

IN PRINCIPIO ERAT VERBUM? UN'ANALISI SULLA 'LOGOGENICITÀ' NEL CANTO IN POESIA DELLA SARDEGNA MERIDIONALE

Paolo Bravi
Università di Siena/Cagliari/Perugia
pa.bravi@tiscali.it

1. SOMMARIO

Che cosa succede quando l'unità metrica del verso poetico è eseguita in forma cantata? Mantiene qualcosa della struttura prosodica che può presentare quando è semplicemente letta? O invece la forma musicale sovrainposta elimina completamente i tratti della forma linguistica ordinaria? Nel presente lavoro sono state comparate più versioni dello stesso testo poetico, eseguito in forma cantata e letta. I testi orali analizzati provengono dalla poesia estemporanea cantata della Sardegna meridionale, in particolare dal genere di poesia improvvisata e cantata conosciuto come canto *a muttettus*, che è la forma più importante, metricamente complessa e musicalmente varia usata in quest'area, e che è appannaggio dei poeti professionisti. Lo scopo dell'analisi è da un lato quello di dare un contributo alla più ampia materia delle interrelazioni tra forme e codici che osserviamo nel 'verso cantato', dall'altro evidenziare, attraverso un'analisi sperimentale, alcuni aspetti salienti del carattere di 'logogenicità' che è stato spesso notato nella poesia orale cantata.

2. IL CANTO A MUTTETTUS DELLA SARDEGNA MERIDIONALE

Nell'area meridionale della Sardegna è diffuso, e gode tuttora di una buona vitalità, un genere di poesia improvvisata e cantata noto come canto *a muttettus*. Tale forma, per l'estrema complessità strutturale relativa alla struttura metrica, è riservata ai professionisti dell'improvvisazione. Viene praticata oggi quasi esclusivamente in occasioni pubbliche (*cantadas campidanesas*). Le cantate si svolgono generalmente in occasione delle feste religiose che si tengono annualmente in tutti i paesi dell'area meridionale dell'isola¹.

Nell'esecuzione del *muttettu* parti in cui il poeta canta in assolo si alternano a parti polivocaliche. Queste ultime intervengono al termine di ciascuna sezione del *muttettu*. In questi casi alla voce del poeta che improvvisa si aggiungono quelle di due altri cantanti che, emettendo voci gutturali e pronunciando sillabe *non-sense*, forniscono l'accompagnamento vocale tipico di questa genere di poesia cantata.

Il *muttettu*, che è la forma metrica su cui si cimenta l'improvvisatore, si compone di due parti distinte. Nella prima, chiamata *sterrina*, il poeta si esibisce per un lungo periodo in perfetta solitudine (il coro di accompagnamento interviene solo al termine di una sezione piuttosto lunga – generalmente 8 o 9 versi), mentre nella seconda parte, chiamata *cobertanza* o *rima*, le sezioni sono più brevi e gli interventi del coro più frequenti.

Le melodie intonate dai poeti improvvisatori, basate su strutture modali non temperate, sono spesso elaborate e dimostrano una padronanza nell'uso della voce che ben giustifica il termine *cantadoris* con cui tali poeti sono usualmente designati. Tuttavia, nonostante la

¹ Per informazioni relative al fenomeno della poesia improvvisata nell'area meridionale della Sardegna, si possono consultare Solinas (1993), Mossa (1999), Bravi (2005), Zedda e Pani (2005).

ricchezza melodica e ornamentale, il testo verbale appare quasi sempre ben intellegibile e il discorso cantato, pur nella sua complessa articolazione, sembra denunciare, in qualche modo, un rapporto di filiazione rispetto alle trame prosodico-intonative del discorso parlato.

3. FINALITÀ, DOCUMENTI, STRUMENTI

Lo scopo della presente analisi è verificare, attraverso un'indagine strumentale, in che senso è possibile parlare di "logogenicità" – un concetto usato nella maggioranza dei casi senza preciso riferimento a specifici aspetti della struttura verbale e musicale – quando esaminiamo forme di poesia cantata². A tal fine, si è cercato di descrivere alcuni aspetti della relazione tra codice musicale e codice linguistico che emergono quando un testo verbale è realizzato in forma cantata.

L'analisi è stata condotta sulla prima sezione (*sterrina*) di un *muttettu* improvvisato dal poeta estemporaneo (Giuseppe) Peppucciu Loni di Selargius (CA), di 82 anni al momento della realizzazione delle registrazioni, il 5 Settembre 2003 a Settimo S. Pietro, in occasione della gara poetica svoltasi in onore del Santo patrono. La trascrizione musicale della forma cantata è riportata in fig. 1³. Il testo verbale del *muttettu* cantato è stato trascritto e successivamente, nel corso di un'intervista che si è svolta qualche mese dopo, è stato chiesto al poeta di leggere il testo trascritto per tre volte. Ci siamo così trovati con quattro esecuzioni dello stesso testo verbale: l'originale cantato  e tre versioni lette   , registrate invece fuori dal contesto.

Il confronto fra le quattro versioni è stato realizzato in modi diversi – vd. *infra* – attraverso i programmi informatici *Speech Analyzer 1.5* (JAARS – CCS, Waxhaw, NC) e *SFSWin 1.33* (Mark Huckvale, University College London).

² Sul valore da attribuire al termine "logogenico", vd. Sachs (1982) ed. or. 1962: 87-88, Sachs (1992) ed. or. 1943: 33, De Natale (1990: 53 e sgg.). Sul tema del confine tra parlato e cantato, vd. List (1963) e Giannattasio (2005).

³ La trascrizione è realizzata in modo non convenzionale. La descrizione del metodo adottato è in Bravi (in stampa).

sterrina
T = ~ 175 hz (Fa²)
d.t.: l'08,8"

Lo4

Giuseppe (Peppucciu) Loni
Setimo S. Pietro (CA), 05.09.03
Festa di S. Pietro Apostolo

v. 1
ma³ i ad: ez on a is ir e-naz a 7,0"
(1,4")

v. 2
par i k ja pe ad a- d: iz i d³ a- w³ i 7,2"
(1,1")

v. 3
is: um: ol id im: a v i-g uer: az a 6,0"
(0,9")

v. 4
mam: ein: om: i nd iv a i d e- ßre³ e- r i 5,8"
(1,1")

v. 5
as: uv at: um a- l un a- d i- d isp ens iz i 7,4"
(1,0")

v. 5bis
as: uv at: um a- l in o- d id: isp ens iz i 5,2"
(0,5")

v. 6
sib: a l iz jad i on se a- i 3,9"
(0,8")

v. 7
may id: ijk ut: ijk um: e iß er a 3,1"
(0,0")

v. 8
inf a- l: u iß ad iz ar: u- i 3,5"

Figura 1. Trascrizione musicale della sterrina cantata

4. PERCORSO ANALITICO

L'analisi sui documenti si è svolta adottando metodi diversi, ciascuno dei quali, in relazione al grado di complessità dell'indagine e al tipo di elaborazione cui i documenti sonori erano sottoposti, offriva elementi di valutazione per gli scopi prefissati. Il percorso,

che è di seguito descritto attraverso alcune esemplificazioni rappresentative, prevede sei livelli di analisi, alcuni dei quali comprendenti diverse fasi. Per ciascun livello (e per ciascuna fase), si riportano, in successione, la descrizione del tipo di analisi (con relative tabelle o rappresentazioni grafiche) e le principali deduzioni cui il tipo di analisi consente di pervenire.

4.1 *Confronto uditivo*

Una volta ottenute le diverse versioni, si è proceduto ad una prima opera di segmentazione delle forme separando i versi. Tale operazione non comporta difficoltà particolari, in quanto vi è stabile convergenza tra i fattori metrici e quelli musicali (i quali, inoltre, coincidono sostanzialmente con il dato di natura linguistica), se si eccettua il passaggio tra il penultimo e l'ultimo verso (cioè il 7° e l'8°), i quali, nell'esecuzioni cantate risultano quasi sempre congiunti.

I risultati ottenuti con questo approccio non sono particolarmente istruttivi. Le diverse versioni, in modi e misure variabili, esprimono qualche somiglianza, ma ogni considerazione che si può trarre rimane nel campo delle impressioni, soggettive e non misurabili.

