

MODI DEL CONTRASTO IN OTTAVA RIMA

Maurizio Agamennone

Sono quasi settecento anni che nel Belpaese si usa cantar ottave, con modalità e forme espressive che hanno resistito tenacemente nel tempo, pur attraverso ramificazioni, trasformazioni e numerosi adattamenti occorsi nei secoli. L'uso di cantar ottave rappresenta, perciò, un considerevole e singolare processo di lunga durata nella storia culturale italiana ed europea: se si escludono i repertori liturgici o devozionali della tradizione cristiana, difficilmente si riuscirebbe a individuare un genere o una prassi performativa che sia osservabile oggi e – con assetti formali praticamente immutati e criteri produttivi analoghi o simili – nel cuore del Medio Evo. Inoltre, in conseguenza dell'ampia ed estesa circolazione sociale che l'indagine intorno a questa produzione poetica rivela, si può altresì ritenere che cantar ottave sia fra le modalità espressive che più hanno attraversato e coinvolto ceti, gruppi, classi sociali, luoghi e contesti di esecuzione diversi; e questo è avvenuto senza apprezzabile differenza nella diffusione, sia all'interno dei palazzi aristocratici e presso gli ambienti più elitari, che nelle buie osterie di campagna e fra pastori o contadini illetterati. La struttura metrica dell'ottava rima è stata adattata e piegata a condizioni produttive e criteri di fruizione molteplici. Nella tradizione storica risulta ampiamente attestato il lento lavoro creativo di lungo termine (con ampio ricorso alla lima delle rime), nella costruzione letteraria destinata a durare stabilmente nel tempo: una produzione recepita soprattutto attraverso l'attenta e solitaria lettura individuale che ha altresì subito estesi scantonamenti verso into-

nazioni musicali multiformi, anche polifoniche. Oltre questa produzione “alta”, i cui testi sono ampiamente rilevabili e stabili nelle fonti scritte, è largamente attestata la più esile, fluida ed effimera esecuzione cantata “in viva voce”, di cui non resta traccia alcuna (nessun testo), dopo la performance. Siffatte modalità di produzione e tradizione di un testo poetico, tuttavia, pur nella loro diversità e apparente oppositività reciproca, rivelano tracce consistenti di presenza parallela e simultanea – nell’arco storico di medio-lungo periodo – e, spesso, risultano essersi profondamente incrociate e integrate, talché, fra le une e le altre procedure si sono avuti continui scambi, prestiti, cessioni di atteggiamenti espressivi, motivi poetici e costrutti simbolici. E a tal proposito, alcune categorie concettuali frequentate in etnoantropologia, basate su un netto rapporto dicotomico e oppositivo – come, ad esempio, “moderno/primitivo”, oppure “alto/basso” o, ancora, “colto/popolare”, e persino, direi, “scrittura/oralità” – smarriscono parte della loro pertinenza interpretativa, poiché non consentono di cogliere efficacemente le zone di contatto, sovrapposizione e interferenza. E in merito all’uso di cantar ottave, questa pluridirezionalità nell’afferenza sociale e nella definizione dei criteri di produzione e tradizione, si rileva fin dalle origini del metro – vale a dire con le prime testimonianze di ottava rima che gli storici hanno rilevato nella produzione di Giovanni Boccaccio e nei *Cantari* più antichi, databili alla prima metà del Trecento¹ – e largamente in seguito, nel corso di uno sviluppo impetuoso che arriva, con complesse e diverse ramificazioni, fino ad oggi, nella prassi dei poeti improvvisatori di tradizione agro-pastorale.

1. La metrica

L’ottava rima si configura come una successione di otto versi endecasillabi, disposti in un’unità metrica sovra-ordinata, la strofa (*stanza*). Perciò, l’unità versica è costituita da una sequenza di sillabe

¹ La questione, piuttosto complessa, delle origini dell’ottava rima è stata valutata diversamente; a tal proposito cfr., fra gli altri, Franceschini 1983, Kezich 1986, Cirese 1988, Beltrami 1991 e 1996, Villoresi 2000.

ordinate dall’ultimo accento tonico sulla decima. L’unità sovra-versica, evidentemente, è la stanza che racchiude gli otto versi endecasillabi. Le rime presenti sono variabili: tre nella cosiddetta ottava toscana, due nella cosiddetta ottava siciliana, secondo lo schema seguente:

ottava toscana	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	A	B	A	B	A	B	C	C
ottava siciliana	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	A	B	A	B	A	B	A	B

Nell’ottava toscana, premiata da maggior successo e diffusione, la stanza si chiude con una nuova rima baciata. Una stanza può avere vita propria ed essere portatrice di una sufficiente ed autonoma proposta espressiva; oppure, più stanze possono essere associate in sistemi più complessi: dall’aggregazione di almeno quattro stanze, nelle procedure del contrasto, alle lunghissime sequenze dei poemi epici o narrativi. L’assetto della stanza, tuttavia, è fisso, non sopporta variazioni o eccezioni, almeno negli auspici e dettami estetici (nell’esecuzione cantata, le cose possono risultare anche sensibilmente diverse): non sono frequentate né ipermetrie (proliferazione di sillabe, rispetto al numero canonico e alla dislocazione dell’ultimo accento tonico), né polimetrie (combinazioni successive, o alterne, dell’ottava con altri metri). Per citare un grande e autorevole codificatore, Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525), l’ottava rima appartiene alla categoria delle *rime regolate*². A titolo di esempio, riporto una stanza corrispondente al tipo dell’ottava toscana, fra le più note e prestigiose: è l’apertura del *Furioso* (Ariosto, *O.F.*, I, 1)

² “Sono regolate altresì quelle, che noi Ottava rima chiamiamo per questo, che continuamente in otto versi il loro componimento si rinchiude; e queste si crede che fossero da’ Ciciliani ritrovate, come che essi non usassero di comporle con più che due rime, perciò che lo aggiungervi la terza, che ne’ due versi ultimi ebbe luogo, fu opera de’ Toscani” (Bembo 1993: 151; ed. or. 1525).

versi	stanza	rime
I	<i>Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori</i>	A (ori)
II	<i>le cortesie, l'audaci imprese io canto</i>	B (anto)
III	<i>che furo al tempo che passaro i Mori</i>	A (ori)
IV	<i>d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto</i>	B (anto)
V	<i>seguendo l'ire e i giovenil furori</i>	A (ori)
VI	<i>d'Agramante lor re, che si diè vanto</i>	B (anto)
VII	<i>di vendicar la morte di Troiano</i>	C (ano)
VIII	<i>sopra re Carlo imperator romano</i>	C (ano)

La poesia dell'Ariosto ha suscitato fin da subito un'intensa attrazione sui musicisti: negli stessi anni in cui componeva il suo poema fondamentale, alcune stanze già trovavano immediata intonazione musicale³. Probabilmente, negli anni successivi, si diffusero "arie" stereotipate, in uso per cantar sue ottave⁴; quindi, la sua poesia passò prepotentemente nella grande produzione madrigalistica. Similmente, si può dire per la ricezione e il trattamento, fra i compositori, dell'opera del Tasso⁵. Questa attrazione, tuttavia, non è limitata ai compositori avvezzi alla scrittura e alla combinazione polifonica, ma si rileva anche in ambienti in cui prevalgono procedure di oralità diffusa e disposizione monodica. Della stessa stanza iniziale del *Furioso*, infatti, non è raro trovare, nella tradizione orale degli ultimi decenni, alcune esecuzioni cantate in viva voce: un'intonazione che si deve a poeti-cantori generalmente protagonisti di contrasti improvvisati, che, tuttavia, conservano a memoria interi episodi dei poemi cavallereschi⁶, ed eseguono volentieri lunghe sequenze di stanze sul-

³ Una stanza di Ariosto fu messa in musica da Bartolomeo Tromboncino, proprio negli anni ferraresi: "Sempre sull'onda delle ipotesi, si può assegnare agli anni 1511-12 la musica per l'ottava *Queste non son più lacrime dall'Orlando Furioso*, dato che in quegli anni Tromboncino e Ariosto erano insieme al servizio del Cardinale Ippolito" (Cattin 1986: 300).

