



## Il ruolo del “magico numero sette” nella canzone d’autore italiana

Gianluca Valenti\*

\* Sapienza Università di Roma – UCL Université Catholique de Louvain  
(gianluca\_valenti@yahoo.it)

### 1. Predizioni della teoria

Lo studio del 1956 di George Miller è, come noto, uno dei pilastri della psicologia cognitiva; le conclusioni a cui giunge l’autore – e che, pur con le dovute correzioni, saranno confermate da ulteriori esperimenti fino ai giorni nostri – si possono riassumere in tre punti:

I) ogni essere umano possiede un determinato ‘span of attention’, cioè una capacità di stimare istantaneamente, senza contare, il numero di oggetti che gli vengono presentati dinnanzi. Un esperimento che precedette di pochi anni lo studio di Miller<sup>1</sup> mostrò che «below seven [dots] the subjects were said to *subitize*; above seven they were said to *estimate*»;<sup>2</sup>

II) allo stesso modo in ciascuno di noi è presente uno ‘span of absolute judgment’, ossia «a clear and definite limit to the accuracy with which we can identify absolutely the magnitude of a unidimensional stimulus variable»;<sup>3</sup> come ad esempio l’altezza di un tono musicale, che, non a caso, nella sua partizione elementare è costituito da sette note;

III) infine, è cosa nota che ogni uomo possiede uno ‘span of immediate memory’, o (con la terminologia di Baddeley) memoria di lavoro, anch’essa quantificabile grosso modo intorno a sette elementi.

Ciò che Miller notò è la nostra predisposizione nell’«organizing or grouping the input into familiar units or chunks».<sup>4</sup> Siamo cioè capaci di ricordare sette (più o meno due) lettere estratte a caso dal nostro alfabeto, ma con lo stesso grado di difficoltà possiamo ricordare sette monosillabi, finanche sette parole. I singoli *bits*, nel nostro caso le lettere, vengono accorpati fra loro, formando *chunks* (monosillabi, parole) sempre più ampi: questo processo è definito ‘recoding’. Ciò che realmente determina la nostra capacità percettivo-mnemonica è dunque la possibilità di organizzare l’informazione in segmenti a noi familiari, sempre che non eccedano la misura fissa di sette più o meno due elementi.

---

<sup>1</sup> Kaufman et al. 1949.

<sup>2</sup> Miller 1956.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

In altra sede<sup>5</sup> sono state analizzate le numerose implicazioni metriche dell'articolo di Miller, già individuate nei pionieristici lavori di Cornulier sul verso francese, nonché da Beltrami, Sansone e Canettieri per la lirica italiana. Nelle indagini di tali studiosi ampio spazio è stato dedicato al problema del numero di posizioni metriche<sup>6</sup> che la mente umana può distinguere prima di perdere la percezione dell'isosillabismo fra due o più versi, e del conseguente ruolo della cesura come 'marcatrice di frontiera'.<sup>7</sup> Di contro, attenzione minore – se non inesistente – hanno ricevuto quegli altrettanto fondamentali blocchi metrici che sono i versi e le strofe: fra gli obiettivi del presente lavoro vi è anche la speranza di poter colmare questa lacuna, pur solo in modo parziale.

L'ipotesi di partenza è che, se – come sembra – la legge di Miller gioca un qualche tipo di ruolo nell'organizzazione complessiva delle P.M., allora essa, in accordo con la nostra capacità di «organizing or grouping the input into familiar units or chunks», dovrà necessariamente funzionare anche nell'organizzazione di “gruppi di P.M.” (= versi) e “gruppi di gruppi di P.M.” (= strofe). Ma in che modo, esattamente, si verifica tale funzionamento?

Il poeta, o il cantante, nell'atto della composizione di un brano si troverà alle prese con un duplice (e contrastante) obiettivo: da un lato egli vorrà aumentare al massimo il numero di bit di informazione trasmessi, per poter articolare nel migliore dei modi il suo discorso; dall'altro egli dovrà scontrarsi con l'esigenza di ridurre al minimo quello stesso numero di bit, per poter così facilitare l'apprendimento, la memorizzazione (e dunque il ri-conoscimento, da cui scaturisce l'apprezzamento<sup>8</sup>) del suo testo da parte del pubblico. In accordo con la legge di Miller, la tensione fra la necessità di aumentare e quella di ridurre il numero di bit di informazione dovrà trovare un suo equilibrio proprio attorno al numero sette (più o meno due), sia per quanto riguarda l'organizzazione delle P.M., sia dei V., sia delle S.

