, ma vi concorrano, seppure in forme di non facile definizione; il che, forse, aiuta a spiegare per quale ragione un suggerimento tematico offerto dal programma dei due convegni – l'antitesi «chiarezza vs oscurità», l'analisi dei rapporti fra elemento «musicale» e «opacità del significato» – abbia trovato minor rispondenza fra le scelte degli studiosi invitati.

Louis Aragon, in fondo, asseriva che la rima – che traccia percorsi fra le parole e mette in luce la necessità del loro collegamento – è un fattore di chiarezza, non di oscurità³⁰.

3. Usato in relazione a un testo poetico, il termine «musica» può avere una valenza tanto metonimica quanto metaforica. Definire «musica» il gioco dei ritmi, delle sonorità ricorrenti o delle connotazioni fonosimboliche è di fatto una metonimia, poiché questi elementi, pur diversamente realizzati, sono anche una parte del sistema simbolico che usiamo chiamare «musica». Il canto e la parola, due forme diverse di uso della voce, sono forse riconducibili, filogeneticamente, a un'origine comune (è la proposta di Jean-Jacques Rousseau, non del tutto dimenticata dalle scienze antropologiche odierne); una parentela riproposta di tanto in tanto da varie poetiche musicali «riformatrici», come la teoria umanistica del «recitar cantando» o gli sforzi di Leoš Janáček per dedurre materiali tematici dall'intonazione del parlato. In questo volume Michela Garda riflette su alcune tappe storiche della dialettica fra il volto fonico della parola e la voce cantata, ovvero (sulla scorta delle intuizioni di Barthes) sul rapporto/frizione tra i due ordini di sonorità, quello musicale e quello della lingua «in postura di voce», inclusa una stimolante rilettura dell'aspetto forse più trascurato dell'armamentario teorico wagneriano, quello del recupero dell'allitterazione (*Stabreim*) al posto della rima. Sebbene la teoria di *Oper und Drama* appaia superata e irrilevante rispetto dalle logiche compositive effettivamente realizzate nel *Ring des Nibelungen*, «essa fa emergere da un impianto antiquato la consapevolezza che per il compositore il senso della lingua poetica è la “significanza” che scaturisce dal suono della lingua e non il senso del suo contenuto»; il riferimento alla sonorità della poesia «rappresenta un presagio, o se si vuole, un desiderio di un possibile incontro delle due dimensioni in quanto suono».

Sull'altro versante, quello tendenzialmente metaforico, si entra nel campo delle ricerche di tipo intermediale, che indagano la possibile trasposizione di concetti, strutture, procedimenti fra due sistemi simbolici

³⁰ Cfr. L. ARAGON, *Sur une définition de la poésie*, in ID., *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, Paris 1969, p. 150.

diversi per impianto e per materia, sino alla traduzione o trasposizione intersemiotica; studi a lungo definiti (non senza prestarsi a qualche confusione terminologica) «Word and Music Studies»³¹. Frequente oggetto di analisi è il caso di letterati affascinati da certi procedimenti compositivi (fuga, variazione...) e dalla stringenza organica delle strutture formali della musica strumentale, e decisi in qualche modo a replicarne i principî nell'organizzazione del discorso letterario. Anche qui, però, non mancano i pericoli: prendiamo di nuovo il caso di Mallarmé e delle analisi che se ne possono fare. Lui stesso ci invita a considerare *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* come una «partitura». Questo straordinario componimento, come sappiamo, è concepito a strati variamente sovrapposti, caratterizzati dal diverso corpo tipografico, che vanno dalla frase principale a diversi raggruppamenti di parentetiche sempre più dettagliate, ove l'occhio o la voce possono scegliere i propri percorsi (strato per strato, pagina per pagina...). Ora, per suggestiva che sia l'analogia con la pagina di partitura, questa riguarda tutt'al più l'apparenza visiva, non il dispositivo di percezione e di lettura: i pentagrammi di una partitura, infatti, non si leggono «a strati» (prima i contrabbassi, poi i corni, poi gli oboi; oppure, una battuta dei contrabbassi, tre dei corni, due degli oboi...) ma *simultaneamente*, da sinistra a destra, secondo una distribuzione temporale fissata dalle griglie di battuta e dalle indicazioni di tempo³². Anche in questo caso Mallarmé afferma di aver ripreso alla musica dei mezzi che gli parevano appartenere alle lettere: difficile però