4.2 *Confronto visivo*

Fase 1. Con l'utilizzo di strumenti di analisi del suono, è possibile tradurre in forma grafica gli enunciati (cantati e letti) registrati e mettere a confronto, in relazione a determinati parametri, le diverse versioni dopo aver sottoposto gli enunciati stessi a segmentazione fonetica. A titolo esemplificativo, riportiamo in questo caso gli esiti relativi al verso 4. Nelle figg. 2, 3 e 4 sono riportati tre grafici che permettono un confronto immediato, seppur sommario, rispetto ai tre parametri acustici principali che definiscono l'assetto prosodico di un enunciato e costituiscono gli elementi in grado di definire la posizione degli accenti, ossia frequenza ("P", espressa in hertz: fig. 3), intensità ("I", espressa in decibel: fig. 2) e durata ("L", espressa in millesimi di secondo: fig. 4)⁴. In ciascun quadro sono presenti quattro 'finestre': le prime tre (scorrendo da sinistra a destra e dall'alto verso il basso) si riferiscono ai tre enunciati letti, quello in basso a destra alla forma cantata.

Il primo grafico (fig. 2) rappresenta lo sviluppo melodico (la curva di f_0); il secondo (fig. 3) mostra lo sviluppo dinamico nei diversi enunciati e il terzo (fig. 4) le durate, in proporzione, dei singoli fonemi rispetto al complesso dell'enunciato⁵.

⁴ L'analisi, nel caso in esame, non si è estesa alla dimensione timbrica: quest'ultima, infatti, per la complessità della materia, esige un'indagine specifica che deve essere condotta con una metodologia non assimilabile a quella adottata in questa sede. È indubbio, peraltro, che l'analisi della struttura armonica dei suoni vocali costituisce un aspetto di grande rilievo nel confronto fra parlato e cantato.

⁵ È importante tenere in considerazione, ai fini di una comparazione efficace e realistica fra i documenti, che la dimensione temporale, in queste immagini, non è rappresentata in modo omogeneo (la scala dell'asse x non è identica nelle diverse versioni).

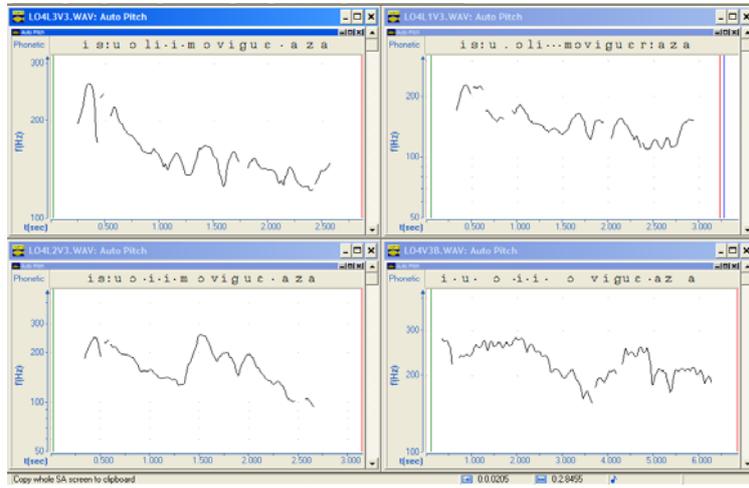


Figura 2. Grafico delle curve di f_0 del v. 4

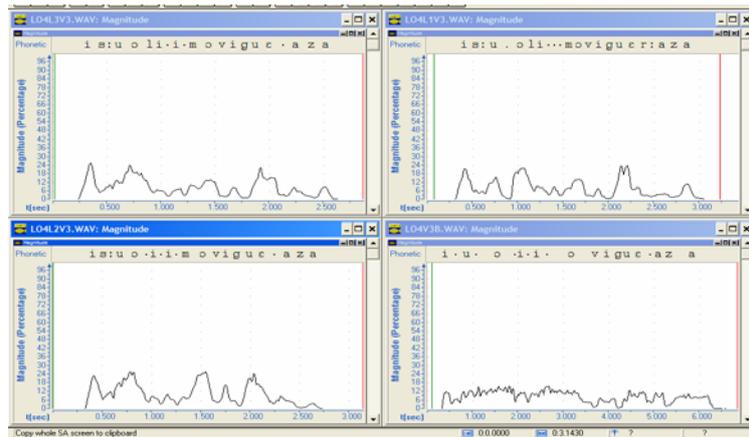


Figura 3. Grafico delle curve d'intensità del v. 4

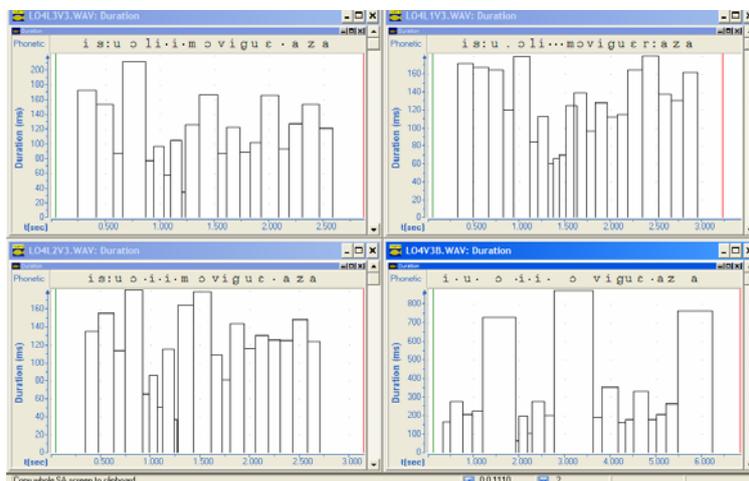


Figura 4. Grafico delle durate di ciascun fono del v. 4

Attraverso il confronto fra grafici di questo tipo (osservando i grafici corrispondenti agli altri versi si manifestano generalmente fenomeni analoghi) emergono alcuni fenomeni di carattere generale. Ad esempio, si osserva il fatto che l'esecuzione cantata è più lunga rispetto a quelle lette; che il piano di altezze dell'esecuzione cantata risulta mediamente più alto e si svolge su un *range* di frequenze leggermente inferiore rispetto alle esecuzioni lette; che vi è in tutti i casi un andamento complessivamente discendente, con punti centrali di risalita in corrispondenza degli *ictus*; che l'esecuzione cantata, pur nella mobilità che la caratterizza, mostra in alcuni punti fasce sostanzialmente orizzontali con fenomeni di oscillazione (note tenute con vibrato) e salti quasi verticali, fenomeni assenti nelle esecuzioni parlate, contrassegnate invece da linee diagonali, oblique, più fluide e meno frastagliate.

Considerazioni simili si possono fare riguardo al parametro intensità. In questo caso le esecuzioni lette presentano sbalzi più evidenti, mentre l'esecuzione cantata appare più 'stabile' e compressa, con microvariazioni d'intensità – assenti nelle esecuzioni lette – in corrispondenza del fenomeno del vibrato⁶.

Per quanto riguarda il fenomeno delle durate, il dato più rilevante – oltre al fatto che, come è già stato messo in evidenza da studi fonetici relativi però alla lingua italiana, il parametro durata è fortemente implicato nella definizione dell'accento – è che nella forma cantata tali allungamenti risultano molto più visibili, vuoi perché le vocali accentate ospitano melismi o movimenti melodici di una certa entità, vuoi perché su di esse si realizzano fenomeni di tenuta del suono con vibrato. Un ulteriore elemento meritevole di interesse è che il suono finale viene considerevolmente allungato. Anche in questo caso, si ha un'esasperazione di un fenomeno visibile anche nella lingua parlata, quello del

⁶ In effetti, i due fenomeni del vibrato (oscillazione della frequenza attorno ad un centro ideale) e del tremolo (oscillazione dell'intensità attorno ad un centro ideale) vanno teoricamente distinti. Tuttavia generalmente i due fenomeni presentano margini di interdipendenza.

rallentamento prepausale, che in questo caso interessa, in modo particolarmente evidente, l'ultimo fonema della catena⁷.

Fase 2. Il programma *Speech Analyzer* offre una funzione, denominata TWC (*Tonal Weighting Chart*) che permette di evidenziare, in modo proporzionale, l'occorrenza delle varie frequenze (ridotte entro classi di intervallo di 10 cents) nelle frasi esaminate attraverso un istogramma. Abbiamo sottoposto i quattro documenti a tale tipo di analisi.