⁴ In questa prospettiva è di grande interesse l'ipotesi congetturale proposta da James Haar (1981).

⁵ Sulla presenza di testi del Tasso nell'opera di compositori del sec. XVII, cfr. Balsano e Walker 1988.

⁶ A tal proposito, può essere utile riportare una dichiarazione di Edilio Romanelli e Francesco Vincenti, considerati fra i più importanti poeti improvvisatori degli ultimi decenni: "Vincenti. E cavalieresco è l'amore, insomma i guerrieri. Il concetto di cavalieresco,

le vicende degli eroi ariosteschi (cfr. oltre § 3.3. *infra*), con una reinvenzione estemporanea delle gesta cavalleresche, oppure, semplicemente, cantando il testo originale⁷.

Un esempio di ottava cosiddetta siciliana – metro meno frequentato e forse un po' più instabile – si può rilevare nella tradizione orale della grande isola mediterranea⁸; propongo un testo – raccolto a Palermo da Alberto Favara, nel maggio 1905 – in cui la sequenza delle rime risulta ancora riconoscibile, pur con qualche ipermetria (Favara 1957: vol. II, 3):

versi	stanza	rime
I	<i>Siti chiù bianca assai e di la ricotta</i>	A (otta)
II	<i>e'ntra lu mezzu muddicusa tutta</i>	B (utta)
III	<i>siti comu 'na ficu burgisotta</i>	A (otta)
IV	<i>veni lu ventu e v'annaccati tutta</i>	B (utta)
V	<i>ma viri ch'è 'mportuna a sta picciotta</i>	A (otta)
VI	<i>ci dicu'un ammuttari er idda ammutta</i>	B (utta)
VII	<i>veni lu tempu ca sintiti la botta</i>	A (otta)
VIII	<i>ca ieu scoppu 'ncapu e idda sutta</i>	B (utta)

2. Tipi e generi

Il metro dell'ottava rima, nella lunga storia documentata, è stato adattato a molteplici generi poetici, di dimensioni e respiro assai diversi, nonché fortemente differenziati per quanto concerne le modalità di esecuzione.

l'Ariosto; per questo uno che canta la poesia deve ave' un po' intinto di queste cose cavalieresche. Romanelli. La più bella musica in ottava rima, l'Ariosto" (Romanelli e Vincenti 1982: 22). Illuminante (corsivo mio): ritengo che nessuna valutazione musicologica o indagine sociologica possa mai evocare l'interesse – e l'amore – di questi poeti improvvisatori per la poesia epico-cavalleresca, meglio che il giudizio espresso da Romanelli nel passo riportato.

⁷ Esempi di ottave ariostesche, con relativa trascrizione musicale, intonate in ambiente agro-pastorale da poeti improvvisatori, sono in Marini 1975.

⁸ "Metro fondamentale della poesia siciliana è, com'è noto, l'ottava di endecasillabi con due sole rime alternate, sovente assonanti (per esempio ari-iri-ari-iri-ecc.)" (Tiby 1957: 15).

Il più noto, probabilmente, anche per la sua estesa esposizione letteraria e culta, è il genere cosiddetto narrativo: consiste in testi di lunghezza considerevole, con numerose stanze e ulteriore articolazione in raggruppamenti di stanze (*Canti*). Generalmente, le stanze disposte in successione mostrano, è ovvio, una forte compenetrazione di argomenti e motivi: la narrazione si sviluppa da una stanza all'altra. Tuttavia, sul piano acustico, le stesse stanze non mostrano collegamenti isofonici: nella maggior parte dei testi conservati non appare alcun trasferimento di rime da una strofa all'altra⁹. Appartengono a questo genere narrativo i *Cantari*¹⁰ e i poemi epico-cavallereschi più noti (opere di Boiardo, Ariosto, Tasso ecc.). Testi di questo tipo si rinvencono largamente sia nella produzione letteraria aulica, sia, come s'è visto, nella tradizione orale, con esecuzione cantata, talvolta con accompagnamento strumentale (non più rilevabile nella tradizione orale viva), in assetti e procedure diversi, e frequenti prestiti e scambi di motivi e temi da un livello socio-culturale all'altro.

Altro tipo significativo è il genere lirico, in cui l'invenzione poetica procede per stanze isolate, sostanzialmente compiute per senso e impegno creativo. Rappresentativi di questo genere sono, ad esempio, i cosiddetti *strambotti* intonati all'improvviso¹¹, le ottave estemporanee su tema dato – affrontato e risolto, appunto, in una sola ottava – oppure, ancora, le ottave di saluto nelle gare poetiche in uso nella tradizione orale. Si tratta di testi diversi, tutti di ampiezza limitata ad una sola stanza, che risultano largamente attestati dal

⁹ Così è, a tal proposito, nel *sapere* espresso in voce da un grande poeta improvvisatore: "Romanelli. [...] L'Ariosto e anche il Tasso, ha fatto l'ottava, ma non la lega. Non sarebbero riusciti a farne un discorso prolungato avendo legate le rime. Quando è legata pare facile però devi rientra' nel discorso, nella simmetrica e nella rima" (Romanelli e Vincenti 1982: 23).

¹⁰ "Questi sono poemi di argomento leggendario, cavalleresco, novellistico, storico, concepiti per l'esecuzione orale, con accompagnamento musicale; l'ottava loro propria è detta anche *ottava canterina*, termine con il quale se ne vogliono indicare le particolari caratteristiche di stile" (Beltrami 1996: 168).

¹¹ Forse il più celebre esecutore di strambotti è stato Serafino Ciminelli "Aquilano" (1466-1500), poeta e cantore che eseguiva le sue stanze accompagnandosi con il liuto, attivissimo in tutte le maggiori corti italiane dell'epoca. Sulla produzione dell'Aquilano, cfr. La Face Bianconi e Rossi 1999. Per una ricostruzione dell'attività musicale di Serafino nel quadro della cultura musicale italiana coeva, cfr. Cattin 1986. Sullo strambotto nella storia della poesia in Italia cfr. pure Cirese 1988.