Il meccanismo, ovviamente, non è (quasi) mai cosciente, per cui l'aspettativa non sarà di verificare una metodica disposizione di S., V. e P.M. in gruppi di sette elementi;<sup>9</sup> piuttosto, la tesi potrà dirsi verificata se si risconterà – in un elevato numero di componimenti analizzati – una disposizione gaussiana di tali valori, con apice al sette.

Il primo scopo di questo articolo sarà dunque di convalidare la seguente ipotesi, che in seguito verrà ulteriormente perfezionata:

---

<sup>5</sup> Valenti 2009, § 2, che per molti aspetti si può considerare come uno studio complementare a quello qui proposto.

<sup>6</sup> Gli studiosi odierni preferiscono parlare, piuttosto che di sillabe, di 'posizioni metriche' anche in italiano, dove tuttavia le differenze sono meno marcate rispetto a quanto avviene nelle lingue accentuali. Anche in questa sede si fa uso di tale distinzione; nel computo, difatti, si è proceduto ad analizzare non le sillabe bensì le posizioni metriche, operando dunque al livello fonologico: ad esempio, nei due versi «alice guarda i gatti / e i gatti guardano nel sole», siamo in presenza di 8 + 10 sillabe, che però per effetto della sinalefe – compresa quella fra primo e secondo verso – diventano 7 + 8 posizioni metriche («alice guarda i gatti e i gatti guardano nel sole»). Nel prosieguo del lavoro, per praticità, la 'POSIZIONE METRICA' sarà indicata con l'abbreviazione P.M.; il 'VERSO' con l'abbreviazione V.; la 'STROFA' con l'abbreviazione S., e infine la 'CANZONE' con l'abbreviazione C.

<sup>7</sup> Cornulier 1995, 47 parlò in proposito di una 'loi des huit syllabes', ossia: «en français, au-delà de huit, le nombre syllabique exact est inaccessible à la perception».

<sup>8</sup> Cfr. gli studi sul 'mere exposure effect', di cui Robert Zajonc è uno dei principali esponenti.

<sup>9</sup> D'altronde, se tale disposizione fosse davvero metodica, dovremmo dedurne un consapevole e volontario intervento dell'autore, e dunque per definizione non saremmo più in presenza di un fenomeno cognitivo, che è proprio ciò che qui si vuole dimostrare.

- (1) Le P.M., i V. e le S. di un componimento metrico tendono ad essere organizzati in blocchi di sette elementi, più o meno due.

Bisognerà fare una prima distinzione su ciò che è stato definito 'componimento metrico'. Essendo difatti la legge di Miller una regola cognitiva, la predizione sarà di trovarla maggiormente rispettata in testi legati all'oralità piuttosto che in testi scritti, dove vincoli di vario genere<sup>10</sup> intervengono a indirizzare l'autore verso scelte di tipo culturale, quindi non più predittibili dalla teoria. Si dovrà dunque aggiungere a (1) il seguente corollario:

- (2) L'osservazione di (1) sarà direttamente proporzionale al gradiente di oralità presente nel componimento analizzato: sia a livello di composizione, sia di fruizione, sia di memorizzazione.

In un primo esperimento di questo tipo, parzialmente riuscito, sono stati esaminati i corpus lirici della poesia romanza delle origini;<sup>11</sup> i dati, pur mostrando un generale trend verso la disposizione di P.M., V. e S. in gruppi di sette elementi, non erano tuttavia dirimenti. Si è dunque ipotizzato che proprio l'ossequio a strutture metriche molto elaborate da parte dei trovatori e dei loro epigoni abbia influito negativamente sul test, e si è proceduto ad una nuova analisi, questa volta su un genere lirico più libero da impalcature metriche e formali di alcun tipo: la canzone d'autore italiana.<sup>12</sup>

In una e-mail inviata in risposta alla mia richiesta di poter fare una breve intervista a proposito di questo argomento, Vinicio Capossela così commentò: «Non ho alcuna impostazione metrica se non quella che mi suggerisce l'istinto, e non ho mai imparato a contare». Al di là dell'evidente, spiritosa provocazione dell'ultima frase, il contenuto di questa affermazione resta valido, ed estremamente interessante: si ha qui una prova diretta – fornita dallo stesso autore – di una totale mancanza di preparazione metrica da parte di uno dei più noti cantautori italiani. Anticipando i risultati che verranno analizzati a breve, sarà utile riportare il grafico della disposizione delle P.M. nelle canzoni di Capossela (l'ascissa indica il numero di P.M. per ogni verso; l'ordinata la percentuale osservata. Ogni grafico successivo

