

LA POESIA CANTATA.
ALCUNI PROBLEMI TEORICI

Jean Molino

1. *Musica e poesia: problemi di definizione e di genesi*

Verso o poesia cantata. Già l'espressione in sé pone qualche problema, poiché sembra sottintendere l'esistenza di realtà ben definite: il verso o la poesia da una parte e il canto o la musica dall'altra. Sappiamo, tuttavia, che non si può sfuggire ai problemi che pongono le realtà sociali e culturali: lo specialista non riesce a isolare entità ben definite, delle quali, peraltro, non farebbe che ritrovare varianti nelle diverse culture. Le difficoltà di conoscere con esattezza ciò di cui si sta parlando, ben note quando si tratta della musica, sussistono anche quando si ha a che fare con la poesia. Non in tutte le culture esistono termini specifici per definire le produzioni che somigliano – più o meno – a ciò che noi intendiamo per poesia. In Cina, dove è attiva da molto tempo un'importante tradizione critica, esistono termini atti a designare i diversi generi definiti in base ai loro tratti formali, ma non si usano vocaboli tradizionali per riferirsi all'insieme dei generi; insieme che potrebbe, per esempio, essere definito dalla presenza simultanea di ritmo e di rima (Hartman 1986: 59). Un'analoga osservazione potrebbe valere per molte altre regioni del mondo. Ecco cosa scrive uno specialista della letteratura rundi (letteratura del Burundi):

Il termine poesia non ha, probabilmente, un equivalente in rundi. Al contrario, la maggior parte dei generi poetici sono designati attraverso un vocabolo specifico (Rodegem 1973: 31).

Malgrado le apparenze, la situazione non è molto più chiara nella tradizione occidentale: già Aristotele, nella *Poetica*, esitava tra più

definizioni della poesia, basate su ritmo, espressione e rappresentazione (47a8 - 47b28). Si è dunque obbligati a procedere per la poesia come gli etnomusicologi sono soliti fare per la musica, cioè attraverso aggiustamenti progressivi tra le diverse definizioni “emiche” e un quadro generale “etico” che si costruisce poco a poco. Si assiste, così, a una sorta di disgregazione delle categorie europee tradizionali. Grazie alla comparazione sistematica, quelle che sembravano essere entità ben definite, appaiono costituite da parametri distinti, la cui combinazione variabile permette di dare conto dei differenti casi attestati.

Ma la situazione si complica per la musica, così come per la poesia, quando ci si rende conto che nella maggior parte delle culture è difficile separare l’una dall’altra. Nel seguito della citazione proposta in precedenza, lo stesso specialista di letteratura rindi scrive:

Secondo Whiteley (1962), nello stile orale la distinzione tra ciò che viene cantato e ciò che viene recitato è il migliore criterio per differenziare la prosa dalla poesia.

Questo criterio, forse, non è universalmente valido, ma ha il merito di attirare l’attenzione sugli stretti legami che hanno da sempre unito musica e poesia in tutte le culture, ad eccezione proprio della nostra tradizione europea, assai recente, che si fonda sulla loro separazione. Tale concezione è il risultato della doppia evoluzione che ha portato da una parte, nel XIX secolo, alla nozione di musica pura e, dall’altra, all’idea di una poesia soltanto scritta, divenuta anch’essa pura con l’abbandono della rima, della metrica regolare e di tutto ciò che la ricollegava al canto. In linea generale, dunque, si può dire che la poesia è, nella maggior parte dei casi, inseparabile dalla musica. Ciò che Paul Demiéville dice della poesia cinese è, *mutatis mutandis*, valido per tutte le poesie, tranne che per la più recente poesia occidentale:

La poesia cinese non è mai stata parlata. O la si salmodiava su una melopea appresa dal maestro, la stessa per ogni verso, e già molto più sostenuta di quanto lo sia, ad esempio, la *Wortmelodie* dei nostri compositori moderni; oppure la si cantava, spesso con un accompagnamento strumentale, su arie date dalla struttura generalmente ripetitiva, da cui risultava un’organizzazione dei versi in strofe, quartine, sestine, ottave, ecc. (Demiéville 1962: 16).

Per comprendere e spiegare queste affinità tra musica e poesia, ci si deve interrogare sui loro fondamenti e, per farlo, siamo obbligati a procedere partendo dalle nozioni e dai dati che appartengono alla nostra tradizione occidentale: supponiamo, dunque, che la poesia e la musica siano realtà differenti e la nostra analisi consisterà, in gran parte, nel ritrovare proprio quelle forme complesse che la nostra cultura ha abbandonato. Anche in una tradizione che le ha separate, tuttavia, musica e poesia possiedono un certo numero di caratteristiche comuni: una componente ritmica, una componente melodica, una sintassi combinatoria e una semantica “affettiva”. Per ciò che concerne la musica, queste proprietà non creano problemi, poiché corrispondono a elementi costitutivi di ciò che noi definiamo musica – cioè ritmi, altezze, e sequenze che li combinano – ad eccezione, forse, di ciò che ho chiamato semantica affettiva, sulla quale tornerò in seguito.