Quattrocento fino ad oggi. Per un esempio diretto, si torni al testo siciliano proposto poco sopra. Ancora a proposito di stanze isolate, nel genere cosiddetto lirico, un testo musicale di un certo interesse, anche se forse poco noto, è compreso in una raccolta di arie per voce sola e basso continuo, pubblicata a Venezia dal musicista senese Claudio Saracini detto *il Palusi* (1586-post 1649): si tratta di un'*Aria da cantar ottave*¹² che, a parte certe differenze – quali, ad esempio, la presenza di un accompagnamento strumentale nell'*Aria* di Saracini, un supporto alla vocalità da lungo tempo scomparso nella tradizione orale – appare sorprendentemente vicina ai modi di canto dei poeti improvvisatori¹³. Si osservi, inoltre, come l'intonazione musicale realizzata da Saracini sia limitata alla prima quartina dell'ottava, condizione, questa, che denota un carattere formulaico¹⁴: essa è infatti tale da poter essere ripetuta integralmente, anche per cantare la seconda quartina della stanza, secondo una procedura performativa che può essere replicata indefinitamente per ottave diverse e cantate in successione, con opportuni adattamenti dell'andamento, in una misura che si ritiene potesse essere piuttosto libera e fluida, nonché con ampio

¹² *Le Terze musiche... per cantar et sonar nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti, et nel fine il Pianto della Beata V. M. in stile recitativo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620: p. 24. L'edizione a stampa riprodotta in facsimile nell'es. 1 è di proprietà del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. A tal proposito vorrei ringraziare il Dott. Mario Armellini, Bibliotecario del Civico Museo bolognese, per la sollecitudine e cortesia con cui ha inteso accogliere la mia richiesta di riproduzione in facsimile, dal microfilm in possesso del Museo stesso. Nella musica del primo Seicento sono documentati non pochi *modi, aeri* o *arie* per cantar ottave, composti da autori diversi (a tal proposito cfr., fra gli altri, Petrobelli 1986 e Bianconi 1986). Un'interessante ed acuta indagine sugli assetti metro-ritmici dei *modi da cantar ottave* del Seicento è in Tagliavini 1988. Una rara, non so se unica, registrazione discografica di questa *aria* di Claudio Saracini è in *Musica mundana*, monumentale cofanetto di 12 dischi L.P., curato e pubblicato da Bence Szabolcs e Miklos Forrai (Hungaroton, Budapest, 1973). Sulla produzione e la figura umana di Claudio Saracini cfr. Pintér 1992.

¹³ Ho già esaminato nel dettaglio questo testo in altra sede, cui rinvio (1999).

¹⁴ Procedure simili sono state acutamente individuate da Ivano Cavallini nella prassi, coeva alla produzione di Saracini, di accompagnare ottave improvvisate con la chitarra spagnola: "Ciascun verso infatti possiede una scansione sillabica quasi rettilinea, con una suddivisione schematica del fraseggio, il cui giro si snoda in corrispondenza della strutturale metrica. A conclusione di ciascun verso si ha allora la chiusura momentanea della frase, con tanto di pausa per creare uno stacco prima del verso seguente. L'autore si serve poi dell'alfabeto per chitarriglia, limitando il suono alla sola quartina iniziale" (Cavallini 1989: 35).

ricorso a molteplici procedure di ornamentazione. L'*Aria da cantar ottave* di Saracini è ripresa nell'es. 1. Il testo poetico della stanza è il seguente:

Strane guise d'amar d'amor fedele
 Incredibile essemio ultimo accesso
 Doppò lungo adorar Donna crudele
 Al fin d'amante suo son fatto messo
 E com'agnella il latte, ò pecchia il mele
 Son ostreetto à portar non a me stesso,
 Anzi qual face in lochi oscuri e bui
 Struggo me stesso per luce altrui

Infine, il tipo più diffuso nella tradizione orale contemporanea – tuttavia, anch'esso testimoniato in epoca assai remota – è il contrasto improvvisato: due poeti, il proponente e l'opponente, si sfidano reciprocamente nell'inventar cantando intorno a un tema concordato o proposto da un agente esterno, da elaborare nella versificazione in stanze successive, eseguite in alternanza. È su tale genere espressivo che intendo soffermarmi particolarmente in questa sede.

3.1. *Il contrasto improvvisato*

Il contrasto in ottava rima assume prevalentemente la fisionomia di una vera e propria gara poetica, secondo obblighi narrativi pre-determinati (il tema o l'argomento da svolgere nel corso del contrasto), procedure di replica a cascata (il poeta opponente risponde, argomentando, nel canto, al proponente e questi, a sua volta, all'altro) e vincoli acustici (rime incatenate fra una stanza e la successiva) che legano strettamente i due contendenti, l'uno all'altro.

Nella tradizione viva di oggi, una gara poetica inizia con alcune procedure cerimoniali irrinunciabili: fra queste, l'intonazione di alcune ottave, prive di obblighi e autonome, con le quali i partecipanti salutano il pubblico presente e omaggiano i colleghi poeti – una *captatio benevolentiae* cantata. Queste cosiddette “ottave di saluto”, essendo praticamente inerti sul piano performativo¹⁵, possono esse-

¹⁵ I poeti modellano le ottave di saluto, prima di proporle in voce, con l'elaborazione di alcuni motivi stereotipi, ispirandosi al luogo in cui si svolgerà la gara poetica, can-

Es. 1. Claudio Saracini, *Aria da cantar ottave*.
 (Le Terze musiche... per cantar et sonar nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti, et nel
 fine il Pianto della Beata V.M. in stile recitativo, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620).

re associate al cosiddetto genere lirico: per quanto concerne l'assetto formale, consistono, anch'esse, in stanze isolate, sostanzialmente compiute per senso e impegno creativo. Quella che segue è una testimonianza dei modi cerimoniali di inizio gara¹⁶:

Landi (ottava di saluto)
 Dalla pisana terra ebbi l'avviso
 volentieri son partito stamattina
 e ho fatto un percorso assai deciso
 per trovare la vostra cittadina.
 A me sembra toccare il Paradiso
 la vostra simpatia mi sta vicino
 e quand'a Pisa poi faccio ritorno
 parlo bene di voi per più d'un giorno

3.2. Un contrasto esemplare: il paradigma metrico

Ben altra situazione si rileva nel contrasto vero e proprio che si tiene dopo i convenevoli d'apertura. Per fornire una testimonianza significativa, riporto le stanze iniziali di un contrasto improvvisato ormai quarant'anni or sono¹⁷ e che ha opposto due celebri poeti estemporanei. L'argomento su cui esercitare l'improvvisazione poetica – così è in quasi tutte le gare poetiche che ancora si tengono diffusamente nella tradizione orale, soprattutto in alcune regioni dell'Italia centrale – è proposto da una giuria esterna che sovrintende al

tandone le lodi, rievocando la fama e l'abilità di vecchi improvvisatori ormai scomparsi, annunciando la propria provenienza, ecc.