---

<sup>10</sup> Vincoli legati perlopiù a esigenze culturali, come ad esempio – in italiano – la secolare tradizione dell'endecasillabo. Con le parole di Hanson e Kiparsky: «we base our theory on the traditional insight that meter is linguistically grounded at two levels. First, language itself has a rich intrinsic structure prior to any artistic form that may be imposed on it. [...] On another level, literature stylizes the inherent prosodic organization of language with conventional forms of versification which are themselves chosen from a limited set of formal options provided by Universal Grammar. The choices originate in cultural traditions, but evolve through competing efforts to maximize their naturalness on the one hand, and the scope for artifice that they afford on the other» (Hanson, Kiparsky 1996, 288). E si veda infra, Appendice 1, un esperimento condotto da Claudia Alonzi e Silvia di Pasquale sotto la supervisione di Paolo Canettieri, in cui è facile osservare che la maggior accessibilità mnemonica delle canzoni (fruizione orale) rispetto alle poesie (fruizione scritta) è l'altra faccia del medesimo fenomeno, ossia del maggior uso di vincoli formali nelle seconde piuttosto che nelle prime.

<sup>11</sup> Valenti 2009. Sono stati presi in esame i repertori metrici della canzone occitana, francese, italiana, galega e catalana.

<sup>12</sup> Si veda ad esempio Giovannetti 2009.

utilizzerà il medesimo linguaggio, salvo di volta in volta – previo avvertimento – sostituire, sull'asse delle  $x$ , le P.M. con i V. o con le S.).

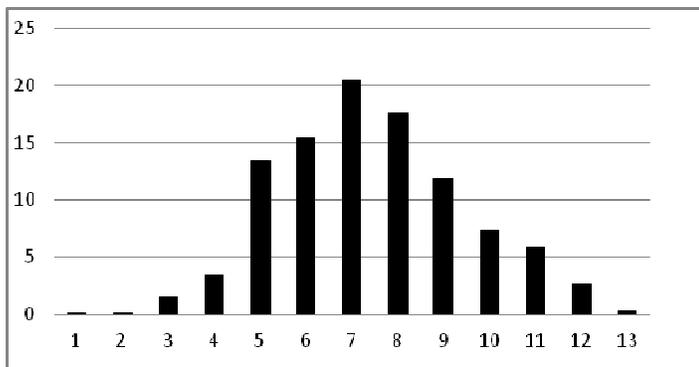


Figura 1: Disposizione delle P.M. nel corpus lirico di Capossela

Come si può notare, nonostante la sua mancanza di conoscenze metriche (o forse proprio grazie ad essa), il cantautore costruisce i suoi versi calibrando i raggruppamenti di P.M. esattamente nel modo predetto dalla teoria: solo gruppi di sette P.M. superano la soglia del 20% di occorrenze; solo gruppi di otto o sei P.M. superano la soglia del 15% di occorrenze; solo gruppi di nove o cinque P.M. superano la soglia del 10% di occorrenze, e così via. Dove non interviene alcuna convenzione metrica, si ha quindi una distribuzione gaussiana dei dati, in cui  $\mu$  (la moda, ossia il più alto valore osservato) è effettivamente 'sette'.

## 2. Metodo

Per ciò che riguarda la raccolta dei dati, vi è nel presente lavoro una grande discrepanza di metodo rispetto al procedimento seguito nel precedente articolo sulla poesia romanza delle origini. In quella situazione fu possibile consultare un database completo su CD-Rom dei differenti corpus metrici esaminati;<sup>13</sup> non si è tuttavia reperito un simile strumento contenente dati inerenti alla canzone d'autore italiana. Ciò ha avuto sullo studio qui presentato due ripercussioni, una negativa e una positiva.

Il primo fattore è ovviamente una minor mole di componimenti analizzati che, in accordo con la legge dei grandi numeri, si traduce in una minore accuratezza statistica; difatti, mentre per la poesia medievale sono state prese in considerazione circa tremila liriche, lo spoglio metrico della canzone italiana si è arrestato a poco più di seicento testi. Questo indebolimento statistico è stato dovuto alla necessità di contare, una dopo l'altra, le singole P.M. di ogni canzone, il che ha evidentemente richiesto un lavoro piuttosto prolungato nel tempo.