Per la poesia, e più in generale per il linguaggio, è essenziale insistere sul loro “ancoraggio” musicale, in genere molto meno scontato, soprattutto a causa dell’evoluzione della linguistica, sempre più formalizzata e, quindi, sempre meno sensibile agli aspetti più concreti del linguaggio segmentale. La presenza del musicale nel linguaggio si situa, in modo strategico, in quell’unità linguistica difficile da definire, ma fondamentale, che è la sillaba. Pur non figurando nell’analisi segmentale della fonologia di una lingua, essa gioca un ruolo decisivo nella produzione e nello sviluppo del linguaggio, poiché è un’unità di ordine ritmico, ed è precisamente questo che la rende difficile da definire. La sua realtà psicologica non lascia dubbi: si è constatato come anche locutori illetterati riescano a suddividere senza errori le parole in sillabe e, d’altra parte, le scritture sillabiche hanno preceduto le scritture alfabetiche, dimostrando che la coscienza della sillaba è anteriore alla coscienza dei fonemi. D’altronde, come vedremo, la sillaba è alla base della maggior parte dei sistemi di versificazione. La sillaba costituisce, dunque, il punto di ancoraggio essenziale del ritmo nel linguaggio e nella poesia e questo spiega il ruolo che essa gioca in alcuni dei più recenti modelli di analisi fonologica, come la fonologia autosegmentale e la fonologia metrica (cfr., a tal proposito, Goldsmith 1989). Si noti, tra l’altro, che

uno di questi modelli ha mutuato il termine di metrica all'analisi della poesia.

È la sillaba il supporto di ciò che i linguisti chiamano tratti prosodici, o soprasegmentali, che comprendono i seguenti elementi: lunghezze o durate, accenti (accenti tonici) e altezze. Le durate, nelle quali le opposizioni sono più o meno codificate, generano ritmi, così come li generano le opposizioni accentuali. Le altezze, che nel linguaggio esercitano funzioni diverse – toni per le lingue dette tonali, in cui le differenze di altezza hanno una pertinenza fonologica, curve intonative – forniscono al linguaggio una reale organizzazione melodica, anch'essa troppo spesso trascurata dalla linguistica.

Proprio perché hanno caratteristiche comuni, musica e linguaggio sono sempre state strettamente legate. Lo dimostrano, a parte la poesia cantata, quelle che chiamerei forme intermedie tra linguaggio e musica. Non ci si deve, a questo proposito, far ingannare dalla formulazione che, come sempre per musica e poesia, sembra supporre che vi siano dapprima essenze pure, il linguaggio e la musica, e che queste entità semplici si mescolino tra loro solo in un secondo momento per dar luogo a entità composite, a ibridi, a forme intermedie. In realtà, non ne sappiamo niente e tutto, al contrario, porta a pensare che queste pretese forme intermedie siano geneticamente primarie, mentre musica e linguaggio, come noi li conosciamo, si sono separati gradualmente, a partire da una indistinzione anteriore. Si tratta di un campo estremamente vasto, al quale si è finora prestata attenzione solo distrattamente. Non esistono neppure inventari precisi di queste forme, e, per darne conto, si procede di solito secondo il metodo proposto da List (1963), che cerca di dimostrare attraverso quale percorso si possa passare dal parlato al cantato, come se, per arrivare al canto, si dovesse partire dal linguaggio così come viene percepito oggi dai linguisti. Ma la straordinaria varietà delle forme dette intermedie contraddice questa ricostruzione. Per avere un'idea più corretta della varietà di tali forme, bisogna superare una concezione troppo semplice di ciò che distingue la parola dal canto. Il tratto ritenuto generalmente distintivo è, come si sa, il seguente: la parola è caratterizzata dalla variazione continua di altezza, mentre nel canto le altezze sono stabilizzate per il tempo necessario a dare

vita a delle "note". Questa caratterizzazione, però, è decisamente troppo restrittiva, poiché la musica non si definisce solamente per la presenza di scale, ma anche di ritmi e di profili melodici; le intonazioni della parola, che possono essere più o meno enfatizzate, non si prestano direttamente a un'analisi in termini di altezze fisse e di scale. Così, rimaniamo prigionieri della nostra tradizione che ci fa considerare altezze e scale ben definite come il punto di partenza obbligato dell'analisi. Lo stesso avviene per il ritmo: il *rap* costituisce un buon esempio di come una parola recitata possa diventare musica grazie alla pregnanza del ritmo e, d'altra parte, numerose culture conoscono un modo di recitazione scandito da strumenti a percussione. Converrà dunque riprendere l'analisi dell'insieme di queste forme intermedie e, innanzitutto, tracciarne la topografia, poiché oggi è ancora molto difficile riconoscersi in un vocabolario mal definito, i cui significati variano a seconda delle aree culturali e degli autori (cosa significano, esattamente, termini come *salmodia* e *cantillazione*?). Per condurre a termine questa impresa, bisogna lanciarsi in un'analisi parametrica che è la sola a permettere di andare oltre l'opposizione semplicistica tra parola ad altezze variabili e canto ad altezze definite: non bisogna dimenticare di aggiungere ai profili melodici e ai ritmi quella dimensione essenziale costituita dalla straordinaria varietà di tecniche e timbri vocali.