¹⁶ Nell'ottava proposta il poeta esordisce dichiarando la propria provenienza – Nello Landi, poeta celebratissimo, è infatti nato a Buti (PI) nel 1925 – e conclude elogiando l'ospitalità dei cittadini e la grazia del luogo in cui si svolge la gara. Questa si tenne ad Allumiere (Roma), il 17 gennaio 1982, festa di S. Antonio Abate. Su alcuni aspetti dell'immaginario e del processo formativo di questo poeta, cfr. quanto proposto da chi scrive (1999: 139 e 140). Le notizie biografiche sui poeti citati in questa sede le devo in gran parte a Giovanni Kezich, che, infaticabile, ha da tempo avviato, fra enormi difficoltà, la costituzione di una sorta di archivio/anagrafe dei poeti improvvisatori in ottava rima; non sempre le informazioni sono complete: è difficile, infatti, aggiornare i dati intorno a persone e famiglie che vivono in un'area assai estesa e che, soprattutto, non hanno l'abitudine di informare periodicamente gli studiosi sui casi della loro vita.

¹⁷ Il contrasto citato si è svolto nel 1961 nel circolo "Gori", a Santa Croce sull'Arno (Pisa); cfr. Franceschini 1983.

contrasto e ne definisce l'esito, proclamando il vincitore. I contendenti assumono consapevolezza dell'argomento assegnato soltanto pochi secondi prima dell'inizio del contrasto che, quindi, è interamente condotto in modo estemporaneo. Nel caso che qui presento, il tema proposto è *Il campagnolo e il cittadino*, un motivo di improvvisazione poetica a tinte fortemente oppostive, come generalmente avviene nei contrasti estemporanei. Uno dei due contendenti, Vasco Cai, il proponente, colui che avvia il contrasto, assume l'onere di rappresentare in versi *il Cittadino*. Il poeta opponente, Alberto Neri, a sua volta, rappresenta *il Campagnolo*. Così il contrasto nelle prime quattro stanze¹⁸:

1. Cai (*il Cittadino*)

Esser non pò nella campagna un sordo
 a il progresso che vige e che ci invita:
 è questo che ci dà buono ricordo,
 è il progresso che regola la vita;
 delle tue bon virtù non me ne scordo
 ma vedi la cultur quanto è gradita,
 è un'aquila sovrana, passa e vola,
 è la virtù che partorì la scuola.

2. Neri (*il Campagnolo*)

Se il progresso e il sapere l'uom consola
 (lo so la scienza molto ha camminato),
 il campagnolo andava poco a scuola,
 appen le elementari ha frequentato;
 ma vuol restar dove l'augello vola,
 vuol falciare nel maggio il proprio prato,
 vuol raccogliere fiori e gelsomini,
 dopo portalli in piazza ai cittadini.

¹⁸ Cito da Franceschini 1983: 91 sgg. Lo stesso contrasto è esaminato assai efficacemente in Franceschini 1999 (55 sgg.), soprattutto nella prospettiva di coglierne i valori intrinseci di qualità letteraria, e identificare i numerosi e complessi "echeggiamenti" fra l'invenzione estemporanea dei due poeti e la produzione aulica: Tasso (*Gerusalemme Liberata*, *Rime*), Lorenzo De' Medici (*Commento de' miei sonetti*), Ariosto (*Orlando Furioso*), Dante (*Commedia*). Si tratta di un'analisi esemplare: rinvio senz'altro ad essa, anche per quanto concerne un'eventuale riflessione sulla difficoltà di descrivere l'invenzione dei poeti improvvisatori in ottava rima come espressione di mera oralità. Le cose sono più complesse, anche in conseguenza della "lunga durata", già descritta, della prassi di "cantar ottave".

3. Cai

Hanno sempre bisogno i contadini
di un indirizzo per l'agricoltura,
questo gli partirà dai cittadini
perché su tutto la città vi ha cura;
doman raggiungerem gli alti destini,
nelle distanze non c'è più misura:
attraverso gli spazi siderali
oggi spingonsi gli òmini geniali

4. Neri

Veniamo a patti e siamo più sociali:
molte cose la scienza ha indovinate,
p'r esempio preparasti certi sali,
certe materie che dici azotate;
di beni invece raccogliemmo i mali,
sono intere famiglie rovinate:
siccome son di prezzo un po' granite
ell'entrate sono meno delle uscite.

Come si vede, il primo dei due contendenti, chiude la sua stanza di esordio con una rima baciata che viene assunta dal successivo; è questo il cosiddetto *obbligo di rima*, la disposizione a *rime incatenate*, che lega i poeti contendenti l'uno all'altro. Questa relazione è esaminata in dettaglio negli schemi seguenti, desunti dalle quattro stanze sopra citate¹⁹:

stanza 1	chiusura I st. prop.	sovrana, passa e v - che partori la scu -	<i>ola</i> (VII verso) <i>ola</i> (VIII verso)
stanza 2	apertura I st. opp.	il sapere l'uom conso - molto ha cammin -	<i>ola</i> (I verso) <i>ato</i> (II verso)

Così, dallo stesso contrasto citato, nell'evoluzione delle stanze successive (2-3-4):

stanza 2	chiusura I st. opp.	fiori e gelsom - in piazza ai cittad -	<i>ini</i> (VII verso) <i>ini</i> (VIII verso)
stanza 3	apertura II st. prop.	bisogno i contad - per l'agricolt -	<i>ini</i> (I verso) <i>ura</i> (II verso)
stanza 3	chiusura II st. prop.	gli spazi sider - gli òmini geni -	<i>ali</i> (VII verso) <i>ali</i> (VIII verso)
stanza 4	apertura II st. opp.	siamo più soci - la scienza ha indovin -	<i>ali</i> (I verso) <i>ate</i> (II verso)

Sul piano dell'invenzione poetica estemporanea e dell'esecuzione cantata, l'obbligo di rima assume tratti localmente diversi, ma con esiti convergenti:

- costituisce un impegno performativo ineludibile;
- rivela un profilo acustico sensibilmente connotante la performance;
- si trasferisce da un contendente all'altro, nella successione delle stanze, e percorre tutto il contrasto, dall'inizio alla fine, innerando tutta la performance.

L'incatenatura, quindi, determina sequenze stabili di tre riprese consecutive della stessa rima (negli schemi proposti: *ola*, *ini*, *ali*). Questa condizione costituisce una sorta di cerniera che lega acusticamente due stanze successive (vicine: un legame locale) e si irradia in una prospettiva formale più estesa – pur configurandosi localmente in maniera diversa sul piano acustico, a ogni successione di due stanze affiancate –, percorrendo, come s'è visto, tutto il contrasto (un legame di carattere generale, pur con diverse manifestazioni locali) e costituendo un dispositivo dalla proiezione temporale potenzialmente illimitata che, infatti, può essere “sottoposto a misura” soltanto con l'adozione di criteri di chiusura esterni al dispositivo stesso, come vedremo. Proprio per questa condizione, l'obbligo di rima proietta l'assetto formale di un'ottava verso la successiva: nel contrasto improvvisato, infatti, un'ottava non può dirsi pienamente conclusa e formalmente autonoma, poiché contiene – in sé – il rinvio di rima alla stanza successiva e – condizione forse ancora più importante – un “credito” performativo che non può restare inevaso. Questa mi sembra una condizione significativa su cui insistere. Diversamente dagli altri generi di canto in ottava rima (narrativo e lirico), nel contrasto è effettivamente – e unicamente – la *performance* a definire compiutamente i caratteri formali del testo: se nel genere lirico e nel genere narrativo, l'unità formale sovra-versica risulta essere, come s'è visto, la stanza di otto versi endecasillabi, questa stessa unità, pur riconoscibile nei suoi tratti costitutivi (metrica e sequenza di rime), nel contrasto risulta invece insufficiente per definire e accogliere un