Dall'altro lato, proprio la possibilità/necessità di costruire un database personale ha aumentato notevolmente la precisione analitica dei dati raccolti. Tutti quei fenomeni metrici (o parametrici che dir si voglia) come la dialefe, dieresi, sinalefe, iato, sandhi etc., impossibili da computare con un database che registra la mera occorrenza di sillabe all'interno di un corpus testuale, sono stati di contro attentamente verificati proprio perché, delle canzoni analizzate, si è potuto considerare non la scansione sillabica bensì il pattern ritmico-melodico.

<sup>13</sup> A cura di E. Zimei, e messo a mia disposizione da P. Canettieri, che ringrazio.

### 3. Analisi dei dati

Si può ora procedere con l'analisi ed il commento dei dati raccolti. In figura 2 è riportato il grafico complessivo di tutti i risultati ottenuti.

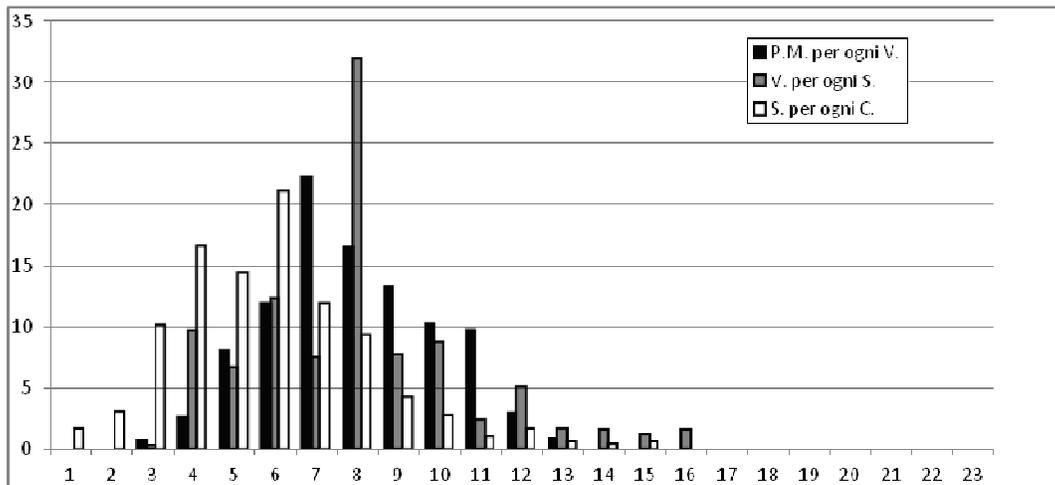


Figura 2: Analisi complessiva dei dati raccolti

A proposito del numero di P.M. contenute in ogni V., si osserva una generale tendenza (maggiore di quella riscontrata nelle canzoni medievali) alla disposizione in blocchi composti da sette unità. La moda è sette, con il 22% del totale delle occorrenze, e – più in generale – nel range milleriano (ossia il range compreso fra cinque e nove) è compreso, come da ipotesi, un numero molto elevato di occorrenze, ossia il 72% del totale.

Tuttavia, in accordo con una funzione di tipo gaussiano, l'unico dato discordante è la presenza di un numero relativamente alto di versi composti da undici P.M.; ciò è dovuto sicuramente alla più volte ricordata auctoritas dell'endecasillabo nella tradizione letteraria italiana.<sup>14</sup> Come si evince dalla figura 3.a (cfr. infra) e dall'Appendice 2, l'autore che fa un più ampio uso di endecasillabi è Francesco Guccini, cantautore noto per essere particolarmente attento a fattori di tipo metrico, tanto da essere stato l'unico – fra quelli qui considerati – ad avere vinto (nel 1992) il premio "Librex Montale", sezione "Poetry for music".<sup>15</sup> Così la sua preferenza per versi che eccedono il limite milleriano di nove elementi può essere agevolmente spiegata con la preferenza per il metro canonico della tradizione italiana, ossia l'endecasillabo: l'eccezione, anche questa volta, poggia le sue basi su motivazioni di tipo culturale – e non più cognitivo.

Un'altra evidenza del profondo impatto della regola di Miller nella disposizione di P.M. all'interno del verso è data dalla mia intervista al cantautore Claudio Lolli. Come si può vedere nell'Appendice 3, fra le canzoni di Lolli i versi composti da undici P.M. precedono, in un ordinamento crescente, quelli di dieci, sei, nove, otto e sette P.M.; ma, alla mia domanda su

<sup>14</sup> Influenza, in musica, meno forte che in poesia (ed è questo il motivo per cui gli endecasillabi sono qui contenuti in una percentuale ancora ragionevole), ma comunque non ancora del tutto assente.