L'analisi dei grafici TWC (vd. fig. 5) conferma, con maggiore evidenza, alcuni dati già apparsi con il primo livello di analisi (in particolare, il fatto che il livello delle altezze del cantato è in media più alto rispetto a quello del parlato, e che l'*ambitus* del parlato è leggermente più ampio rispetto a quello del cantato). Emergono anche altri dati di grande interesse. In primo luogo, il fatto che mentre i diagrammi relativi al parlato hanno una zona di picco (o due, nel caso della versione L3) nella zona medio/bassa delle frequenze e una distribuzione delle frequenze apparentemente poco definita o regolare, la forma cantata (quadrante in alto a sinistra in fig. 5) presenta un numero più elevato di picchi. Tali picchi nella versione cantata mostrano una dispersione generalmente minore attorno al valore centrale. Questo fatto indica che la forma cantata presenta una certa stabilità su livelli di frequenza (corrispondenti ai gradi del 'modo' musicale) che è assente nel parlato. La misurazione degli intervalli tra i 'picchi' di frequenza – cioè i gradi – nella forma cantata mostra una struttura diastematica non temperata, in particolare per quanto riguarda il III, IV e VI grado.

⁷ Sul fenomeno del rallentamento prepausale in ambito linguistico, cfr. Bertinetto (1981: 151-153); Albano Leoni e Maturi (1995: 115-116). Occorre peraltro rilevare il fatto che tale fenomeno non è ascrivibile – e dunque necessariamente 'derivato', nel caso dell'esecuzione cantata – unicamente alla dimensione linguistica. In effetti, l'allungamento della vocale terminale è un dato riscontrato in numerosi stili musicali di tradizione orale, non solo dell'area italiana. La presenza di tale tratto stilistico, d'altra parte, manifesta da un lato un'ascendenza storica millenaria – già Guido d'Arezzo, nel *Micrologus*, notava che "quantunque qualsiasi canto sia fatto con tutte le note e gli intervalli, talvolta la nota che conclude il canto conquista il dominio; infatti questa risuona più a lungo e con più insistenza" (cit. in Powers, 2002: 27) – e dall'altro lato sembra ascrivibile a un più generale fenomeno di percezione ritmica ("l'allungamento della durata degli elementi che sono alla fine di un gruppo è uno dei sistemi più tradizionali di isolamento delle unità ritmiche", Fraisse, 1979: 116).

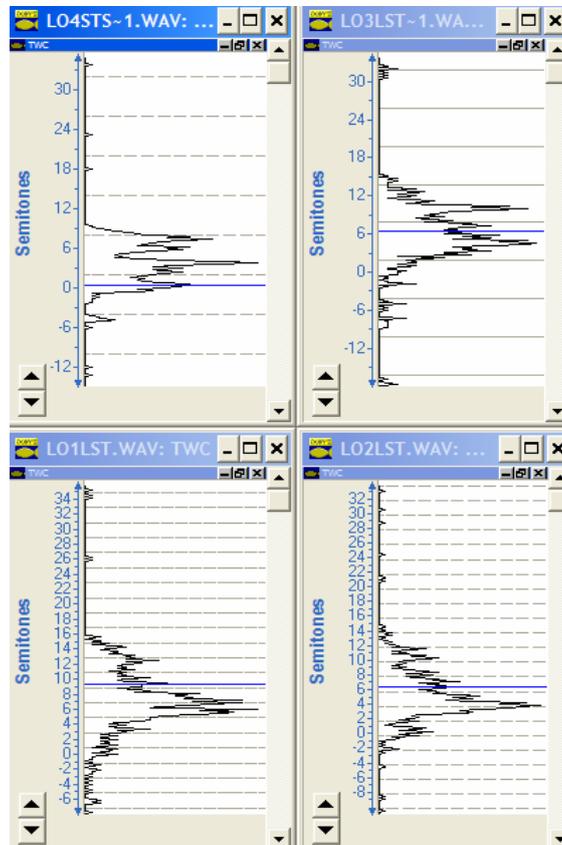


Figura 5. Grafici TWC. Distribuzione delle frequenze nelle quattro versioni

4.3 Confronto tra elementi segmentali

Il tipo di metodologia finora descritto, pur suggerendo interessanti elementi di valutazione ai fini di una comparazione tra le diverse esecuzioni analizzate, non consente di stabilire, con misurazioni certe, né quanto, né in che modo si può dire che la versione cantata di un testo verbale si riallaccia al patrimonio prosodico della frase stessa. Non ci può dire, cioè, superando quel livello di approssimazione che sopra indicavamo come il limite connesso all'uso di tale termine, se, quanto e come una data melodia cantata può dirsi 'logogenica'.

Per procedere oltre, e cercare di definire in termini non impressionistici in che cosa consista la logogenicità di una melodia, abbiamo adottato una tecnica di misurazione che consiste nel rilevare i dati relativi alla frequenza e all'intensità di ciascun fonema basandoci sui valori mediani dei dati registrati. Pertanto, mentre i dati relativi alle durate sono dati reali (benché soggetti comunque, in qualche modo, all'arbitrio del ricercatore, che in ogni caso, nei punti di 'transizione' tra un fono e il successivo pone una barriera non sempre inequivocabile), i dati relativi all'intensità e alla frequenza rappresentano invece un indice di posizione, scelto in base alle sue doti di 'robustezza' statistica, cioè un valore che assumiamo come indicativo del 'centro' di tutti i dati relativi al fono esaminato. Se questo metodo, sotto un profilo musicale, riduce in modo drastico una realtà melodica in effetti a volte molto più complessa, in cui sulla vocale si sviluppano movimenti melismatici talvolta

anche ampi, può ciò nonostante considerarsi utile e sostanzialmente affidabile se desideriamo operare un confronto complessivo tra esecuzioni diverse. In secondo luogo, sono stati presi in considerazione solo i dati relativi alle vocali, ossia ai nuclei sillabici, in quanto i dati relativi alle consonanti in questa sede non apportavano indicazioni di rilievo. Per le stesse ragioni, si è preferito non adottare scansioni sillabiche di tipo ortografico o fonetico, ma porre in evidenza il suono vocalico che costituisce il centro d'interesse per l'indagine e, di seguito, se presenti, i segmenti consonantici che lo distanziano dalla vocale successiva⁸. Queste procedure, pur comportando, come ci preoccupiamo di ribadire, una semplificazione della effettiva sostanza sonora degli enunciati, consentono di avere in mano dati in forma numerica rilevati in modo oggettivo, passibili di comparazione attraverso specifiche elaborazioni⁹.

A titolo esemplificativo, nelle figure 6, 7 e 8 riportiamo tre grafici che mostrano, mettendo in parallelo le quattro versioni, lo sviluppo dei tre parametri nel v. 3. (fig. 6: durata; fig. 7: intensità; fig. 8: frequenza).

⁸ Questo tipo di scansione sillabica, in cui di fatto si concepisce la sillaba come centro + coda, non intende rivoluzionare le concezioni tradizionali – sulle quali, peraltro, vi sono teorie divergenti: vd. Bertinetto (1981: 149 e sgg.), Canepari (1985: 82-84), Vogel (1982: 3-31) –, ma ha evidentemente lo scopo di prestarsi come strumento di maggior semplicità per il tipo di analisi di natura musicologica che intendiamo effettuare (cfr. Adamo 1994: 59), e tiene conto – con gli ovvi distinguo del caso e le dovute cautele – del fatto che “non è neppure detto che il problema della scansione sillabica sia così essenziale quanto sembra. Come osserva Basbøll, per l'applicazione di molte regole fonologiche può essere sufficiente il riconoscimento, ed il computo, dei nuclei sillabici, relativamente facili da individuarsi, senza un'esatta delineazione dei margini; magari limitandosi a specificare, quando necessario, se la sillaba è aperta o chiusa” (Bertinetto 1981: 161).

⁹ È peraltro da rilevare il fatto che, poiché la complessità dei dati strumentali che descrivono i parametri da noi esaminati è ascrivibile ad un ampio ventaglio di fattori interagenti (di ordine linguistico, fonatorio, musicale, ecc.), è giocoforza che l'analisi sia condotta adottando meccanismi di semplificazione, ossia di procedure di astrazione o costruzione di modelli.