³¹ Sviluppatosi come una sorta di sottodisciplina autonoma, questo filone di ricerca ha visto impegnati studiosi come Steven Paul Scher, Lawrence Kramer, Werner Wolf. Si vedano: W. BERNHART, S. P. SCHER, W. WOLF (a cura di), *Word and Music Studies: Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta GA 1999; W. WOLF, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in S.M. LODATO, S. ASPDEN, W. BERNHART (a cura di), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam 2002, pp. 13-34; D. DA SOUSA CORREA (a cura di), *The Edinburgh Companion to Literature and Music*, Edinburgh University Press, 2020.

³² Che una pagina di musica possa invece diventare un insieme di materiali da cui l'esecutore trascoglie cosa e in che ordine suonare, è fenomeno che si verificherà nelle sperimentazioni aleatorie del secondo Novecento. È interessante notare che proprio le poetiche di Mallarmé e di chi vi si ispirò (magari attraverso la mediazione di un Pierre Boulez) lasciarono delle tracce su quella stagione: ma è questione del tutto diversa, che ci porterebbe fuori strada.

immaginare che si riferisse all'idea di «partitura», dato che la simultaneità delle parti è un elemento costitutivo ed esclusivo della musica polifonica, precluso alle forme d'espressione verbale se non a prezzo dell'inintelligibilità (magari voluta con intenzione comica, vedi i convenevoli di Argan e M. Diafoirus nel *Malade imaginaire*, II, 5). Nel mio contributo a questo convegno sottolineavo in effetti come nel teatro musicale il *topos* scenico-sonoro del «concertato» polifonico a *tableau* abbia la funzione di sviluppare, con un grado inaudito di efficacia, proprio quei momenti di interruzione, pausa, lacerazione del *continuum* declamatorio che già sono presenti nelle fonti drammatiche: voci che risuonano insieme per sonorizzare il *silenzio*, inorridito o attonito. La lezione che mi sembra si possa trarre da questi esempi è che le metafore transmediali ci dicono molto sulle urgenze e sulle sensibilità del contesto culturale in cui si sviluppano (nel caso di Mallarmé, la volontà di riequilibrare il capitale simbolico di musica e poesia nella Parigi *fin-de-siècle* intossicata di wagnerismo), ma poco o nulla sui dispositivi testuali e sul loro funzionamento (c'è anche un riferimento al *Leitmotif*, termine alla moda di cui tutti parlavano: ma si può dubitare che Mallarmé ne avesse afferrato la natura, visto che dalla sua descrizione si capisce che pensa piuttosto a una sorta di *cantus firmus* o di corale che si svolge lentamente, mentre i «motivi accessori» lo affiancano). Viceversa, credo sia alla nostra portata l'indicare con ragionevole chiarezza, caso per caso, alcuni dispositivi transmediali che mirano ad ottenere *effetti* analoghi attraverso i mezzi tecnici, completamente diversi, del sistema simbolico d'arrivo: procedimento simile a quanto avviene quando un traduttore letterario, nell'ambito dei codici e delle «enciclopedie» della cultura d'arrivo, ricerca modi d'espressione in qualche modo equivalenti al senso originario³³.

Anche nei *Four Quartets* di Eliot, qui studiati da Savina Stevanato, la dimensione «musicale» non riguarda il piano delle sequenze fono-prosodiche quanto le tecniche di strutturazione ispirate al mondo della musica strumentale. Molto forte, in Eliot, sembra la persistenza di quel concetto

³³ Cfr. N. DUSI, *Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, in N. DUSI, S. NEERGARD (a cura di), *Sulla traduzione intersemiotica*, in «VS. Quaderno di studi semiotici», 85/86/87, 2000, pp. 1-54; in particolare le pp. 36 sgg. («Percorsi dell'equivalenza traduttiva»).