<sup>15</sup> Gli altri cantautori ad avere ottenuto tale riconoscimento sono: Paolo Conte (1991), Lucio Dalla (1993), Franco Battiato (2000), Bob Dylan (2001) e Ivano Fossati (2005). Nessuno di loro è stato preso in considerazione nel presente computo metrico.

quale metro fosse il più appropriato per un testo musicale, l'artista rispose che una canzone dovrebbe essere composta prevalentemente da endecasillabi. Da tale disaccordo fra teoria e prassi si deduce che, in taluni contesti, la regola milleriana è così profondamente radicata nel nostro modo di pensare che viene applicata anche quando crediamo di fare qualcosa di diverso. Lolli è consapevole della lunga storia dell'endecasillabo, nonché della sua dignità letteraria, ed è anche convinto di farne ampio uso nei suoi testi; ma, al tempo stesso, senza rendersene conto è portato a privilegiare altri tipi di metri, tutti interni al range milleriano: in particolar modo versi composti da sette, otto e nove P.M.

Non si consideri ora la categoria 'V. per ogni S.', che verrà discussa in seguito, bensì la categoria 'S. per ogni C.'. Anche in questo caso sussiste un generale accordo fra i dati raccolti e la regola di Miller. Partendo dalla moda, il sei, si osserva un progressivo declino della curva in entrambe le direzioni, e gli esiti più significativi (84% del totale) si hanno in un range incluso fra le tre e le otto S. per componimento. Le analogie con la prima categoria considerata (P.M. per V.) sono evidenti: si ha infatti un'identica distribuzione dei risultati fra il 5% ed il 25%, il che equivale a dire che entrambe le categorie presentano un solo valore che supera la soglia del 20%, un solo valore fra il 15% ed il 20%, e via di seguito. Inoltre, questi valori – caratteristici di una quasi perfetta distribuzione gaussiana – esprimono parimenti una grande dispersione, il che equivale a dire che i dati non sono influenzati (se non superficialmente) da altri tipi di fattori, prima di tutto culturali. Questa correlazione fra P.M. e S. è un forte indizio in favore dell'ipotesi (1), ossia della presenza di una regola cognitiva (milleriana) dietro l'organizzazione dell'informazione a più livelli.

Le differenze fra il numero di P.M. per V. e quello di S. per C. non sono meno significative. Pur essendo i grafici fra loro molto simili, la distribuzione delle S. è spostata di una posizione verso sinistra rispetto alla distribuzione delle P.M. Questo spostamento è perfettamente accettabile dalla teoria perché, se è vero che raggruppare elementi agevola la loro memorizzazione, non si può negare che esista una differenza sostanziale fra l'apprendimento (o il ricordo) di gruppi di elementi dalla lunghezza così variabile come possono essere le P.M., i V. o addirittura le S. di una canzone.

Quanto più numerosi saranno gli input da ricordare, tanto più intenso sarà il nostro sforzo mnemonico, e di conseguenza tanto minore la quantità di informazione memorizzata: quest'ultima, tuttavia, sarà molto maggiore qualora raggruppata in segmenti familiari, come da legge di Miller, piuttosto che distribuita casualmente. Lo stesso Miller afferma: «the addition of independently variable attributes to the stimulus increases the channel capacity, but a decreasing rate».<sup>16</sup>

Si possono quindi formulare queste due semplici regole: (3) definisce un ipotetico testo scritto senza pause fra un verso e l'altro, e senza distinzioni di strofe; (4) è di contro la legge che regola la creazione, la fruizione e la memorizzazione di un qualsiasi componimento tramandato con modalità orali.

- (3) Non applicando alcun raggruppamento secondo la legge di Miller, la quantità di informazione memorizzata rimane costante, indipendentemente dalla quantità di informazione veicolata dal testo (e, in condizioni normali, non eccede le sette, più o meno due, P.M.).

---

<sup>16</sup> Miller 1956.

- (4) Applicando a un testo raggruppamenti secondo la legge di Miller, la quantità di informazione memorizzata aumenta in modo proporzionale all'aumentare della quantità di informazione veicolata, ma con andamento decrescente (le P.M., che veicolano poca informazione, si attesteranno ai limiti superiori del range milleriano, mentre le S. si attesteranno ai limiti inferiori).

Si comprende così che lo slittamento verso sinistra dei valori di 'S. per ogni C.' rispetto a quelli di 'P.M. per ogni V.' è assolutamente congruente con la teoria.