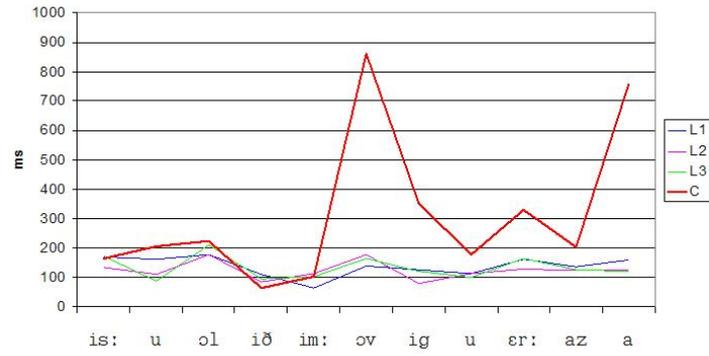


Figura 6. Grafico delle durate dei nuclei sillabici

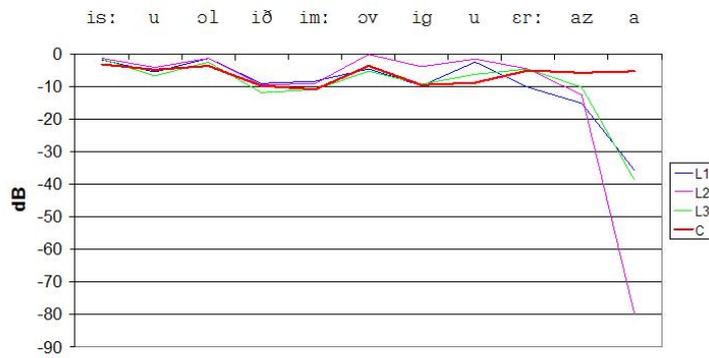


Figura 7. Grafico delle intensità dei nuclei sillabici (valori mediani)

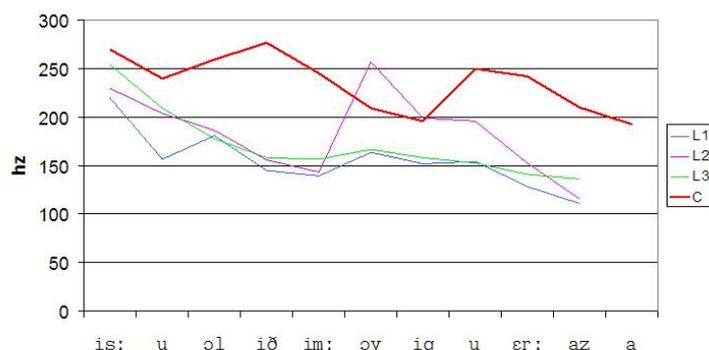


Figura 8. Grafico delle frequenze dei nuclei sillabici (valori mediani)

Questo tipo di diagrammi dà un'idea, nonostante le approssimazioni cui ci costringe la necessità di avere, per ogni sillaba, un unico valore, un po' più precisa di quali relazioni possano sussistere tra la versione cantata e le versioni lette di cui disponiamo. In questo caso, vi è un buon grado di vicinanza tra la versione cantata e le versioni (una o più) lette sotto il profilo dei valori d'intensità e di lunghezza. Meno evidente è invece l'affinità per quanto riguarda il contorno melodico. È però interessante il fatto che anche nella dimensione cantata si rilevino meccanismi che già si trovano nel parlato. Per esempio, la presenza di un *ictus* sulla sillaba centrale /ov/, che in tutte le versioni lette (ancorché in misura diversa) è evidenziato da un sollevamento melodico, nella versione cantata, ove tale sollevamento non si presenta, è messa nel debito rilievo, e acquista così all'ascolto il peso accentuale che le compete, attraverso un allungamento assai marcato. I meccanismi di codificazione dell'accento permettono, infatti, che i tre correlati acustici – intensità, altezza, durata – possano riposizionarsi modificando il quadro ordinario senza che ciò pregiudichi significativamente la percezione e dunque l'individuazione corretta della posizione dell'accento. In questo caso, la mancata enfasi melodica sulla posizione accentata è surrogata da un prolungamento abnorme che fa sì che l'ascoltatore rilevi senza dubbio il punto ove si colloca l'*ictus* all'interno dell'enunciato.

4.4 Analisi delle correlazioni

Fase 1. L'analisi del tipo sopra descritto ha il pregio di garantire un confronto puntuale tra le diverse versioni nei singoli punti (cioè per ciascuna sillaba) e rispetto a ciascun parametro. Ma la definizione di logogenicità, pur avendo bisogno di agganci puntuali, nasce da una sintesi dei diversi fattori in gioco. Per giungere ad una visione d'insieme, si è proceduto ad una analisi delle correlazioni esistenti fra le diverse serie. La tabella TC5 che presentiamo di seguito, a titolo esemplificativo, mostra i coefficienti di correlazione che si stabiliscono tra le serie di valori relativi a durata, intensità ed altezza, nelle diverse versioni del verso 5.

Questo tipo di tabella consente di esaminare il quadro complessivo delle correlazioni fra tutte le serie che risultano dall'esame dei singoli versi, nelle diverse versioni e rispetto ai tra parametri esaminati.

TC5		L1	L1	L1	L2	L2	L2	L3	L3	L3	C	C	C
		L	I	P	L	I	P	L	I	P	L	I	P
L1	L	1											
L1	I	-0,01	1										
L1	P	-0,31	0,084	1									
L2	L	0,572	0,073	-0,41	1								
L2	I	0,111	0,861	-0,16	-0,21	1							
L2	P	-0,17	0,678	-0,11	-0,13	0,652	1						
L3	L	0,296	0,188	-0,38	0,755	0,108	-0,05	1					
L3	I	0,113	0,553	-0,26	-0,13	0,941	0,679	0,165	1				
L3	P	0,026	0,813	-0,12	0,281	0,82	0,454	0,544	0,568	1			
C	L	0,631	0,203	-0,02	0,304	0,106	0,016	0,369	0,014	0,016	1		
C	I	0,015	0,264	-0,07	-0,35	0,354	0,561	-0,21	0,334	0,561	0,001	1	
C	P	-0,04	0,258	-0,15	0,142	0,315	0,354	0,274	0,367	0,354	-0,41	0,429	1

Figura 9. Correlazione fra parametri nelle quattro versioni

L'esame delle correlazioni riscontrate fra diversi parametri offre le seguenti indicazioni: in primo luogo, il fatto che l'unico legame che risulta in modo evidente è quello che riguarda il parametro intensità e il parametro frequenza, mentre le correlazioni tra gli altri parametri non mostrano associazioni statisticamente significative; in secondo luogo, il fatto che correlazioni significativamente positive fra intensità e frequenza, pur presenti ovunque, sono maggiormente evidenti nelle (e fra) versioni lette che nella versione cantata (e fra le versioni lette e quella cantata).

Se si confrontano i dati che scaturiscono dall'analisi degli otto versi, emergono tre aspetti significativi. 1) Le affinità 'interne' fra le versioni lette sono in genere più marcate rispetto alle affinità tra la forma cantata e le forme lette. 2) C'è una certa vicinanza – seppure il dato non sia costante – tra i dati risultanti dal confronto fra le versioni lette (LL) e quelli che scaturiscono dal confronto fra la versione cantata e le varie versioni lette (LC). Si tratta di un sintomo che merita un approfondimento su altri documenti, in quanto potrebbe indicare il fatto che laddove la variabilità potenziale nell'intonazione di un enunciato è ristretta, una forma cantata d'impostazione logogenica ha vincoli più cogenti e pertanto risulta più facilmente vicina alla tessitura prosodica verbale, mentre laddove l'enunciato può subire trattamenti intonativi diversificati nella modalità verbale, il canto, anche se idealmente pronò nei confronti del dato verbale, ha maggiore libertà e, forse, proprio per questa ragione, subisce un effetto di 'spaesamento'. 3) Non sembrano emergere regolarità rispetto al tipo di affinità che possiamo riscontrare nella successione versale. In altri termini, sia per quanto riguarda le affinità LL sia per quelle LC, non vi è un percorso o un orientamento univoco: ogni verso, al contrario, fa storia a sé.

Fase 2. I dati di maggior interesse e di più immediata interpretazione, tuttavia, sono quelli che riguardano le correlazioni relative al medesimo parametro (durata / durata, frequenza / frequenza ecc.).

In genere le serie presentano correlazioni di segno positivo, in alcuni casi con coefficienti che mostrano correlazioni decisamente significative. In questo tipo di esame i dati che interessano maggiormente sono quelli relativi al rapporto tra la versione cantata e quelle lette. Estraendo i dati relativi a queste correlazioni, sono stati costruiti grafici di due tipi, esemplificati dai grafici in fig 10 e fig. 11, entrambi relativi al v. 8. I due diagrammi discendono dai medesimi dati: nel primo è messo in evidenza il livello di correlazione che, rispetto a ciascun parametro, è possibile riscontrare tra la versione cantata e le versioni lette; nel secondo la rappresentazione è invece incentrata sui livelli di correlazione registrati dai parametri nel confronto tra la versione cantata e le diverse versioni lette. La linea nera indica, in entrambi i grafici, la media fra i tre valori registrati.