Linguaggio e poesia possiedono dunque una componente ritmica e una componente melodica che li avvicinano alla musica. D'altra parte, linguaggio e musica hanno un'organizzazione sintattica simile: unità elementari – note e fonemi – si combinano per produrre sequenze complesse. Certo, il tipo di organizzazione è diverso, dato che la musica non possiede nella stessa forma la doppia articolazione caratteristica del linguaggio, ma la combinatoria musicale si costruisce anche su più livelli, come ad esempio il livello della cellula, del gruppo o del motivo e il livello del periodo o della frase (il vocabolario è qui troppo vago, ma si ricorderà che è quasi impossibile definire la frase linguistica... se non a partire da criteri ritmici e intonativi!). Resta il problema della semantica; è proprio il criterio semantico che permette di distinguere, nel linguaggio, la prima articolazione dalla seconda: da una parte, la combinazione di parole che hanno un

senso e, dall'altra, la combinazione di fonemi e di prosodemi che non hanno di per se stessi senso. È chiaro che la musica non produce una significazione identica a quella che si può definire la semantica referenziale del linguaggio, costituita da rappresentazioni concettuali astratte ed emozionalmente neutre. Ma nel linguaggio sussiste anche un altro tipo di significazione, che ho chiamato semantica affettiva e che è vicina alla significazione musicale, poiché entrambe si basano su un rapporto emozionale immediato con gli altri e con il mondo, rapporto che è associato alle strutture melodico-ritmiche comuni alla musica e al linguaggio. Sappiamo, ad esempio, quale importanza assuma l'intonazione nelle parole che gli adulti rivolgono ai bambini, che ancora non ne comprendono il senso; non bisogna dimenticare, inoltre, che le frasi più importanti del linguaggio umano sono quelle che esprimono un ordine, una preghiera, una dichiarazione, in cui il senso è accompagnato, a volte anche preceduto, da intonazioni direttamente espressive. Il potere emotivo del linguaggio è dunque in parte comparabile a quello della musica e si basa senza dubbio su meccanismi vicini, associati al tronco cerebrale e al sistema limbico (Edelman 1992).

Per rendersi conto di tali affinità e del significato di queste forme intermedie, conviene rivolgersi, in una prospettiva comparativa, alle genesi reali, ontogenesi e filogenesi, senza separare lo sviluppo del linguaggio dallo sviluppo del canto. Le conoscenze in questo campo sono ancora insufficienti, ma ogni giorno di più si scoprono i legami che nei neonati e nei bambini uniscono lo sviluppo delle capacità linguistiche e musicali. Prima di acquisire il linguaggio verbale, i bambini si basano su un'interpretazione del linguaggio dell'ambiente familiare che si fonda sui profili intonativi funzionanti come unità elementari di trattamento e, d'altra parte, è ben nota l'importanza che gli scambi melodico-ritmici tra madre e bambino assumono fin dai primi mesi di vita (Stern 1995; Trehub e Trainor 1994). Per quanto riguarda la filogenesi della musica e del linguaggio, siamo chiaramente nel campo delle ipotesi, ma ci sembra che si possa proporre uno scenario verosimile ipotizzando un'origine in parte comune per musica, danza, canto, poesia e gioco di imitazione (Molino 2000). Vi sarebbero così due moduli neuronali responsabili di questo insieme

di capacità: da una parte un modulo ritmico presente in altri comportamenti come il tirare, il fabbricare e l'utilizzare strumenti, dall'altra un modulo mimetico, all'origine dei diversi comportamenti d'imitazione. Si è anche portati a proporre l'ipotesi di ciò che Merlin Donald (1991) ha definito "cultura mimetica": questa corrisponderebbe a una tappa dell'evoluzione nella quale il gruppo di ominidi si dedicava ad attività di imitazione collettiva, senza linguaggio articolato ma accompagnate da vocalizzazioni e organizzate dal ritmo; si tratterebbe delle prime forme di rappresentazione di scene, vale a dire di proto-racconti, che condurrebbero parallelamente al rito, al mito, alla musica, alla poesia e al linguaggio.