cosmico di armonia cui si accennava poc'anzi; in questo «poema religioso caratterizzato da un anelito alla rappresentazione dell'ineffabile», scrive Stevanato, il riferimento alla musica «rappresenta l'incarnazione del Logos che è intersezione fra umano/temporalità e divino/eternità. Questo crea una corrispondenza tra parola poetica e Verbo divino la cui trascendenza atemporale si incarna nella fonìa poetica temporale trovando, appunto, nella musica un correlativo strutturale e strutturante [...]». Al di là della suggestione generale, però, resta da chiarire il valore euristico delle «analogie» fra elementi compositivi delle due discipline: Stevanato cita l'affermazione di Eliot secondo cui il termine «quartetto» «suggerisce l'idea di comporre un poema intrecciando tre o quattro temi fra loro scollegati in superficie». Ma un quartetto, come si sa, è una composizione per quattro strumenti (o voci), non un pezzo con quattro temi: c'è da chiedersi se qui, oltre a rappresentare un'ideale metafisico, la musica non divenga un semplice prontuario di termini vagamente evocativi.

Il riferimento alla letteratura musicale è anche una costante dell'opera di Amelia Rosselli: se il titolo del poemetto qui studiato da Elena Fumi, *Impromptu*, è desunto dal nome di un genere dai contorni particolarmente sfuggenti, le specifiche competenze di Rosselli, anche rispetto alla contemporaneità musicale, affiorano nella ricerca di più raffinate strategie intermediali, ad esempio sul piano ritmico (apprendiamo che Rosselli dichiarava la propria ritmica come «musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo»); al punto, suggerisce Fumi, che «la musica potrebbe anche essere concepita come un'ulteriore lingua che si aggiunge a italiano, inglese e francese» nella complessa interazione plurilinguistica della poesia di Rosselli. È dunque possibile individuarvi «nuclei fonici e semantici che rimbalzano da una parte all'altra del testo», scheggia il cui percorso «può rivelare trame nascoste nella tela»; tecniche come «rima» e «ritmo» assumono funzione simbolica rispetto ai concetti e alle categorie (anche storico-politiche) che strutturano il testo.

4. «L'immensa maggioranza dei poeti che ho avuto modo di ascoltare legge come se si trattasse di prosa. La voce non marca la fine del verso, quale la presenta la pagina, ma segmenta ciò che vien detto come se

i versi non ci fossero»³⁴. Jacques Roubaud descrive così un fenomeno sorprendente, legato al passaggio fra la dimensione sonora implicita nel testo scritto (magari nella sua lettura mentale) e la lettura ad alta voce, la recitazione della poesia. Un passaggio che potrebbe essere visto come un ideale ritorno all'originaria dimensione performativa, ma che in fondo marca la distanza da essa, dato che tradizionalmente la poesia si cantava su griglie melodiche codificate, mentre oggi la sua lettura consisterebbe nel mettere in valore proprio gli aspetti fonico-ritmici che hanno rimpiazzato il canto nella poesia prodotta dalle società dello scritto. Proprio la maggiore attenzione prestata dalla critica contemporanea alla dimensione della performance ha stimolato un ritorno d'interesse verso i fenomeni variamente designati come «poesia orale», da intendersi vuoi nel senso di «trasmessa oralmente» (e dunque piuttosto di pertinenza dell'etnologia) vuoi «recitata a partire da un testo scritto», vuoi «concepita per la performance», «vocale»³⁵. Il rilievo di Roubaud si applica alla seconda categoria, quella tematizzata nel nostro volume da Mario Girolamo Mossa, che prende il via da un'utile classificazione: c'è il «poeta-attore», che scrive «per la pagina ma intende la lettura vocale come spettacolarizzazione pubblica»; il «poeta-lettore», che attraverso una dizione neutra, «di grado zero», tenta quasi di sonorizzare i modi della lettura silenziosa; il «poeta-cantore», che «compone primariamente per la voce». Vittorio Sereni ha lasciato numerose incisioni delle proprie letture, ma il suo percorso fu segnato da incertezze e reticenze, fra il timore che la lettura spettacolarizzata, esteriore e divistica sottragga attenzione ai valori del testo, e la speranza che «certi accenti, intonazioni e persino certi significati suscettibili di sfuggire o di non essere colti nella loro pienezza possano a questo modo avere tutto il rilievo da me desiderato» (ovvero, fra due possibilità di relazione del suono/senso rispetto al «significato»).