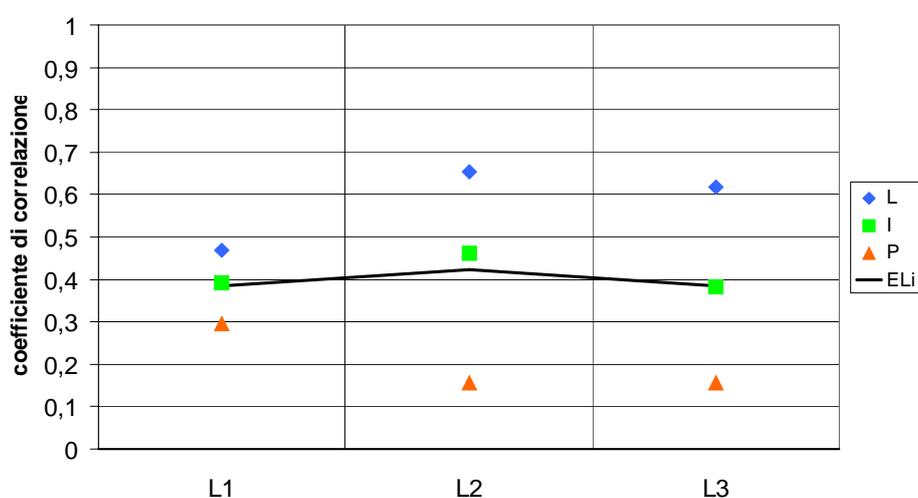


Figura 10. Correlazione fra versione cantata e versioni lette (L1, L2, L3) nel v. 8

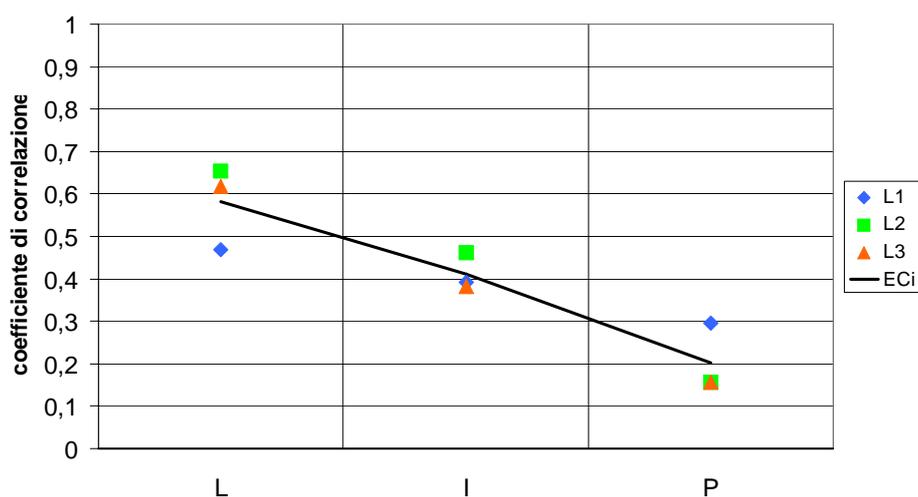


Figura 11. Correlazione fra versione cantata e versioni lette in relazione ai parametri di durata, intensità e frequenza (v. 8)

Dalla comparazione fra i grafici relativi a ciascun verso emerge un quadro disomogeneo. Il tipo di analisi effettuata può invece dare indicazioni interessanti rispetto alla situazione che riguarda ciascuno dei versi. Nel caso del verso 8, si può notare: 1) che la versione cantata ha, come media, valori di correlazione simili e moderatamente significativi rispetto alle tre versioni lette (vd. fig. 10): possiamo dire dunque che, rispetto ad esse, la versione cantata è ugualmente logogenica; 2) che tale constatazione discende da situazioni diverse, in quanto mentre nel caso della versione L1 i coefficienti di correlazione sono piuttosto vicini, nel caso delle versioni L2 e L3 i valori medi sottintendono una ampia variabilità, con coefficienti elevati per quanto riguarda la durata e bassi per quanto riguarda la frequenza (questo significa che se possiamo considerare analogo il livello globale della logogenicità, dobbiamo però precisare che è invece diverso il *tipo* di logogenità); 3) che i valori relativi a ciascun parametro sono abbastanza vicini, ma a livelli diversi, e dunque si può considerare la versione cantata molto logogenica rispetto alla durata, moderatamente logogenica rispetto all'intensità, poco logogenica rispetto alla frequenza.

Attraverso un confronto fra i vari versi emerge, come si è detto, un quadro variegato. Ciò induce a ritenere che non il rapporto di logogenicità non può essere considerato un fatto 'meccanico' per cui da una data esecuzione verbale (resterebbe poi da definire quale) deriva necessariamente una certa esecuzione cantata. L'affinità con le dinamiche prosodiche del discorso si manifesta su più piani e presenta una variabilità che la rende un fenomeno in parte sfuggente.

Fase 3. I grafici in fig. 12, fig. 13 e fig. 14 indicano, a partire dal complesso dei dati riguardanti le correlazioni, come si sviluppano i rapporti di correlazione tra la forma cantata e le forme lette negli otto versi della sterrina. Il primo grafico riguarda il parametro durata, il secondo quello dell'intensità e il terzo quello delle altezze.

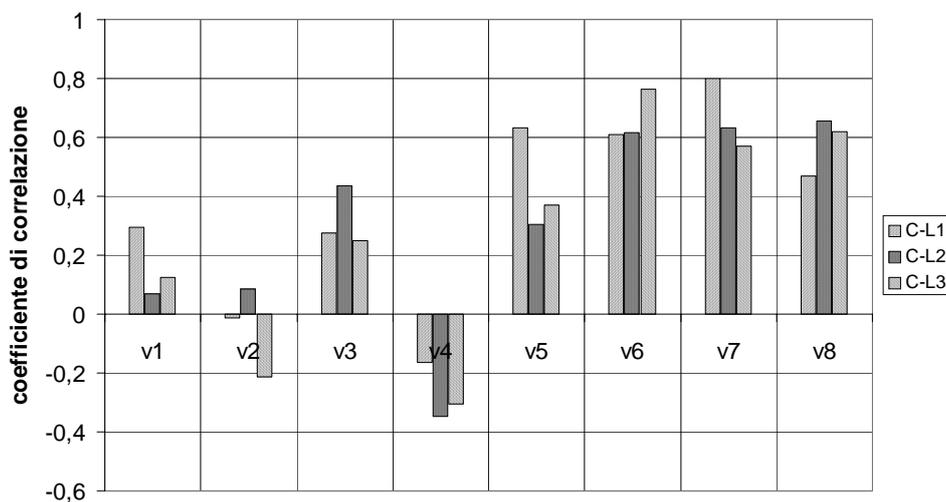


Figura 12. Correlazione fra versione cantata e versioni lette: parametro durata

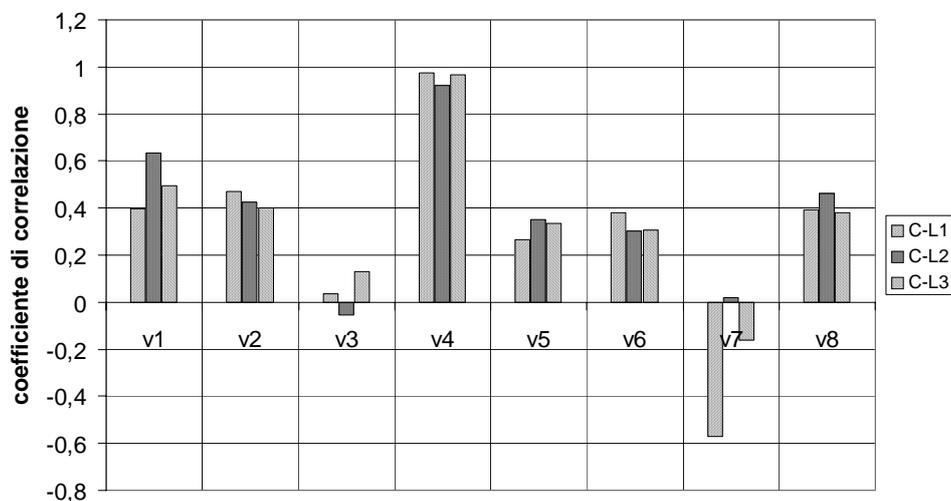


Figura 13. Correlazione fra versione cantata e versioni lette: parametro intensità