2. *Tipologie strutturali dell'organizzazione metrica*

Partiamo da una definizione in qualche misura arbitraria, ma che ha buoni argomenti a suo favore e che tenteremo di giustificare fra poco: la poesia è l'applicazione di un'organizzazione metrico-ritmica all'organizzazione linguistica (Molino e Gardes-Tamine 1992: 8). La lingua, in questo caso, è organizzata numericamente secondo l'unità fondamentale del verso, definito da un suo metro. Si tratta – l'abbiamo detto – di una definizione parzialmente arbitraria, poiché introduce una separazione netta tra poesia e prosa, laddove, come per i confini tra parola e canto, bisogna lasciare spazio a tutta una serie di "forme intermedie". Non è sicuro, in effetti, che tutte le forme attestate di "poesia" siano caratterizzate da un'organizzazione metrica in senso stretto. Torneremo tra breve sui modi d'esistenza del metro e del verso, ma si può già notare, da una parte, che il metro poetico può essere organizzato in modo più o meno elastico, e dall'altra che, in certi casi, il verso è senza dubbio definito da altre caratteristiche, oltre alla regolazione strettamente numerica di un metro. Nella ricostruzione che ha proposto per la storia del verso indo-europeo, Antoine Meillet ha formulato l'ipotesi di una relativa libertà d'organizzazione del verso primitivo, in base alla quale solo alcune parti marcate dovevano sottomettersi a precise costrizioni metriche (Meillet 1923). D'altronde, la poesia della Bibbia ebraica, che pone ancora vari problemi irrisolti, sembra proprio fondarsi sul parallelismo morfo-

sintattico, così come altre poesie tradizionali, quali si rilevano, ad esempio, presso i Toda dell'India del sud o gli Indiani Navaho (Finnegan 1977: 98-101). Quindi, non è sicuro che la poesia sia definita solamente da una rigorosa strutturazione metrica; anche parallelismo e ricorrenze foniche più o meno codificate (allitterazioni, rime e assonanze) possono svolgere un ruolo strutturale.

Tuttavia, il privilegio accordato alla metrica in senso stretto – in quanto sistema di misure fisse che definiscono l'organizzazione del verso – è fondato su buoni argomenti. In numerose culture di tradizione orale si opera una distinzione fondamentale tra canto non misurato e canto misurato, il solo, quest'ultimo, a meritare il nome di musica. Ad esempio, è il caso dell'Africa centrale:

È considerata musica *una successione di suoni che possa dare luogo a una segmentazione del tempo in cui essa si sviluppa in unità isocrone*. In altre parole, non può esserci che musica *misurata*, "danzabile". Così, una parola ritmata – come avviene frequentemente nelle formule magiche – è considerata di natura musicale. Al contrario, meloee *non misurate*, come per esempio certe lamentazioni funebri, nonostante si appoggino sui gradi della scala in uso nella comunità, non sono tributarie di un *tactus* e quindi non sono considerate come musicali da coloro che le eseguono (Arom 1985: 48-49).

I diversi metri attestati si definiscono in base alla regolazione di due tipi di elementi propri dell'organizzazione linguistica – la sillaba e le caratteristiche prosodiche (soprasegmentali) di una data lingua – che, come si è visto, costituiscono i punti di contatto e di connessione tra musica e linguaggio. La sillaba è sempre alla base del metro, sia perché può essere essa sola a definirlo – si tratta allora di metriche puramente sillabiche, nelle quali conta solo il numero di sillabe – sia perché può fungere da supporto degli elementi prosodici la cui ricorrenza costituisce il metro. Questi elementi sono, secondo i casi, la quantità, l'accento e il tono. Bisogna notare che essi intervengono in opposizioni binarie, anche se, linguisticamente, appaiono con più di due valori: per quanto concerne la quantità, le sillabe brevi si oppongono alle sillabe lunghe; per l'accento, le sillabe accentate si oppongono alle sillabe non accentate; per quanto riguarda il tono, anche se le lingue tonali conoscono più di due toni, la metrica tonale le organizza in un'unica opposizione binaria. Il metro si fonda, dunque, sul ritmo, cioè sulla combinazione di ripetizione e di raggruppamenti

strutturati: una figura, composta dall'alternanza regolata di eventi elementari che si oppongono l'uno all'altro, si distacca dallo sfondo di un'organizzazione temporale ripetitiva. Un esempio abusato è quello dell'elementare "cadenza" che costituisce il tic-tac dell'orologio.