¹⁹ Le rime sono in corsivo, dopo le ultime sillabe del verso (in tondo); st = stanza; prop. = poeta proponente; opp. = poeta opponente

testo qualsivoglia. Per cui, si può ragionare ancora: l'obbligo di rima innerva la performance e questa, quindi, costituisce essa stessa il testo, nella sua estensione, dall'inizio alla fine. L'*incatenamento* locale rende problematico identificare unità formali sub-ordinate, considerato, come s'è visto, che la stessa stanza appare ambigua e incerta quale unità sovra-versica. Tuttavia, se è vero che l'obbligo di rima resta attivo per l'intera durata di un contrasto, anche per decine di stanze, mi sembra si possa cogliere, nella successione di quattro ottave (due per ognuno dei poeti contendenti), l'unità sovra-versica minima, la soglia entro cui il tema narrativo da elaborare all'improvviso manifesta un profilo sufficientemente compiuto. Gli obblighi reciproci assunti dai contendenti risultano, così, disimpegnati in maniera paritaria da parte degli stessi. Un testo composto nel corso del contrasto improvvisato, affinché risulti pertinente ed efficace sul piano espressivo, deve, perciò, comprendere almeno quattro ottave successive; questa sequenza, inoltre, costituisce l'assetto formale minimo, affinché il contrasto stesso si possa tenere, e i *performer* abbiano l'opportunità di impegnarsi adeguatamente. Al di sotto di questa soglia minima, evidentemente, il contrasto è sbilanciato, non consente alcuno sviluppo performativo, non ha senso e non riesce ad assumere forma.

D'altra parte, poiché costruito, come abbiamo visto, su un rinvio circolare (da un poeta al successivo, attraverso l'obbligo di rima), il contrasto costituisce un dispositivo dalla durata potenzialmente infinita che assume un profilo temporale discreto soltanto attraverso l'adozione di criteri esterni al dispositivo stesso (ad esempio un numero pre-determinato di stanze). Tuttavia, nell'osservazione dei contrasti improvvisati, sia quelli documentati in letteratura che quelli eseguiti nella tradizione orale ancora viva, è possibile rilevare un'altra soluzione – praticata dai poeti più esperti – per chiudere un contrasto lungo: consiste nell'assunzione di un marcatore conclusivo di nettissima riconoscibilità e straordinaria efficacia, fondato, piuttosto che sull'assunzione di un criterio esterno (ad esempio: un numero pre-determinato di stanze, come s'è visto), sull'esasasperazione del tratto più rilevante del dispositivo stesso, vale a dire l'alternanza fra i poeti: questa subisce una sorta di "stretto", con una accelerazione che pas-

sa dall'alternanza ad ogni stanza all'alternanza ad ogni verso, fino ad assumere un profilo di virtuosismo puro. Il contrasto *Cittadino/Campagnolo* proposto poco sopra quale esempio, dopo ben ventidue ottave successive, per una durata superiore ai venti minuti, si chiude con una sequenza vertiginosa, in cui i due poeti cantarono, alternandosi a ogni verso, come segue²⁰:

Cai (<i>il Cittadino</i>):	È ben se spendi bene i tuoi danari
Neri (<i>il Campagnolo</i>):	Mangia la lepre co' il fagiano e il tordo
Cai (<i>il Cittadino</i>):	Non restar tra i maiali e tra i somari.
Neri (<i>il Campagnolo</i>):	Cerca coi contadin stacci d'accordo.
Cai (<i>il Cittadino</i>):	Cerca d'aver pensieri un po' più chiari
Neri (<i>il Campagnolo</i>):	Della crisi del pane avrai un ricordo.
Cai (<i>il Cittadino</i>):	Al cittadino non lanciar la sfida
Cai (<i>il Cittadino</i>):	Perché quello ha le redini che guida.

Ognuno dei due contendenti segue il suo proprio percorso acustico: l'uno, nei versi dispari (rima in *ari*), l'altro, nei versi pari (*ordo*), rispettando il proprio ruolo nell'invenzione e, si direbbe, seguendo il corso dei propri pensieri, pur alimentando un dialogo ravvicinato. Il confronto è costruito su un rinvio reciproco e coerente di esortazioni incrociate (nella dislocazione locale: versi dispari, da una parte, versi pari, dall'altra):

<i>il Cittadino</i> (versi dispari):
È ben se spendi bene i tuoi danari (I)
Non restar tra i maiali e tra i somari (III)
Cerca d'aver pensieri un po' più chiari (V)
<i>il Campagnolo</i> (versi pari):
Mangia la lepre co' il fagiano e il tordo (II)
Cerca coi contadin stacci d'accordo (IV)
Della crisi del pane avrai un ricordo (VI)

Infine, la chiusura a rima baciata resta pertinenza del proponente, e non potrebbe essere altrimenti: costui, infatti, lancia il primo verso dell'ultima ottava, perciò, nella sequenza, assume i versi dispari, ivi compreso il settimo, che porta con sé, necessariamente, anche l'ottavo, con una rima nuova, e con un invito perentorio che non ammette repliche:

²⁰ Cito ancora da Franceschini 1983: 102.

il Cittadino (chiusura stanza, versi VII e VIII):
 Al cittadino non lanciar la sfida
 Perché quello ha le redini che guida.

Come si ricorderà, lo stesso proponente che chiude il contrasto (Vasco Cai da Bientina) – in conseguenza delle occorrenze determinate dallo stretto che attraversa l'ultima stanza – è altresì colui che lo aveva avviato, completando così un circuito virtuoso di rime e immagini che, all'epoca (1961), gli ascoltatori presenti salutarono con un caloroso applauso²¹.

3.3. *Il contrasto su tema cavalleresco*

Nella documentazione sonora disponibile e in letteratura – più raramente nella tradizione viva – si rileva ancora una condizione peculiare di confronto poetico estemporaneo, comunque meno frequente e, forse, più spettacolare: consiste nel venire a contrasto intorno ad un poema epico tratto dalla letteratura cavalleresca, oppure intorno alle gesta e agli eroi di un episodio circoscritto dell'epica cavalleresca, piuttosto che su un tema chiuso costruito su termini oppositivi, come nell'esempio prima citato. In questa cornice, ai contendenti si richiede una conoscenza profonda degli avvenimenti narrati e un impegno considerevole nella ricostruzione delle vicende eroiche²². D'altra parte, è bene ricordare come, nell'immaginario dei poeti estemporanei, siano ben presenti e saldamente ancorati²³ alcuni dei

²¹ Come ricorda Fabrizio Franceschini (1983: 91 sgg.), nel corso della stessa serata i due poeti contendenti si misurarono su altri due contrasti, oltre quello descritto in questa sede, con un impegno considerevole; i temi: *Oriente e Occidente* e *Matrimonio per amore, matrimonio per interesse*. Inoltre, condizione anche questa eccezionale, la serata fu incisa su nastro magnetico, con uno dei primi registratori allora (1961) in uso. Nella trascrizione dei contrasti, lo stesso Franceschini riporta le reazioni in fine di stanza del pubblico presente, nella forma, soprattutto, di risate e applausi.