Anche la messa in musica di un testo poetico, o poetico-drammatico, è una forma di sonorizzazione: forma complessa, però, perché se da un lato gli aspetti prosodici del canto possono essere intesi come un'amplificazione e una precisazione dei valori ritmici e sovrasegmentali del parlato; se il

³⁴ J. ROUBAUD, *Poétique*, cit., p. 404.

³⁵ Cfr. L. CARDILLI, S. LOMBARDI VALLAURI (a cura di), *L'arte orale*, cit.

metro poetico rappresenta un ancoraggio essenziale degli elementi metrici e sintattici della musica; d'altro lato quest'ultima, specie la polifonica, trae buona parte del suo «senso» dalla manipolazione di mezzi specifici (piani armonici, trattamento delle parti, rapporto fra voci e strumenti, semantica dei timbri etc.). Parola poetica e parola cantata, insomma, ci appaiono come le facce combacianti di due poliedri accostati, la lingua letteraria e la musica vocale: nonostante la stretta parentela di queste due facce, il funzionamento globale di ciascuno dei rispettivi sistemi simbolici si deve a numerose altre componenti, proprie del mezzo usato³⁶. Qualche anno fa uno studioso si prese la pena di andare a controllare se, nelle illustrazioni della ballata *Erlkönig* di Goethe, il cavallo fosse rappresentato al passo o al galoppo (un dettaglio solo apparentemente aneddotico: orienta la percezione del senso del destino, centrale nel dibattito romantico)³⁷. Nelle prime edizioni il cavallo è al passo: correttamente, dato che in Goethe solo all'ultima strofa, rendendosi conto della sciagura imminente, il padre inorridisce e «reitet geschwind», cavalca veloce verso casa. Poi passa Schubert, col suo tempestoso movimento pianistico che inizia dalla prima battuta, ed ecco: in tutte le edizioni successive il cavallo è lanciato al galoppo disperato. La *Vertonung*, l'uso del suono, ha dunque alterato – persino al più semplice livello denotativo! – la percezione di ciò che ci vien detto. Sebbene vi sia una materia comune, che transita da una versione all'altra (il testo poetico che comunque risuona nell'esecuzione cantata), si è innescata una forma di traduzione intersemiotica grazie ai mezzi specifici del sistema musicale: e una traduzione è anche un atto interpretativo, il cui risultato può condurre lontano dal testo di partenza.

In questo volume Maurizio Giani esplora, a partire da un celebre testo di Verlaine, le diverse, parallele forme di traduzione consistenti nel trasporre una poesia da una lingua all'altra, oppure nel metterla in

³⁶ La trasposizione dal teatro parlato a quello musicale, ad esempio, è caratterizzata dal fatto di mantenere certi sistemi di codici dell'originale (dimensione scenica e verbale), sovrapponendo però un dispositivo di traduzione intersemiotica (la musica che informa, esprime, caratterizza e commenta al di sopra, e talvolta *contro*, ciò che vien detto e mostrato). Cfr. L. ZOPPELLI, «Tu non nascesti, audace». *Riflessioni sull'analisi comparativa di testo teatrale e adattamento operistico*, in «Studi comparatistici», VI, 11-12 (2003), pp. 17-32.

³⁷ Cfr. CH.H. GIBBS, «Komm, geb' mit mir»: *Schubert's Uncanny Erlkönig*, in «19th-Century Music», 19/2 (1995), pp. 115-135.

musica. Lo fa analizzando le soluzioni offerte da tre interpreti d'eccezione, Stefan George su un versante (ma vengono convocate altre versioni, fra cui quella italiana di Diego Valeri), Claude Debussy e Gabriel Fauré sull'altro. Il primo si trova a dover gestire la trasposizione della sofisticata trama di sonorità ricorrenti dell'originale in un'altra lingua; i due musicisti, invece, devono controllare le implicazioni di senso derivanti dalla diversa articolazione retorico/formale che il gioco degli accompagnamenti pianistici (obbligatoriamente iconico: il «bruit doux de la pluie» va assolutamente fatto sentire) impone al testo poetico. E tutti e tre devono decidere come interpretare l'enigmatica interrogazione alla fine della terza strofa:

Quoi! nulle trahison?...
Ce deuil est sans raison³⁸.