Una teoria generale della metrica dovrebbe darsi come obiettivo quello di inventariare i tipi d'organizzazione che definiscono la poesia nelle diverse culture. Questo inventario, di cui si impone l'urgenza, è ancora lontano dall'essere realizzato, per cui non si può che proporre una tipologia preliminare dei tipi attestati (a tale fine ricorriamo a Fussel Jr. 1965, Lotz 1972, Zirmunskij 1966, Brogan 1993a), restando nel quadro prima arbitrariamente definito, cioè limitandosi alle metriche regolari che si basano sul sillabismo e/o sui tre caratteri prosodici menzionati – quantità, accentto e tono. Si possono così distinguere due grandi tipi di metrica, a seconda che essa faccia intervenire un solo tratto definitorio o due: la sillaba e un tratto prosodico supplementare. Si giunge così alla classificazione seguente:

I. SISTEMI PURI, nei quali un solo fattore definisce il metro:

1. *sistemi sillabici*, nei quali il verso è costituito da un numero determinato di sillabe (versificazione francese tradizionale, haiku giapponesi);
2. *sistemi quantitativi*, basati su gruppi di sillabe composti da un'alternanza codificata di sillabe lunghe e brevi senza regolarità di numero delle sillabe (esametro dattilico greco e latino);
3. *sistemi accentuativi o tonici*, in cui i raggruppamenti delle sillabe si fondano sull'alternanza di sillabe accentate e non accentate, e in cui conta solo il numero di accentti (versi delle ballate inglesi);
4. *sistemi tonali*, in cui l'alternanza consiste nell'opposizione fra due classi tonali (poesia Yoruba; cfr. Finnegan 1977: 96-98).

In questi ultimi tre casi, il numero di sillabe è variabile, contando solo l'organizzazione regolata delle opposizioni di quantità, di accentto o di tono.

II. SISTEMI MISTI o SILLABICO-PROSODICI, nei quali interviene, da una parte, la regolazione del numero delle sillabe e, dall'altra, un'opposizione nella preminenza tra due valori di un tratto prosodico:

1. *sistemi sillabico-quantitativi*, come nella metrica araba classica;
2. *sistemi sillabico-accentuativi* o *sillabico-tonici*, come in un gran numero di versificazioni delle lingue tedesca, inglese e russa moderne;
3. *sistemi sillabico-tonali*, come nella poesia cinese dei T'ang (lü-shih).

Questa classificazione è approssimativa, in quanto, operando una semplificazione, descrive soltanto dei tipi puri e separa in modo troppo netto delle caratteristiche che, in realtà, nei diversi sistemi attestati, si mescolano. Inoltre, lascia da parte altri elementi che possono avere un ruolo architettonico nell'organizzazione del verso, come l'allitterazione, la rima e il parallelismo. Forniamo qualche esempio di questa complessità: la versificazione francese tradizionale è effettivamente fondata su un principio di computo sillabico, ma, da una parte vi è normalmente un accento sull'ultima sillaba del verso (o, per i versi lunghi come il decasillabo o l'alessandrino, sull'ultima sillaba sia dell'emistichio sia del verso) e, d'altra parte, il verso è anche definito dalla presenza di un altro elemento, non metrico, la rima. Per la versificazione T'ang che abbiamo citato, bisogna considerare anche, come tratti pertinenti, la rima e il parallelismo – sia morfosintattico che semantico – di certi versi. Vediamo, così, che una tipologia metrica non ha che una validità limitata e prevalentemente euristica: non costituisce che un primo approccio al verso e alla poesia, e ciò perché il metro, come hanno giustamente sottolineato Wimsatt e Beardsley (1950), non è che una astrazione che i teorici hanno tratto dalla sola realtà osservabile: i versi.

3. *Livelli d'esistenza e di analisi*

La maggior parte della poesia è composta in base non a un modello teorico astratto, ma agli esempi concreti forniti dalla tradizione in cui si iscrive: la teoria viene sempre di conseguenza. Questo non vuol dire che il poeta agisca a caso, ma che, attraverso l'apprendistato e l'ascolto dei poemi, egli interiorizza un modello cognitivo che non ha bisogno di materializzare e che non si sogna di esplicitare. A noi, che ci situiamo in una tradizione di scrittura e di teoria, l'eredità

nella quale ci iscriviamo rende un cattivo servizio; per questo occorre ricordare alcune tappe della costituzione della teoria metrica occidentale (Wellek e Warren 1963: 158-173). Nel Rinascimento viene elaborata una metrica puramente grafica, che riprende dalla tradizione greco-latina il suo vocabolario – profondamente inadeguato – di piede, di simboli per le sillabe lunghe e brevi, di dattilo ecc., per descrivere sistemi moderni che non hanno più niente a che fare con i sistemi dell'antichità classica. Il metro appare così come uno schema astratto, una norma che il poeta è tenuto a osservare con rigorosa fedeltà.