²² Così Giovanni Kezich su queste procedure di improvvisazione: "I due poeti a cui viene assegnato il tema devono sintetizzare l'argomento nelle proprie ottave, venendo a contrasto sulla esatta progressione dei fatti e sulla individuazione delle cause remote dell'azione. È uno stile di canto assai impegnativo, che viene tuttora praticato. Vince, almeno in teoria, il poeta che ha saputo essere più preciso e sintetico nell'evocazione dell'episodio proposto" (Kezich 1986: 59).

²³ Non sono proprio sicuro che questa condizione riguardi anche i poeti dell'ultima generazione: forse si tratta di competenze e suggestioni declinanti.

temi più suggestivi della poesia epico-cavalleresca rinascimentale e della poesia fantastica del mondo antico, con una competenza intorno a personaggi, linee di discendenza, gesta eroiche, relazioni e ruoli, che appare sorprendente²⁴. Anche a tal proposito, per fornire una testimonianza significativa, riporto²⁵ le ottave che avviano una lunga e complessa ricostruzione estemporanea delle peripezie di Bradamante alla ricerca di Ruggero (Ariosto, *O.F.*, XXXV-XXXVI), realizzata nel corso di un remoto contrasto (1964)²⁶ che impegnò due diversi poeti improvvisatori, Vittorio Fiaschetti e Mario Diottasi (la trascrizione musicale è negli ess. 2, 3, 4 e 5):

1. Fiaschetti

Questa fu Bradamante che cortese
 capitò a caso al ponte provenzale
 là dov'armato Rodomonte attese
 e si fece una pugna un po' brutale
 Ma Bradamante a terra lo distese
 e passò 'l ponte com'avesse l'ale
 poiché al pagano riversò di sella
 inverso ad Arli venne la donzella

²⁴ Ancora Kezich, più di altri studiosi, ha felicemente ricostruito non solo i repertori posseduti nella memoria, ma anche le biblioteche personali dei poeti estemporanei, che troppo facilmente si sarebbe tentati di considerare come totalmente "prigionieri" in una dimensione di oralità primaria; sembrerebbe più corretto supporre che l'invenzione estemporanea, oltre che sull'ascolto "in viva voce", si sia alimentata ampiamente di letture diverse (1986). A proposito della presenza, nell'immaginario dei poeti improvvisatori, di certi temi "fantastici" o "magici" tipici della poesia del mondo antico, oltre quanto riportato ancora dallo stesso Kezich (1986), Piero Camporesi ha sottolineato la forte risonanza delle *Metamorfosi* ovidiane nell'opera figurativa del pittore Agostino Carracci e nella produzione poetica di Giulio Cesare Croce: ambedue – il secondo con più assiduità, impegno e fortuna del primo – usavano improvvisar poesia, accompagnandosi con la lira da braccio: in questo, fatta eccezione per l'accompagnamento strumentale, assai vicini all'azione dei poeti estemporanei di oggi (Camporesi 1994: 112 sgg.).

²⁵ Trascrivo da una registrazione in copia su audio-cassetta, concessami da Giovanni Kezich, e conservata nel suo archivio personale. Nella trascrizione del testo poetico, riporto in tondo, fra parentesi quadre, alcune ripetizioni di sillabe e incertezze metriche.

²⁶ Il contrasto improvvisato, realizzato a Barbarano Romano (Roma) nel 1964, oppose Vittorio Fiaschetti (nato a Barbarano Romano nel 1932) e Mario Diottasi (nato a Civitavecchia nel 1924); cfr. Kezich 1986: 59 sgg.

2. Diottasi

E ti pare ch'a d'è figura bella
 quando che sei caduto sul terreno
 questo vi è verità non si cancella
 [come l'ha de...] come l'ha dett' amico, ha detto almeno
 Non è la giostra che se rinovella
 e dicevi ch'al cor c'era 'l veleno
 che tu se' forte e non cercav' aiuto
 se' stat' un giorno e se' stat' abbattuto
 [Bravo! e altre espressioni di consenso]

3. Fiaschetti

In Arli la donzella il suo tributo
 portò ad un tempo alla pagana scorta
 Grandonio Serpentino e Ferraguto
 tutt' e tre 'n terra un tempo le riporta
 Laddove il suo Rugger cercav' aiuto
 ed ella nel combatter si conforta
 e all' ultim' abbattuto disse: spero
 che a quarta giostra porti il mio Ruggero.

4. Diottasi

Quello che tu mi dici è tutto vero
 però ripeto per la tua arroganza
 che tu dicevi: è un cavaliere altero
 invece t'è finita la baldanza
 Che solo quella donna di Ruggero
 a te ti fece fa' una tolleranza
 per quanto avete forza ed intenzione
 te fece cadere dall' arcione.

1 10.6 sec. Que sta fu Bra da ma - nte che pur te e - - - - - se

2 10.3 ca pi tò a ca so al pon te pro-ven-za - - - - - le

3 6.3 la do - v'ar - ma - ro Ro - do - mon - - - - - te a - - - - - te - se

4 7.4 e si fec' u na pu - gna un po' bru ra - - - - - le

5 5 ma Bra da man te a te - rra lo di - ste - - - - - se

6 8.6 e pas - so l' pon te com'a - ve - sse l'a a - - - - - le

7 4.3 poi ch'al paga - - - no ri - ver - so - - - di se - lla

8 6.5 in ver - so Ae ly ve nne la don ze - - - - - lla

Es. 2. Contrasto improvvisato su tema epico-cavalleresco, tradizione orale, 1964.
 Ottava prima, poeta proponente (Vittorio Fiaschetti).

1 6,5 sec
E si pa re ch'a de fe gu ra be

1,1°
lla

2 5,8°
quan do che sei ca - du - to - su te rre - - - no

3 5°
que sto vi è - ve ri tà - non si can - ce - lla

4 6°
co - me l'ha de co - me l'ha dett' a - mi - co ha dett' al me - - - no

5 6°
non è la gio - stra - che se rin no ve - - - lla

6 6°
e di ce vi ch'al cor c'è ral ve - le - no

7 2,8°
che tu sei for t'e non cer cav' a iu to

8 4,2°
sei stat' un gio - rri' e se' sta - r'a - bba - ttu - - - to

Es. 3. Contrasto improvvisato su tema epico-cavalleresco, tradizione orale, 1964. Ottava seconda, poeta opponente (Mario Diottasi).