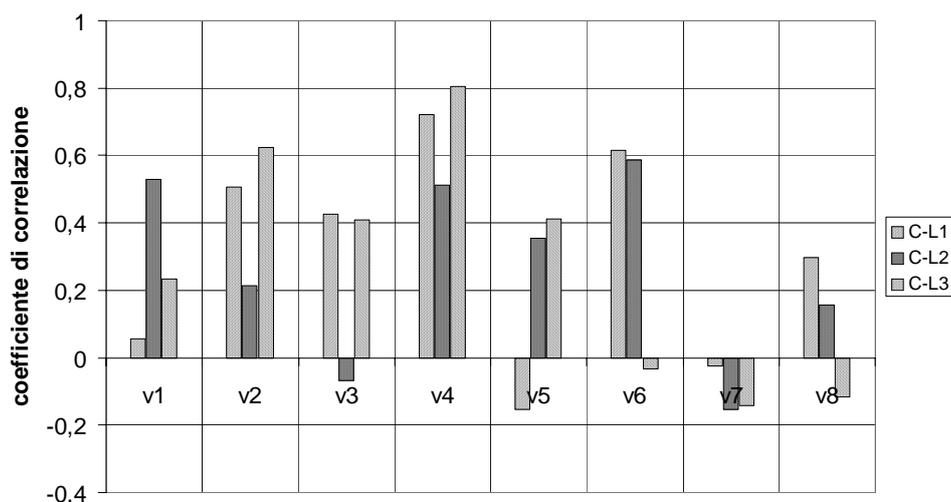


Figura 14. Correlazione fra versione cantata e versioni lette: parametro frequenza

Sono almeno tre i fenomeni interessanti che emergono: 1) il fatto che la maggioranza delle correlazioni sia di segno positivo denota un buon livello complessivo di affinità fra la forma cantata e le forme lette; 2) mentre per quanto riguarda le durate e l'intensità i coefficienti di correlazione con le tre versioni lette sono quasi sempre molto vicini (le tre colonne dell'istogramma, che rappresentano il coefficiente di correlazione relativo fra la forma cantata e ciascuna forma letta, hanno altezze simili in ciascun verso), nel caso della frequenza si verificano situazioni divergenti. È questo un segno del fatto che i parametri durata e intensità mantengono una costanza maggiore, nel passaggio da una versione all'altra, rispetto alla frequenza, che appare più volubile. Detto altrimenti, ciò significa che

il parametro che ha maggiormente interessato i musicologi sembra essere quello più riottoso ad un inquadramento stabile e dunque quello di più difficile definizione; 3) sembra che in un testo cantato logogenico agiscano fenomeni di compensazione per cui se un certo parametro ‘tradisce’ le aspettative, e si presenta distante dalla forma assunta nella modalità verbale, gli altri parametri soccorrono e sopperiscono a tale squilibrio mostrando una vicinanza più spiccata con il dato verbale. Ne è un esempio il v. 4: in questo caso, a fronte di una totale indifferenza del testo cantato rispetto al parametro durata, si evidenzia una forte analogia per quanto riguarda la catena di valori relativi alle intensità e alle altezze. Il fenomeno può essere spiegato tenendo in considerazione il fatto che la fruibilità di un testo (cioè la sua comprensibilità all’interno di uno schema melodico che ne garantisce la piacevolezza), nel caso della poesia estemporanea, non può venire meno in modo drastico, e ciò accade se, nel complesso, gli elementi prosodici rielaborati attraverso il canto mantengono – per un verso o per l’altro – un legame con le forme prosodiche che il testo potrebbe assumere in assenza della dimensione musicale.

4.5 Approfondimento dei fattori melodici

Benché l’analisi da noi condotta parta dal presupposto che una valutazione completa del carattere di logogenicità di una forma verbale debba scaturire da una valutazione integrata dei tre fattori prosodici fondamentali (durata, intensità e frequenza), abbiamo destinato un *surplus* di attenzione al fattore propriamente intonativo effettuando alcune analisi suppletive sulle curve di f_0 degli enunciati posti a confronto.

Innanzitutto, un confronto ‘visivo’ più appropriato (in quanto fedele alla dimensione temporale) è stato ottenuto rappresentando in uno stesso diagramma le curve intonative. In fig. 15, come esempio, è riportato il grafico relativo alle diverse versioni del verso 4.

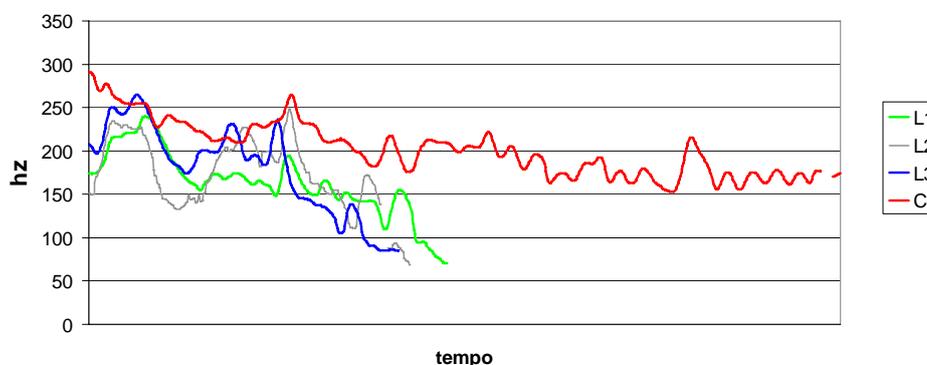


Figura 15. Grafico delle curve di f_0

Due dati, anche tenendo in considerazione il posizionamento dei vari fonemi lungo lo svolgimento del contorno intonativo emergono in modo netto: la tendenza a realizzare lo sviluppo melodico su percorsi globalmente discendenti e la presenza di picchi intonativi su altezze progressivamente inferiori all’interno dell’enunciato in corrispondenza degli *ictus* principali e secondari. Si tratta di fenomeni noti a livello linguistico, riscontrabili in numerose lingue, che trovano una sostanziale, benché non pedissequa, corrispondenza anche nella forma cantata esaminata.

Per quanto concerne il primo dato – quello relativo all’aspetto generalmente discendente della maggioranza degli enunciati verbale – si deve ricordare che la declinazione naturale

rappresenta un fenomeno ordinario e centrale relativo alla forma intonativa, un dato di tale rilievo universale che, come osserva Magno Caldognetto, “si è ipotizzato [...] che si trattasse di un universale linguistico basato sul meccanismo fisiologico della respirazione: la progressiva riduzione della pressione dell’aria espiratoria, e quindi la sua velocità di passaggio attraverso le corde vocali alla fine del gruppo di respiro, determinerebbe automaticamente l’abbassamento della frequenza di vibrazione delle corde vocali. La declinazione di f_0 sarebbe quindi una caratteristica involontaria della produzione del soggetto, che non dipenderebbe da regole linguistiche”¹⁰. Per quanto riguarda i profili melodici cantati, invece, la forma discendente è certamente presente, ma non sembra avere lo stesso rilievo osservato sul piano linguistico rispetto ad altri tipi di profilo¹¹.

Per realizzare un confronto – sommario, ma agile – della direzione complessiva dello sviluppo melodico, abbiamo rilevato la *retta del trend* delle curve registrate, applicando il metodo dei minimi quadrati, e abbiamo verificato, attraverso una comparazione dei coefficienti angolari delle rette risultate, la direzione globale delle curve intonative¹². Come si è detto, emerge una assoluta predominanza della direzione discendente (con alcune significative eccezioni che analizzeremo poi), con una netta vicinanza fra i *trend* delle versioni lette e una affinità, anch’essa presente ma meno spiccata, della versione cantata con le versioni lette. Vi è però da notare che, in una buona misura, le differenze nel *trend* registrato fra le versioni lette e quella cantata sono da attribuire alla differente durata degli enunciati, che determina ovviamente una diversa inclinazione della retta del *trend* (il fenomeno interessa soprattutto il confronto fra la versione cantata e le versioni lette, essendo la prima generalmente assai più lunga delle altre). I grafici in fig. 16 e fig. 17 rappresentano i dati dei coefficienti angolari delle diverse rette nelle varie versioni su tutta la serie versale calcolati, nel primo caso, interpolando le curve reali, e dunque tenendo conto dell’effettiva durata dell’emissione degli enunciati, nel secondo caso ‘standardizzando’ la dimensione temporale (ossia, in pratica, calcolando i parametri delle rette interpolate come se le diverse esecuzioni avessero avuto la medesima durata). È

¹⁰ Bertinetto e Magno Caldognetto (1996: 179). Sul tema della declinazione intonativa, vd. Cohen, Collier, t’Hart (1982), Ladd (1984); per quanto riguarda l’italiano, Magno Caldognetto *et al.* (1978), Avesani (1987), Vayra (1991), De Dominicis (1992). Un’argomentazione sostanzialmente analoga, sul piano dell’analisi musicologica, viene adottata da De Natale, il quale, operando su una base metodologica di impronta schenkeriana, rileva che “con qualche legittimità è da ritenere la preferita forma discendente dell’*Umlinie* come dipendente da fattori psico-fisici dello stesso soggetto-uomo, risultando le due fasi d’insorgenza e di caduta diversamente consoni rispetto all’omeostatico montaggio biologico da cui insorge l’azione «espressiva»” (De Natale, 1990: 35). Vd. anche Forte e Gilbert (1982: 132), Bent e Drabkin (1990: 100-101), Cook (1991: 49 e sgg.), Drabkin *et al.* (1999: 27-28).