Alla fine del XIX secolo si sviluppa una nuova concezione della metrica che riprende, d'altronde, una posizione già difesa nell'antichità classica, in cui si opponevano "metrikoi" ("metrici") e "rhythmikoi" ("rhythmicici"), come ha ricordato Brogan (1993b: 787). Per i primi la scansione era basata solo sulle sillabe lunghe e brevi, essendo le lunghe considerate di valore doppio delle brevi; per i secondi, la metrica poetica era legata alla musica e si fondava su un'organizzazione ritmico-temporale molto più complessa. Proprio questa concezione viene ripresa, alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX, da un certo numero di teorici che cercano di applicare alla poesia nozioni prese in prestito dalla musica: barre di misura, durate di sillabe assimilate alle durate codificate dalla teoria musicale moderna, isocronismo delle "battute" così costruite. Ma le difficoltà che incontrano queste teorie musicali dipendono dal fatto che esse sono obbligate a basarsi sulla recitazione dei versi che è, in realtà, estremamente variabile. Con un medesimo problema si sono confrontate quelle teorie acustiche che hanno tentato di definire la natura dei metri a partire dalle registrazioni e dalle analisi fornite da macchine come oscilloscopi o sonografi: si ottengono risultati interessanti e precisi, senza tuttavia riuscire a individuare, dall'estrema varietà delle realizzazioni orali, schemi metrici sufficientemente regolari.

Occorre dunque distinguere più livelli d'esistenza, e quindi di analisi, del verso e del metro. Roman Jakobson (1964: 364-367) ha proposto di distinguere, da una parte, il verso come modello ("verse design") e come occorrenza effettiva ("verse instance"), e dall'altra la recitazione come modello ("delivery design") e come occorrenza

effettiva (“delivery instance”). Conviene, dunque, separare gli schemi metrici astratti dalle loro realizzazioni concrete nella recitazione. D'altra parte, bisogna anche distinguere fra ciò che è comune a un poema o a un genere definito da un metro e il modo in cui ciascun verso realizza, in astratto e nella declamazione, questo schema generico. È necessario introdurre un ulteriore livello, poiché, in effetti, un metro astratto non è definito da una struttura unica, ma nella maggior parte dei casi è costituito da varianti considerate accettabili. Nell'esametro dattilico latino, ad esempio, in alcune posizioni due sillabe brevi vengono considerate come equivalenti a una lunga.

Si giunge così alla distinzione dei seguenti livelli:

1. lo schema astratto del metro
2. con le varianti ammesse, che possono essere più o meno accettabili,
3. le realizzazioni particolari dello schema astratto,
4. lo schema astratto della recitazione
5. con le varianti ammesse
6. e, infine, le realizzazioni orali di ciascun verso.

Per avere una visione più completa di questi diversi modi d'esistenza del verso, bisognerebbe aggiungere un ulteriore livello, corrispondente alla recitazione “interna”, quando si legge la poesia. Sembra, infatti, che questa lettura differisca profondamente dalla lettura della prosa, poiché non si può leggere la poesia in quanto tale se non si rispetta uno schema metrico-ritmico interiorizzato.

Generalmente, nelle culture di tradizione orale non esistono i primi livelli della nostra lista, che invece appaiono in forma esplicita solo nelle culture letterate, dove degli specialisti individuano gli schemi presenti nelle diverse forme di poesia orale: così, in Cina si attribuisce a Shen Yue (441-513) la fissazione del sistema dei quattro toni e dell'organizzazione tonale della versificazione del lü-shih e, nel mondo arabo, ad al-Khalil Ibn Aḥmad (morto verso il 791) la messa a punto dei diversi metri classici. Nelle culture di tradizione orale, le regolarità costitutive degli schemi esistono esclusivamente come schemi cognitivi, come versi-modello interiorizzati nell'apprendimento. Si pone allora la questione del loro modo di esistenza nello spirito e, bisogna aggiungere, data l'importanza del ritmo, nel corpo. A questo proposito sarebbe estremamente interessante, per precisare questo

modo di esistenza, applicare metodi analoghi a quelli utilizzati da Simha Arom nello studio delle musiche di tradizione orale, così da individuare sperimentalmente i modelli in questione ed evidenziare le strategie cognitive che presiedono alla loro applicazione (Arom 1994).

Ma la nostra discesa verso il concreto della poesia e della poesia cantata non può fermarsi qui. Finora ci siamo comportati come se il metro sottomettesse interamente alla sua organizzazione la lingua alla quale si applica, come se non fosse necessario distinguere la struttura metrica dalla sequenza linguistica che costituisce il verso concreto. È con le metriche strutturaliste o pre-strutturaliste dei formalisti russi e dei seguaci del New Criticism anglosassone e in seguito con le metriche generative che si sono compiuti progressi decisivi, poiché si sono potuti concettualizzare, in modo chiaro, i rapporti dialettici che legano metro e linguaggio: il punto essenziale è che il metro deve essere distinto dalle sequenze linguistiche che lo “riempiono”. Questo è vero a due livelli: primo, il metro trae dalle caratteristiche foniche di una lingua alcuni elementi, a partire dai quali costruisce un'organizzazione specifica; secondo, questa strutturazione viene *applicata* – per riprendere l'espressione che abbiamo già impiegato – al linguaggio. In effetti, da un lato la metrica, o le metriche, di una cultura scelgono come marcatori ritmici certe caratteristiche presenti nella lingua, ma, appunto, non c'è mai una sola metrica possibile per una data lingua: una lingua può accogliere metriche distinte, basate su proprietà differenti della sua organizzazione fonica; è il caso del russo, che ha conosciuto metriche accentuative, sillabiche e sillabotoniche. Vi è dunque una relativa arbitrarietà nella selezione delle caratteristiche contenute in una metrica; lo dimostra il fatto che moltissime metriche storicamente attestate sono il risultato di prestiti e, dunque, l'applicazione a una lingua di una organizzazione corrispondente alle proprietà di un'altra. Tra gli innumerevoli esempi di prestiti, citiamo l'acquisizione della metrica araba da parte della poesia persiana e i tentativi di adattare, nelle lingue europee moderne, la metrica quantitativa propria delle lingue dell'antichità classica.