1 14 sec
In Ar ly - - la don se - - lla - - - il suo tri bu - - -

3°
to

2 9°
por rò ad un tem po al la pa - ga - na sco - - - rra

3 8,6°
Gran do nio Ser pen ti - - no e - - Fe - rragu to - -

4 9,2°
tut' e tre'n te rra un tem po le ri - po - o - - rra

5 9°
lad dov' il suo Ru gge cerca v'aiu - - - to

6 10°
ed el la nel com ba - tre r si con fo - - - rra

7 4°
ed all'ul tim' ab bat tu to di i sse spe - - ro

8 6°
che a quar ta gio stra por' il mio Ru gge - - - ro

Es. 4. Contrasto improvvisato su tema epico-cavalleresco, tradizione orale, 1964. Ottava terza, poeta proponente (Fiaschetti).

1 9,1" 1,6"
8 QueHo che tu mi di - ci è tut-to ve - ro

2 7,5" 1' 1,2"
8 pe-rò ri-pe - to per la tua arro-ga - nza

3 4,5"
8 che tu di - ce-vi è un ca-va-lie - ro al - te - ro e in

4 6,5" 1,2"
8 (e in) ve-ce t'è fi - ni ta la bal-da - nza

5 5,8" 1,3"
8 che so - lo quel-la don - na di Rug-ge - ro

6 8" 2"
8 a te ti fe-ce Fa' u - na tol - le - ra - - - nza

7 3,6"
8 per quan - to ave-te for - za ed in ten - zio - ne

8 4,7" 1,2"
8 te fe-ce ca-de - re dal-l'ar - cio - ne

Es. 5. Contrasto improvvisato su tema epico-cavalleresco, tradizione orale, 1964. Ottava quarta, poeta opponente (Diottasi).

Fra i due poeti, il primo, il proponente sembra in vantaggio nell'invenzione poetica²⁷: più sicura e animata appare la sua ricostruzione, efficace l'evocazione di luoghi e personaggi e ben riuscita la proposta di alcuni passaggi in discorso diretto; il secondo sembra giocare di rimessa, la sua replica è meno trasparente e, talvolta, cade in qualche incertezza, con ripetizioni e ipermetrie sensibili (2-IV). I tratti musicali presenti nell'intonazione vocale appaiono nettamente diversi, tali, peraltro, da connotare profondamente lo stile musicale individuale; comparativamente, i tratti specifici dell'intonazione realizzata dai due contendenti sono descritti nella lista che segue. La rappresentazione in notazione musicale dei tratti indicati è riprodotta nella tav. 1, cui si rinvia per un confronto nel dettaglio²⁸:

proponente (Fiaschetti)

1. prevalente intonazione declamata, con ampio e stabile ricorso a profili rettilinei;
2. escursione acuto/grave compresa in un ambito di quinta (Si/Mi), con locali e rare salite a gradi superiori;
3. chiusura/apertura dei versi successivi intorno a prevalenti relazioni di quinta e quarta;

opponente (Diottasi)

1. intonazione mobile, con profili melodici prevalentemente arcuati
2. escursione acuto/grave compresa all'interno di un ambito di ottava (Mi/Mi), con puntate eccedenti (non rare) fino al Sol
3. chiusura/apertura dei versi successivi intorno a relazioni di ottava, con escursioni a gradi superiori
4. frequente ricorso a un intorno melodico (Mi/Sol/Fa#/Mi) che sembrerebbe assumere il carattere di una "impronta" melodica individuale

²⁷ Ciò non soltanto perché il contrasto ha luogo nel paese natale del proponente: senz'altro questi si trova più a suo agio nella rievocazione dell'intera vicenda. A tal proposito così si esprime Kezich, che pure ha esaminato e trascritto questo contrasto: "Fiaschetti cerca di ricostruire nell'ordine esatto alcune peripezie di Bradamante alla ricerca di Ruggero (O.F. XXXV-XXXVI), mentre Diottasi, ovviamente meno preparato, cerca di stare al passo" (1986: 59).

²⁸ Per una lettura coerente si ricordi che tutti i segmenti di verso riportati nella tav. 1 sono tratti dalla trascrizione integrale che si può vedere negli ess. 2 e 3; inoltre, tutti gli esempi sono trasportati in Mi3: l'altezza reale è indicata dalla notina nera posta fra parentesi, dopo la chiave.

Fiaschetti: profili rettilinei

Questa fu Brada - ma - nte potò ad un tem - po al - la pa

Fiaschetti: escursione acuto-grave

In Ar ly - la don ze - lla port'ilmio Ru gge - - ro

Fiaschetti chiusura I verso^{1.1"} apertura II verso^{3.2"}

e - - - - se ca pi tò a ca so al pon te

chiusura IV verso^{1.1"} apertura V verso^{3.2"}

ta - - - - le ma Bru da man te

Diottasi: profili ad arco

que sto vi è ve ri tà non si can - ce - lla

Diottasi: escursione acuto-grave

non è la gio - stra che se rin no vé - - - - lla

Diottasi: chiusura I verso^{1.1"} apertura II verso

lla quan do che sei ca - du - to

chiusura V verso^{1.1"} apertura VI verso^{1.1"}

me - - - - no e di ce vi ch'al cor

Diottasi: intono melodico tipico

que sto vi è - - ve ri tà co - me l'ha de co - me l'ha dett' a

non è la gio - stra - e di ce vi ch'al cor che tu sei for t'e non

Fiaschetti: melismi in posizione cadenzale

chiusura I verso^{1.1"} chiusura II verso^{3.2"}

te e - - - - se za - - - - le

Diottasi: melismi in posizione cadenzale

chiusura V verso^{1.2"} chiusura VI verso^{0.6"}

ve - - - - lla le - - - - no

Tav. 1.

Comune a entrambi gli esecutori è invece il ricorso a estesi inserti melismatici in chiusura di verso, fra penultima e ultima sillaba, nonché la dilatazione sensibile delle durate nei suoni finali, come negli esempi indicati ancora in tav. 1 (propongo una valutazione limitata a due soli versi consecutivi; le sillabe pertinenti sono riquadrate).

Si tratta di procedure cadenzali che parrebbero appartenere a impronte stilistiche regionali, nonché ad abitudini performative individuali che possono assumere un'importanza fondamentale nel predisporre durante lunghe in cadenza e, quindi, nel favorire ed equilibrare l'invenzione estemporanea, come appare nella consapevolezza esplicita dei poeti improvvisatori più esperti e stimati:

Romanelli. Magari i primi quattro versi ti camminano, poi ad un dato momento non trovi più tra il quinto e il sesto, e allora allunghi con la voce, allunghi e intanto cerchi. Non è che allunghi le parole, ma [gorgheggia per far vedere come si fa]. *Vincenti.* E sì, perché con l'allungamento la mente ha la possibilità di dare la versione esatta di come deve fare. Perché uno può andare anche veloce, però devi avere certe prontezze; se fai un discorso facile, allora vai pure veloce²⁹.

Risulta palese – in questo rapido scambio di battute fra Edilio Romanelli e Francesco Vincenti, due poeti celeberrimi – la denuncia di una procedura di “salvataggio” o di “emergenza”, vale a dire il frequente ricorso ad ampie aperture melismatiche, nonché all'estesa dilatazione delle durate dei suoni finali (“Non è che allunghi le parole, ma [gorgheggia...]”), allo scopo di “ingannare” il tempo, in funzione della ricerca di rime e di contenuti per l'invenzione poetica, specialmente “quando il gioco si fa duro” e le rime non arrivano così scorrevoli e i temi da sviluppare risultano ostici³⁰.