¹¹ Per l’analisi dei profili melodici in ambito etnomusicologico, vd. Kolinsky 1965, Lomax 1968, Adams 1979; per quanto riguarda il campo dell’analisi musicologica, vd. Berry 1987: 94-100, De Natale 1990: 38-43 e 1991: 22-24.

¹² Il metodo da noi utilizzato non coincide con quelli usualmente utilizzati nell’ambito degli studi sull’intonazione, dove la linea di declinazione viene ricercata congiungendo i picchi superiori (*top line*) o i valori minimi (*bottom line*). Tuttavia, nel caso in questione l’interesse è puntato verso la direzione complessiva dell’intonazione, e pertanto l’interpolazione tramite rette sembra un metodo che, nella sua estrema semplicità, è funzionale allo scopo e consente un agile raffronto dei diversi enunciati analizzati.

evidente come il procedimento di standardizzazione avvicina, fino a renderle praticamente sovrapponibili, il *trend* delle varie versioni: in particolare, cancella le divergenze per quanto concerne i primi cinque versi, e diminuisce la distanza negli ultimi tre.

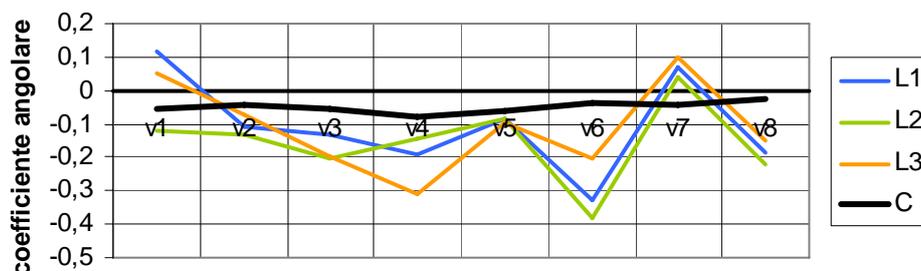


Figura 16. Coefficienti angolari delle rette del *trend*

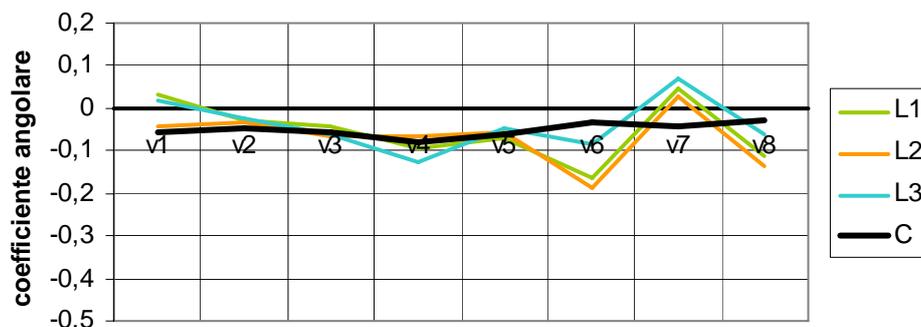


Figura 17. Coefficienti angolari delle rette del *trend* (variabile tempo standardizzata)

Per quanto riguarda il secondo dato – il fatto cioè che nel globale percorso di discesa vi siano picchi in corrispondenza delle posizioni accentate – occorre rilevare due elementi. In primo luogo, il fatto che i picchi intonativi risultano più ‘complessi’ nell’esecuzione cantata (laddove spesso sono accompagnate da figurazioni ornamentali) rispetto alle esecuzioni lette, dove appaiono come rilievi di variabile entità rispetto ad un’ipotetica linea di sviluppo generalmente discendente. In secondo luogo, il fatto che la collocazione dei picchi nella forma cantata non sempre coincide con quella delle forme verbali. Nel caso del v. 4, la struttura di tipo dattilico che rappresenta lo schema metrico-ritmico prevalente, determina un fenomeno di diastole, cioè uno spostamento dell’accento, nell’esecuzione cantata, sulla sillaba successiva rispetto a quanto imposto dalla ordinaria prosodia dell’enunciato. Si tratta di un dato non infrequente nelle esecuzioni di canto *a muttettus*, specialmente nei poeti più dotati per quanto riguarda la dimensione canora, che ‘segna’, sotto il profilo del ritmo, il limite della logogenicità del verso cantato. In altre parole: l’obiettivo del poeta è quello di formare un verso cantato eufonico e ben ordinato, in cui le forme linguistica e musicale collimino sotto il profilo ritmico, ma se questo non accade, il poeta può decidere che le

regole della metrica cantata facciano premio su quelle della prosodia e impongano, perciò, degli spostamenti di accento¹³.

4.6 Modalità di realizzazione degli accenti

L'ultimo argomento sopra discusso introduce l'ultimo livello di analisi, che riguarda la modalità di realizzazione degli accenti. L'analisi effettuata, in considerazione del fatto che i dati relativi all'intensità e alla frequenza sono desunti come valore mediano fra quelli registrati, non permettono un esame puntuale su ciascuna posizione rilevata. Possono tuttavia dare un'indicazione sostanzialmente attendibile rispetto al quadro generale mostrando le linee di tendenza più significative

Innanzitutto, sembra emergere una conferma di quanto già rilevato a proposito della fonetica dell'italiano: anche in questa analisi la durata appare il parametro più affidabile e più stabile nella definizione dell'accento. Ma soprattutto emerge il fatto che, quando il testo è cantato, l'allungamento delle vocali toniche risulta molto più accentuato rispetto a quanto accade nella lingua parlata. Forti allungamenti vocalici possono interessare anche le estremità del verso (la prima vocale e quella finale) senza che si verifichino scompensi percettivi, ovvero senza che l'ascoltatore avverta la presenza di un accento linguisticamente inesistente. All'interno del verso, invece, l'allungamento vocalico ha luogo soltanto sulle sillabe accentate (salvo il caso, descritto in precedenza, in cui la forma metrico-ritmica imponga uno spostamento dell'accento).

I parametri frequenza e intensità danno invece risultati meno omogenei e di interpretazione più complessa. Tuttavia sono anche in questo caso rilevabili alcune indicazioni significative. Per quanto riguarda l'intensità, gli accenti del canto sono in genere più segnalati da variazioni positive dell'intensità rispetto a quanto non accada nelle versioni lette. Il campo di variazione dell'intensità è, nel caso del canto, molto più ristretto rispetto a quello delle versioni lette. In queste ultime, accade spesso che il rilasciamento della forza espiratoria al termine di ciascun enunciato si traduca in un riscontro debole (o in una assenza di riscontro) sul piano delle variazioni positive dell'intensità. Per quanto riguarda le frequenze, si osserva invece il fenomeno opposto: nonostante la presenza di un quadro variegato, nelle esecuzioni lette la variazione positiva di frequenza può essere considerato un parametro più significativo ai fini della individuazione degli accenti rispetto a quanto accade nel canto.

5. CONCLUSIONI

L'esame condotto attraverso l'analisi dei parametri di durata, intensità e frequenza permette di dare un'interpretazione obiettiva – nonostante l'approssimazione cui si è dovuti ricorrere nell'individuazione dei dati da elaborare – del concetto di logogenicità. L'analisi ha fatto emergere una serie di aspetti relativi al rapporto tra forma verbale e forma cantata.

¹³ In effetti, si tratta di 'manipolazioni' prosodiche che talvolta si verificano anche nella tradizione letteraria colta. In questo caso, tuttavia, le 'norme' metriche che disciplinano lo spostamento dell'accento nel verso sono assai più vincolanti, in quanto l'anomalia accentuale dovrebbe trovare una giustificazione etimologica – o genericamente linguistica – pertinente (cfr. Di Girolamo, 1976: 21; Elwert, 1973: 50-51; Serianni, 1988: 62-63; 2001: 127; Beltrami, 2002: 391; 412-413). Occorre peraltro ricordare che l'uso di eseguire in forma cantata testi poetici nati in ambito colto e maturati in forma scritta, da tempo pressoché defunto, era nei primi secoli di sviluppo della letteratura italiana la modalità più frequente con cui tali testi erano diffusi.