D'altro canto, lo schema metrico deve essere “riempito” da sequenze linguistiche “ben formate”. Trattandosi di uno schema che

viene imposto alla lingua e che ha un'esistenza largamente autonoma, finisce sempre, come sottolineavano i formalisti russi, col fare qualche tipo di violenza alla lingua, la quale tenta di resistere, ma deve, in qualche maniera, adattarsi. Ci limitiamo qui a menzionare un esempio della dialettica che in tal modo s'instaura e che obbliga a far intervenire nella metrica alcune considerazioni, non necessariamente codificate, che pure giocano un ruolo essenziale nella struttura del verso: si tratta dell'organizzazione morfo-sintattica della sequenza linguistica che riempie il verso. Si sa, per esempio, che in francese le finali di verso (e, per i versi lunghi, le finali di emistichio) debbono corrispondere ai limiti di parola e persino di gruppo sintattico. Questo tipo di regolarità si ritrova spesso in molti sistemi di versificazione. Anche dal punto di vista fonico non è sicuro che lo schema metrico propriamente detto si applichi direttamente alla sequenza linguistica che costituisce il verso concreto: in una metrica accentuativa, ad esempio, lo schema può attrarre l'accentazione su una sillaba che normalmente non è accentata o, al contrario, produrre l'indebolimento di una sillaba normalmente accentata.

Questa dialettica del metro e della lingua gioca un ruolo essenziale nell'evoluzione dei sistemi di versificazione. Finora abbiamo supposto che questi sistemi fossero definiti una volta per tutte. Ovviamente, questa ipotesi non può che costituire una tappa dell'analisi: i sistemi di versificazione cambiano in continuazione. Per tutte le versificazioni di cui possiamo ricostruire, più o meno esattamente, la storia, risulta che, in un gran numero di casi, i metri sono stati acquisiti da un'altra cultura e da un'altra lingua; si è quindi dovuto sottoporre la lingua a un'organizzazione che non era fatta per essa e anche il metro, da parte sua, si è dovuto adattare alla nuova lingua. D'altro canto, le lingue stesse sono in continua evoluzione, e questo porta necessariamente a nuovi aggiustamenti tra metro ereditato e nuove caratteristiche della lingua. La genesi dei metri romanzi – nel corso della quale si sono applicati a lingue romanze, che non conoscono più opposizioni di lunghezze, schemi quantitativi derivati dal latino – e la storia della versificazione francese – con il ruolo che vi gioca la “e” detta muta – sono esempi caratteristici di questa perpetua dialettica tra metro e lingua.

Si comprende, allora, perché rifiutiamo la concezione di Jakobson, oggi ampiamente accettata, in base alla quale la poesia e la versificazione si spiegherebbero con l'esistenza di una funzione poetica del linguaggio. Per noi, la poesia non si confonde con il linguaggio o con una delle sue funzioni: essa è piuttosto il risultato dell'applicazione al linguaggio di una strutturazione che ha legami molto stretti con la musica e la danza. Si giunge così all'idea di una doppia strutturazione del verso – una strutturazione metrica ed una strutturazione propriamente linguistica – che è comodo mettere in evidenza scrivendo i versi su due linee o, se lo si preferisce, su due “pentagrammi”: sull'uno viene indicato lo schema ritmico astratto con le sue varianti accettate, sull'altro vengono annotate le caratteristiche foniche e morfosintattiche della sequenza linguistica realizzata secondo le convenzioni della normale pronuncia.