Sta al traduttore rispondere? Chiarire l'enigma? La linea di frattura, significativamente, non coincide con l'opposizione fra traduzioni verbali e musicali, ma è trasversale: George e Debussy, ciascuno con i propri mezzi, sembrano suggerire che un tradimento, un *Verrat*, abbia in affetti avuto luogo; mentre Fauré (che non a caso ribattezza il brano *Spleen*) sembra credere piuttosto che quel *deuil* sia proprio *sans raison*, riassorbendolo «nel clima generale del componimento». In George e in Debussy l'io lirico è ferito; in Fauré, diciamo così, depressivo.

Non c'è dimostrazione migliore, mi pare, di come le «son» possa anche contribuire alla costruzione (o all'apertura) del «sens».

³⁸ «Come? Nessun tradimento? Questo dolore è senza ragione».

NOTA BIBLIOGRAFICA

- BARTHES R., *La grana della voce* [Paris 1972] in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 257-266.
- BIANCONI L., *Sillaba, quantità, accento, tono*, in «Il Saggiatore musicale», XII, n. 1 (2005), pp. 183-218.
- BERIO L., *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino 2006.
- BERNHART W., SCHER S.P., WOLF W. (a cura di), *Word and Music Studies: Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1999.
- CARAPEZZA F. (a cura di), *La musica della poesia. Il suono e il senso nella lirica europea (1100-1600)*, Pacini, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Pisa 2023.
- CULLER J., *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA.-London 2015.
- DALMONTE R., *Musica e parole*, in J.-J. NATTIEZ (a cura di) *Enciclopedia della musica*, vol. II (*Il sapere musicale*), Einaudi, Torino 2002, pp. 185-205.
- DA SOUSA CORREA D. (a cura di), *The Edinburgh Companion to Literature and Music*, Edinburgh University Press, 2020.
- DÜRR W., *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel 1994.
- DUSI N., NEERGARD S. (a cura di), *Sulla traduzione intersemiotica*, in «VS. Quaderno di studi semiotici», 85/86/87 (2000).
- FABBRI P., *Metro e canto nell'opera italiana*, EdT, Torino 2007.
- FÓNAGY I., *La Vive Voix: essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris, 1983.

- FRYE N., *Music in Poetry*, in «University of Toronto Quarterly», 11/2 (1942), pp. 167-179.
- GARDA M., *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in M. GARDA, E. ROCCONI (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia University Press, 2016, pp. 73-91.
- HOLLANDER, J., *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form*, Oxford University Press, New York 1975.
- JAKOBSON R., *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale* [Paris 1963], Feltrinelli, Milano 2002, pp. 181-218.
- KRAMER L., *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1984.
- KRISTEVA J., *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974.
- LEONI F.A., *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Il Mulino, Bologna 2009.
- MESCHONNIC H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.
- MEYER L.B., *Emozione e significato nella musica* [Chicago, 1957], Il Mulino, Bologna 1992.
- MORELLI G., *Diceria della «musicalità». Nella musica, nella letteratura – in specie italiana –, in alcune loro storie*, in *Lingua e letteratura italiana. Istituzioni e insegnamento*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1999, pp. 225-270.
- NATTIEZ J.-J., *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgeois, Paris 1987.
- NOBILE L., LOMBARDI VALLAURI E., *Onomatopea e fonosimbolismo*, Carocci, Roma 2016.
- PERLOFF M., DWORKIN C. (a cura di), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2009.

- PRIETO E., *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies*, in LODATO S.M., ASPDEN S., BERNHART W. (a cura di), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam 2002, pp. 49-67.
- ROUBAUD J., *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Seuil, Paris 2016.
- RUWET N., *Fonctions de la parole dans la musique vocale*, in «Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 15/1-4 (1961), pp. 8-28.
- SCHER S.P., *How Meaningful Is «Musical» in Literary Criticism?* [1972], in *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Rodopi, Amsterdam 2004, pp. 37-45.
- WOLF W., *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in LODATO S.M., ASPDEN S., BERNHART W. (a cura di), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam 2002, pp. 13-34.
- ZOPPELLI L., «*Tu non nascesti, audace*». *Riflessioni sull'analisi comparativa di testo teatrale e adattamento operistico*, in «Studi comparatistici» VI, 11-12 (2003), pp. 17-32.
- ZUMTHOR P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984.