Si passi ora ad osservare la categoria 'V. per ogni S.': in questo caso, la dispersione precedentemente verificata non è più osservabile, ed i valori tendono a concentrarsi intorno all'otto. Pur se, di principio, tale risultato sembra confermare le ipotesi (essendo l'otto pienamente inserito nel range milleriano), bisognerà prudentemente sospettare che, qualora non si potrà osservare una disposizione gaussiana dei valori, qualche fattore di tipo culturale abbia indirizzato le preferenze degli artisti.

Un recente libro apparso in Italia mostra con chiarezza come, fra poesia scritta per la musica e poesia "pura" messa in musica non vi siano sostanziali differenze, eccetto che per il numero di versi che compongono ogni stanza. La canzone d'autore italiana, prosegue l'autore dello studio, privilegia notevolmente la strofa composta da otto versi, come in effetti i dati raccolti in questa sede sembrano confermare:

L'introduzione recitativa, già articolata in un certo numero di *verses* (o strofe di carattere recitativo), tende ad essere dapprima ridotta a un'unica strofa – in genere di estensione variabile dalle 24 alle 8 battute – e poi in seguito persino soppressa; così da spostare tutta l'attenzione dell'ascoltatore dalla graduale messa a fuoco della situazione drammatica e psicologico-affettiva (*verse*) a un sempre più sintetico ed essenziale nucleo emotivo: una strofa lirica di 8 battute, di norma ripetuta, interrotta da una strofa di uguale lunghezza ma di carattere contrastante (detta *bridge* o *release* [...]), e infine ripresa in funzione di chiusa. Ne deriva una struttura complessiva quadripartita, di norma AABA, dall'estensione standard di 32 battute.<sup>17</sup>

Dall'analisi dei dati si possono dedurre alcune conclusioni. Applicando (4) e (2) a (1), si ottiene infine:

- (5) In assenza di forti vincoli culturali, le P.M., i V. e le S. di un componimento musicale tendono ad essere organizzati in blocchi di elementi di dimensioni variabili fra il cinque e il nove, proporzionalmente alla quantità di informazione trasmessa. Il numero di P.M. per ogni V. tenderà così al limite superiore del range milleriano, mentre il numero di S. per ogni C. tenderà al limite inferiore.

Ulteriori grafici serviranno da controprova. Nelle figure 3.a, 3.b e 3.c sono riportati i dati relativi alle ormai note categorie, divisi per singolo cantautore analizzato.

---

<sup>17</sup> La Via 2006, 149.