4. *Tripla strutturazione della poesia cantata*

Torniamo ora al nostro punto di partenza: la poesia cantata. Volendo ritrovare, a partire da quegli stessi elementi che siamo stati costretti a separare metodologicamente, il fenomeno complesso che vogliamo descrivere, bisogna aggiungere un terzo pentagramma ai due precedenti: quello in cui figurano le caratteristiche strettamente musicali del verso cantato, per così dire la sua “aria”. Facciamo l'ipotesi, per ora, che questo terzo livello di strutturazione sia, almeno in parte, indipendente dagli altri due. Questa relativa autonomia appare chiaramente nelle culture in cui coesistono tradizione scritta e tradizione orale. Si trova spesso, nelle raccolte di canti popolari europei, la frase “sull'aria di...”; ciò significa che le parole della canzone sono state fatte per “aderire” a una musica preesistente. Si ritrova lo stesso fenomeno nella poesia cinese, ove il genere lirico chiamato *tz'u* corrispondeva, in origine, a testi di canzoni composti su arie derivate dall'Asia Centrale: i titoli del genere si riferiscono sempre ai modelli musicali (*tz'u-p'ai*) sui quali sono stati composti.

Tra i versi e la musica, dunque, vi è la stessa dialettica che sussiste fra costrizione e adattamento e che abbiamo visto all'opera tra il metro e il linguaggio: la musica può imporre la sua legge al verso,

anche al rischio di infrangerne la regolarità metrica, così come il verso può modificare la musica per sottometerla alla sua struttura. Entriamo, qui, in un campo sfortunatamente ancora molto poco indagato, soprattutto a causa di una mancanza di collaborazione tra specialisti di poesia e di (etno)musicologia.

Vorrei, per concludere, interrogarmi sui rapporti genetici tra musica e poesia. Proporrei l'ipotesi seguente: se si ammette, come ho prima sostenuto, che danza, musica, canto e poesia hanno una lontana origine comune, ci si può domandare se quelli che chiamiamo metro e poesia non costituiscano i resti, divenuti relativamente autonomi, di quest'organizzazione primitiva: nel suo metro, la poesia, soprattutto da quando è scritta, non ha conservato che lo scheletro metrico-ritmico della sua struttura musicale originale.

[Traduzione dal francese di Fulvia Caruso]

Riferimenti bibliografici

- AROM, Simha (1985), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, SELAF, Paris.
- (1994), *Intelligence in Traditional Music*, in J. Khalifa (ed.), *What is Intelligence? Darwin College Lectures 1992*, Cambridge University Press, Cambridge and New York: 137-160.
- BROGAN, Terry V.F. (1993a), *Meter*, in A. Preminger - T.V.F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- (1993b), *Metrici and Rhythmicci*, s.v., in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.
- DEMIÉVILLE, Paul (1962), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Gallimard, Paris.
- DONALD, Merlin (1991), *Origins of the Modern Mind*, Harvard University Press.
- EDELMAN, Gerald (1992), *Bright Air, Brilliant Fire*, Penguin, London.
- FINNEGAN, Ruth (1977), *Oral Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge.

- FUSSEL, Paul Jr. (1965), *Poetic Meter and Poetic Form*, Random House, New York.
- GOLDSMITH, John A. (1989), *Autosegmental and Metrical Phonology: a New Synthesis*, Blackwell, Oxford.
- HARTMAN, Charles (1986), *Poetry*, in W.H. Nienhauser Jr. (ed.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Indiana University Press, Bloomington: 59-66.
- JAKOBSON, Roman (1964), *Concluding Statement: Linguistics and Poetics*, in T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge MA: 350-377.
- LIST, George (1963), *The Boundaries of Speech and Song*, "Ethnomusicology", VII/1: 1-16.
- LOTZ, John (1972), *Elements of Versification*, in W.K. Wimsatt Jr., *Versification: Major Language Types*, New York University Press, New York: 1-21.
- MEILLET, Antoine (1923), *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, PUF, Paris.
- MOLINO, Jean (2000), *Towards an evolutionary model of music and language*, in N.L. Wallin - B. Merker - S. Brown (ed.), *The Origins of Music*, A Bradford Book, MIT Press, Cambridge MA: 165-176.
- MOLINO, Jean - GARDES-TAMINE, Joëlle (1992), *Introduction à l'analyse de la poésie. I. Vers et figures*, PUF, Paris.
- RODEGEM, Firmin M. (1973), *Anthologie Rundi*, Armand Colin, Paris.
- STERN, Daniel N. (1995), *The Motherhood Constellation. A Unified View of Parent-Infant Therapy*, Basic Books, New York.
- TREHUB, Sandra E. - TRAINOR, Laurel J. (1994), *Les stratégies d'écoute chez le bébé: origines du développement de la musique et de la parole*, in S. McAdams - E. Bigand, *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, PUF, Paris: 299-347.
- WELLEK, René - WARREN, Austin (1963), *Theory of Literature*, Penguin Books, Harmondsworth.
- WIMSATT, William K. Jr. - BEARDSLEY, Monroe C. (1950), *The concept of meter: an exercise in abstraction*, "Publications of the Modern Language Association of America", 65: 5-20.
- ZIRMUNSKIJ, Viktor (1966), *Introduction to Metrics: The Theory of Verse*, Mouton, La Haye.