Se dovessimo procedere a una lapidaria *summa* di quanto è emerso nelle varie fasi analitiche, potremmo formulare una ‘diagnosi’ complessiva di questo tipo: la forma cantata in esame mostra tratti di moderata logogenicità, in quanto manifesta affinità strutturali, seppure non sempre evidenti o particolarmente significative, con le forme verbali di confronto. È tuttavia necessario notare che il valore di questa indicazione – anche a prescindere dalla sua genericità – andrebbe valutato sulla scorta di un confronto con altre forme cantate sottoposte a procedimenti di analisi analoghi (che è quanto abbiamo potuto fare, in questa sede, soltanto nel confronto fra i vari versi). Ciò precisato, si può dire comunque, rimanendo su un piano di prudente genericità, che l’analisi dà una sostanziale conferma di quanto si era potuto intravedere attraverso confronti ‘di base’, effettuati in modo intuitivo e impressionistico.

Si possono fare però alcune osservazioni più puntuali. Innanzitutto, occorre notare che la strutturazione dei versi cantati da noi esaminati manifesta omologie significative con la testura prosodica degli enunciati verbali. Queste omologie non si collocano unicamente sul piano generico delle ‘somiglianze’ tra lo sviluppo delle forme verbali e di quella cantata, ma anche sull’adozione di strutture (o strategie) analoghe che riguardano l’articolazione prosodica. Ritroviamo dunque, nella forma cantata, tratti – realizzazione dell’accento, bilanciamento, rallentamento prepausale, declinazione, picchi intonativi ecc. – che già erano stati individuati nella prosodia del parlato. Nel caso della poesia cantata, i valori testuali hanno un rilievo primario e la comprensibilità delle parole non deve essere compromessa dai funambolismi vocali – che, pure, nel caso del *muttettu* campidanese, come in altre tradizioni di poesia cantata, ritroviamo – dei poeti *cantadoris*. Perché questo accada, il canto, seppur elaborato, deve essere impostato sulla base di ‘regole’ di contenuto simile a quelle che disciplinano la strutturazione prosodica ordinaria. Ed è ciò che, in effetti, abbiamo riscontrato. Abbiamo però rilevato anche il fatto che, nell’adozione di meccanismi analoghi a quelli del parlato, vi sono anche specificità e adattamenti connessi alle prerogative della forma cantata, che ha evidentemente anche norme proprie. Per tale ragione, non solo sono presenti nella dimensione cantata tratti che appartengono esclusivamente alla dimensione propriamente musicale – allargamento delle durate, struttura intonativa ‘rigida’, ornamentazione melodica, vibrato ecc. – ma compaiono anche fenomeni in cui, anziché esservi accordo tra forma verbale e forma cantata – o, meglio, subalternità della seconda alla prima – si rileva un contrasto in cui la dimensione musicale si dimostra prevalente (è il caso degli spostamenti accentuali determinati da esigenze di carattere metrico-musicale).

6. BIBLIOGRAFIA

Adamo, G., 1994. Metrica cantata, metrica recitata. In A. Pescatori; P. Bravi e F. Giannattasio (a c. d.) *Il verso cantato. Atti del Seminario di studi (Aprile-Giugno 1988)*, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 55-68.

Adams, C., 1979. Melodic contour typology. In *Ethnomusicology*, 20, 2, 179-215.

Albano Leoni, F. e Maturi, P., 1995. *Manuale di fonetica*. Roma: La Nuova Italia.

Avesani, C., 1987. Declination and sentence intonation in Italian. In *Proceedings of the XI International Congress of Phonetic Sciences*, 3, 153-156.

Beltrami, P. G., 2002. *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.

- Bent, I. e Drabkin, W., 1990. *Analisi musicale*. Torino: EDT (ed. or. *Analysis*, 1980. London: MacMillan).
- Berry, W., 1987. *Structural functions in music*. New York: Dover (ed. or. 1976 Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall).
- Bertinetto, P. M., 1981. *Strutture prosodiche della lingua italiana. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Bertinetto, P. M. e Magno Caldognetto, E., 1996. Ritmo e intonazione. In A. Sobrero (a c. d.) *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*. Roma-Bari: Laterza. 141-192.
- Bravi, P., 2005. Cantadas in Campidanu. La poesia estemporanea nella Sardegna meridionale. In P. Bravi e M. Lutz (a c. d.) *Cantus e nodas. La musica di tradizione orale della Sardegna meridionale*, Regione Autonoma della Sardegna. Comune di Sestu: 36-71.
- Bravi, P., in stampa. La trascrizione musicale del muttettu campidanese. Proposta di metodo e applicazioni. In *Musas e terras. Àutus de su cumbènniu. Atti del Convegno di Sinnai (CA)*, 8-12 Dicembre 2004, (c.s. - www.musaseterras.it).
- Canepari, L., 1985. *L'intonazione. Linguistica e paralinguistica*. Napoli: Liguori.
- Cohen, A.; Collier, R.; t'Hart, J., 1982. Declination: construct or intrinsic feature of speech pitch?. In *Phonetica*, 39, 254-273.
- Cook, N., 1991. *Guida all'analisi musicale*. Milano: Guerini.
- De Dominicis, A., 1992. *Intonazione e contesto. Uno studio su alcuni aspetti del discorso in contesto e delle sue manifestazioni intonative*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- De Natale, M., 1990. *Analisi della struttura melodica*. Milano: Guerini e associati.
- Di Girolamo, C., 1976. *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Il Mulino.
- Drabkin, W.; Pasticci, S. e Pozzi, E., 1999. *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura melodica*. Lucca: LIM.
- Elwert, W. T., 1973. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*. Firenze: Le Monnier.
- Forte, A. e Gilbert, S. E., 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton.
- Fraisse, P., 1979. *Psicologia del ritmo*. Roma: Armando.
- Giannattasio, F., 2005. Dal parlato al cantato. In *Enciclopedia della musica. Vol. V: L'unità della musica*. Torino: Einaudi. 1003-1036.
- Kolinsky, M., 1965. The structure of melodic movement. A new method of analysis. In *Studies in Ethnomusicology*, 2, 95-120.
- Ladd, D. R., 1984. Declination: a review and some hypothesis. In *Phonology Yearbook*, 1, 53-74.
- List, G., 1963. The boundaries of speech and song. In *Ethnomusicology*, 7, 1, 1-16.
- Lomax, A., 1968. *Folksong Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Sciences.

- Magno Caldognetto, E.; Ferrero, F.; Lavagnoli, C. e Vagges, K., 1978. F0 contours statements, yes-no questions and wh-questions of two regional varieties of Italian. In *Journal of Italian Linguistics*, 3, 57-68.
- Mossa, M. 1999. L'improvvisazione poetica nel Campidano. Rilievi etnomusicologici. In *Quaderni Oristanesi*, 43/44, 57-79.
- Powers, H. S., 2002. La melodia. In *Enciclopedia della musica. Vol. II: Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 24-44.
- Sachs, C., 1982. *Le sorgenti della musica*. Torino: Boringhieri. (ed. or. 1962. *The wellspring of music*. The Hague: Martinus Nijhoff).
- Sachs, C., 1992. *La musica nel mondo antico*. Milano: Rusconi. (ed. or. 1943. *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. New York: W.W. Norton & C. Inc.).
- Serianni, L., (con la collaborazione di A. Castelvechi) 1988. *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino: UTET.
- Serianni, L., 2001. *Introduzione alla lingua poetica italiana*. Roma: Carocci.
- Solinas, G., 1993. *Storia de sa Cantada campidanese*. Cagliari: Castello. Solinas, G., 1993. *Storia de sa Cantada campidanese*. Cagliari: Castello.
- Vayra, M., 1991. Un'interfaccia tra fonetica e fonologia: "declination" intonativa e altre declinazioni nel parlato. In E. Magno Caldognetto e P. Benincà (a c. d.) *L'interfaccia tra fonologia e fonetica*. Padova: Unipress, 137-154.
- Vogel, I., 1982. *La sillaba come unità fonologica*. Bologna: Zanichelli.
- Zedda, P. e Pani, A., 2005. *Sa cantada. I poeti improvvisatori*. Quartu S. Elena: Alfa Editrice.