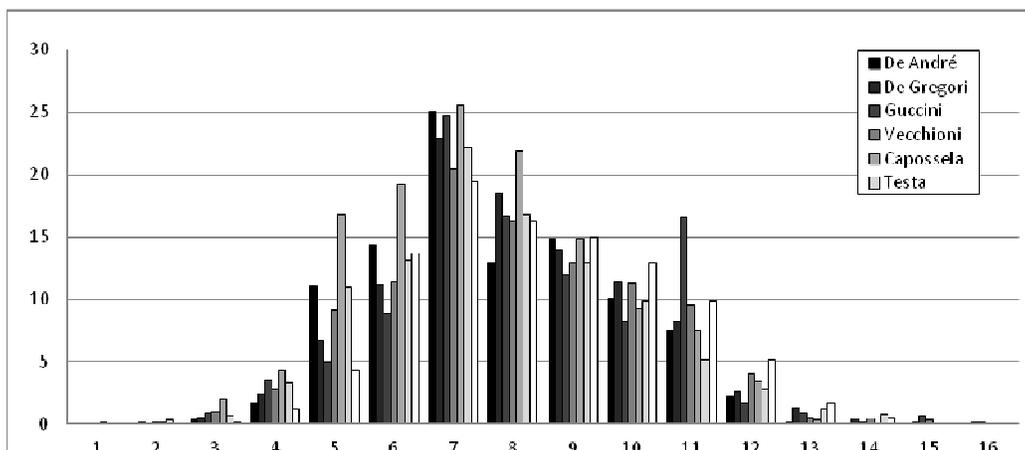


Figura 3.a: P.M. per ogni V. nella canzone d'autore italiana

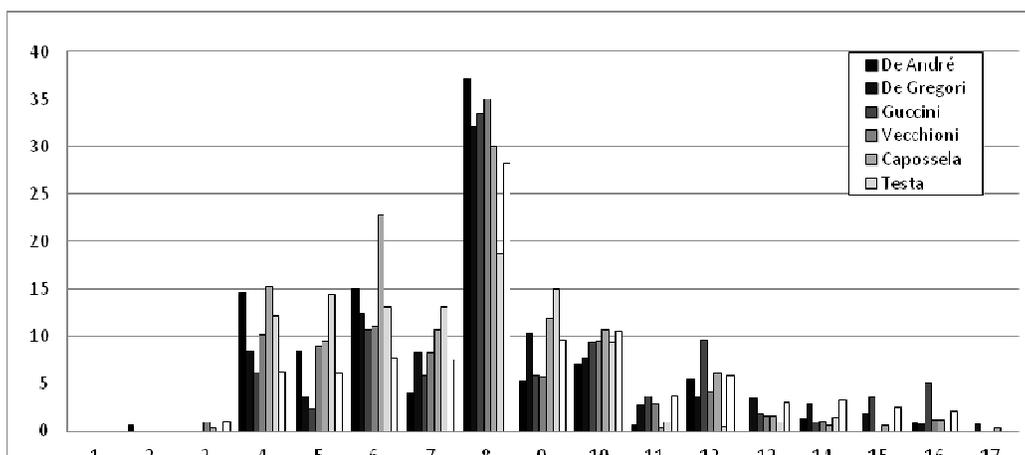


Figura 3.b V. per ogni S. nella canzone d'autore italiana

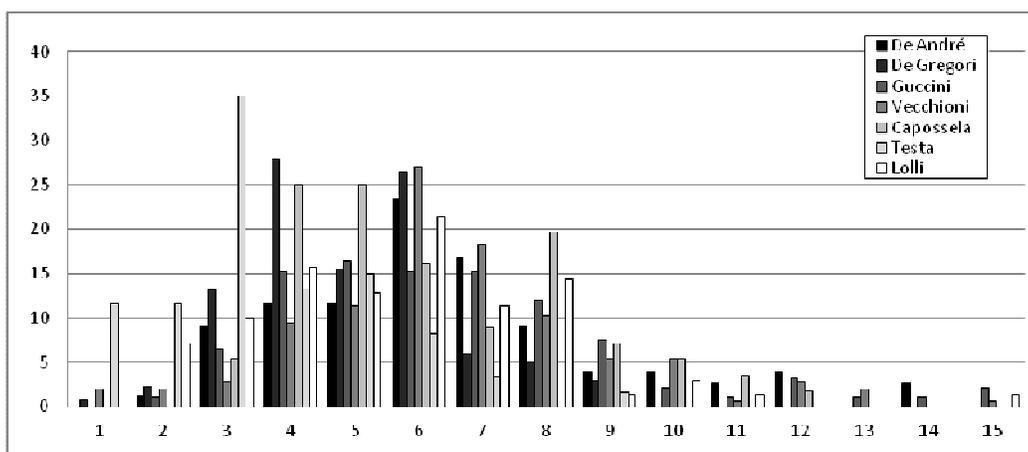


Figura 3.c S. per ogni C. nella canzone d'autore italiana

Come si può osservare, esiste un forte accordo fra i diversi cantautori. I valori medi relativi al numero di P.M., V. e S. contenuti nelle loro canzoni non derivano dal caso, ma da una prossimità molto marcata dei medesimi valori in ciascuno degli artisti qui considerati.

Non esistono grandi fluttuazioni fra autore e autore, e tale concordanza è più marcata nel primo grafico (figura 3.a) che nel terzo (figura 3.c). Anche questo dato è totalmente in accordo con la statistica: difatti, essendo il set di dati identico per ciascuno dei tre grafici, ciò significa che per ogni stanza sono stati analizzati circa otto versi, e per ogni verso circa otto posizioni metriche.<sup>18</sup> Come noto, all'aumentare del numero degli elementi campionari tendono a diminuire gli effetti della casualità nel campione stesso.

Con ogni probabilità, dunque, aumentando il numero di canzoni analizzate sarebbe aumentato allo stesso modo anche l'accordo fra singoli cantautori persino nel grafico relativo al numero di strofe per ogni componimento. Accordo che comunque, anche nella situazione attuale, è una spia evidente del funzionamento ad ogni livello – P.M., V. e S. – di quella regola di Miller che già in altri contesti è stato dimostrato essere alla base del nostro modo di contare, di recepire e di memorizzare l'informazione.

---

<sup>18</sup> Per la precisione: 250.000 P.M., poco più di 30.000 V. e 3.800 S.

#### 4. Bibliografia

Aroui, Arleo 2009 = J.-L.A., A.A. (a cura di), *Towards A Typology Of Poetic Forms. From language to metrics and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Beltrami 1984 = P.G.B., *Recensione a Cornulier 1982*, «Rivista di Letteratura Italiana», 2, pp. 587-605.

Buffoni 2002 = F.B. (a cura di), *Ritmologia. Atti del convegno "Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione"*. Università degli Studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e letterature comparate (22-24 marzo 2001), Milano, Marcos y Marcos.

Canettieri 1998 = P.C., *Metrica e tempo*, «Critica del testo», 1, pp. 141-176.

Canettieri 2002 = P. C., *Ritmo e scienze della cognizione: un approccio storico*, in Buffoni 2002, pp. 139-155.

Centro Studi 2009 = Centro Studi Fabrizio de André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere.

Cornulier 1982 = B.d.C., *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Editions du Seuil.

Cornulier 1995 = B.d.C., *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Dell 1989 = F.D., *Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent et l'e muet dans la chanson française*, in Dominicy 1989, pp. 121-136.

Dominicy 1989 = M.C. (a cura di), *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Brussels, Editions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres.

Giovannetti 2009 = P.G., *Il verso di canzone: una neometrica dal basso?*, in Centro Studi 2009, pp. 151-159.

Hanson, Kiparsky 1996 = K.H., P.K., *A Parametric Theory of Poetic Meter*, «Language», 72, pp. 287-335.

Kaufman et al. 1949 = E.L.K. et al., *The discrimination of visual number*, «The American Journal of Psychology», 62, pp. 498-525.

La Via 2006 = S.L.V., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.

Miller 1956 = G.A.M., *The magical number seven, plus or minus two. Some limits on our capacity for processing information*, «Psychological Review», 63, pp. 81-97.

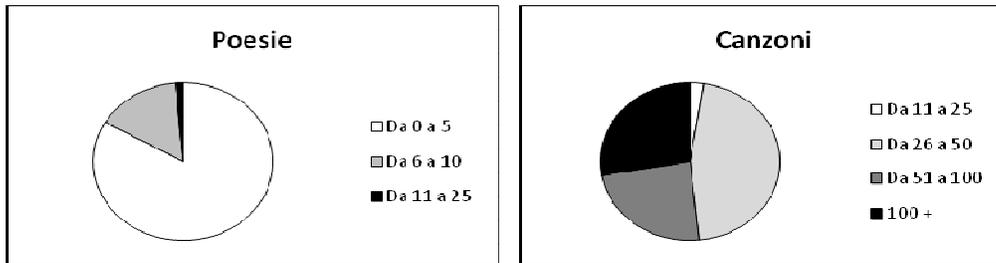
Rubin 1995 = D.C.R., *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York, Oxford University Press.

Sansone 1988 = G.E.S., *Le trame della poesia. Per una teoria funzionale del verso*, Firenze, Vallecchi.

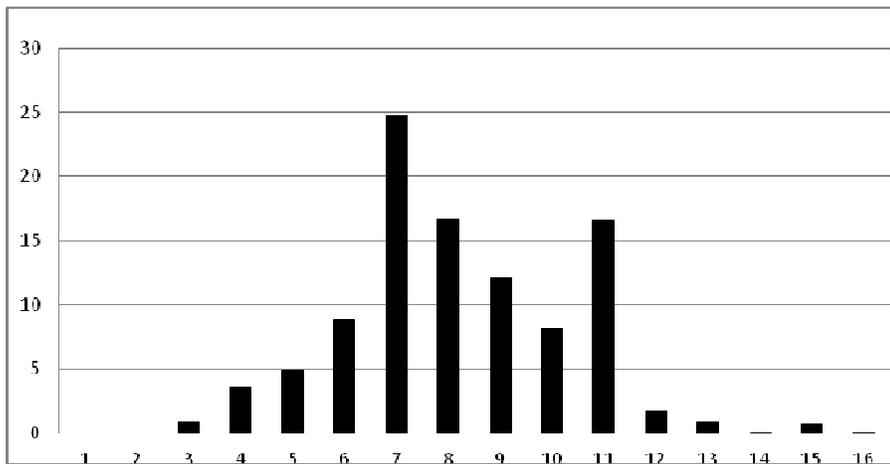
Valenti 2009 = G.V., *The Magical Number Seven and the Early Romance Poetry*, «Cognitive Philology», 2, <http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/8812/8793>

## 5. Appendici

### 5.1. Differenze fra la memorizzazione di poesie e quella di canzoni



### 5.2. Disposizione delle P.M. nel corpus lirico di Guccini



### 5.3. Disposizione delle P.M. nel corpus lirico di Lolli