3.4. Il contrasto su tema dato

Assai frequente nella tradizione orale viva è il contrasto che si svolge durante una gara poetica e oppone due poeti contendenti, al

²⁹ Romanelli e Vincenti 1982: 21.

³⁰ Ho già esaminato altrove la funzione della musica intesa come regolatore del tempo, nell'improvvisazione in ottava rima (1986 e 1999).

cospetto di una giuria, davanti a un pubblico di ascoltatori solitamente molto attenti. La giuria suggerisce un tema, su cui i due poeti devono esercitare la loro invenzione poetica (sulle regole metriche e sulle procedure dell'improvvisazione poetica, cfr. § 3.2. *supra*). Per esemplificare i tratti musicali di questa procedura, propongo le ottave iniziali di un contrasto³¹ realizzato oltre quindici anni or sono, nella località di Poggio Cancelli (AQ), al centro di un'area a vocazione felice per la poesia improvvisata. I due contendenti sono fra i poeti più accreditati e particolarmente rappresentativi di micro-stili locali: si tratta di Rinaldo Adriani, abruzzese di Mascioni (AQ) e di Pietro De Acutis, sabino di Bacugno (RI). Il tema dato è, appunto, costruito su due poli opposti: Lazio e Abruzzo. Ognuno dei due poeti deve cantare le lodi della regione di appartenenza, cercando di rappresentarle con la maggiore efficacia. Così le ottave proposte, nel corso dell'improvvisazione:

1. Adriani (*Abruzzo*)

O dolce terra mia terra d'incanto
di perenne foreste sempre verde
sembra davvero il Paradiso santo
che la naturalezza non si perde
e chi viene quassù di tanto in tanto
par che la giovinezza la rinverde
e tu viatante quando te ne vai
per lungo tempo la rimpiangerai
[Applausi, Bravo! Bravo!]

2. De Acutis (*Lazio*)

'Sto lembo del mio Lazio mai e poi mai
qualunque cosa l'avrà abbandonato
non so s'è bello ma ovunque tu vai
in nessun altro sei così adattato
nel mio Bagugno tu [m'inconter ...] m'incontrerai
la dea Vaguna c'ha il protettorato
quest'è quel mio paese e tanto vale
ultimo lembo popolo laziale

³¹ Il contrasto è stato effettuato il 18 agosto 1984, nel corso di un lungo incontro fra poeti improvvisatori, interamente registrato da Giancarlo Palombini, che ringrazio per avermi fornito la relativa documentazione sonora.

3. Adriani (*Abruzzo*)

Ma il bel gioiello di questo stivale
sono i grandi colossi d'Appennino
che in tutto il mondo non si trova tale
sembra un dipinto angelico e divino
la risonanza è troppo universale
quando che senti l'acque del Trontino
è una musica dolce che nel cuore
canta di gioia di virtù e d'amore
[Applausi, Bravo!]

4. De Acutis (*Lazio*)

Guarda la valle guarda che colore
la vecchia sede popolo sabino
domina il Terminillo e fa terrore
sotto sgorga il mio fiume Velino
quand'è il tramonto lo pija 'n colore
tra rosa aureo e sembra sopraffino
vedessi che sonata quant'è bella
la vacca quando c'ha la campanella.
[Applausi deboli]

5. Adriani (*Abruzzo*)

Se il suono senti della ciaramella
quando di notte fai una serenata
si fermerà la luna ed ogni stella
par che a 'sta cosa rimane incantata
o che bellezza angelica e più bella
ecco davvero la terra incantata
[chi mai pora'...] chi mai paragonar pole il Gran Sasso
quell'alta mole il colorato masso
[Applausi]

6. De Acutis (*Lazio*)

La dolomite che fa arcigno il sasso
è messa tutta in cima al Terminillo
e vedi da volar da su quel sasso
raccola nera col pungente squillo;
se poi t'accosti meglio più a quel masso
pure del falco sentirai lo strillo
la ciaramella poi è de quelle zone
terra de "Peperone" e de "Raffone".
[Applausi calorosi, manifestazioni di consenso, Bravo Pietro!]

7. Adriani (Abruzzo)

Ma che l'accompagnò con la canzone
 con le dolci assonanze e i versi belli
 or dell'Abruzzo le dolci persone
 del mio Mascioni e di Poggio Cancelli.
 Qui della Musa la zona è padrone
 sappi poeta non ci so' tranelli
 [devi veni' quassù nella montagna
 de l'Abruzzo...]
 devi venir quassù nella montagna
 per rimirare l'aquila grifagna
 [Applausi]

Si tratta di un confronto ben riuscito. È opportuno analizzarne nel dettaglio alcuni passaggi, soprattutto per quanto concerne il trascinarsi di fonie e motivi narrativi fra i contendenti. I due poeti sono frontalmente impegnati³² nel descrivere, cantando all'improvviso, alcuni *topoi* appartenenti a questo tipo di contrasto: le vicende storiche, le bellezze naturali e le specificità culturali delle due regioni rappresentate. Alcuni di questi motivi possono essere in parte pre-composti e riadattati estemporaneamente al contesto (metrico e di rima) del confronto. Il proponente esordisce (ottava prima) con la citazione delle foreste d'Abruzzo (*di perenne foreste sempre verde*), proposto come un territorio verde e salutare. L'opponente replica (ottava seconda) con tono apparentemente dimesso (*non so s'è bello ma ovunque tu vai/in nessun altro sei così adattato*), pur convinto dell'autorevolezza della sua argomentazione (*quest'è quel mio paese...*), per chiudere con una sorta di immaginaria definizione geografica e culturale della sua area di provenienza (*ultimo lembo popolo laziale*). Quindi (ottava terza), il proponente perfeziona ancora la sua evocazione della natura, esaltando l'unicità orografica abruzzese (*...i grandi colossi d'Appennino*), e chiude con una metafora centrata sul-

³² Nel contrasto descritto, il confronto poetico è schietto artificio: i due poeti provengono da paesi che, pur se attualmente separati da un limite amministrativo regionale, possono essere considerati come appartenenti ad una stessa area culturale, con una lunga tradizione storica condivisa, procedure poetiche simili, e un immaginario largamente comune. Bacugno è una località del comune di Posta, in provincia di Rieti; Mascioni e Poggio Cancelli sono frazioni del comune di Campotosto, in provincia di L'Aquila.

l'azione consolatrice operata dalla "musica" delle acque, attraverso una sequenza melodica che lega – procedura piuttosto insolita – il settimo verso all'incipit dell'ottavo (*è una musica dolce che nel cuore/canta...*; cfr. trascrizione musicale in es. 8). L'opponente, a sua volta (ottava quarta), elaborando l'obbligo di rima ereditato (*ore*), propone alcune sollecitazioni visive nei versi dispari (*...colore ... terrore ... colore*), richiama vicende storiche (*la vecchia sede popolo sabino*), e chiude anch'egli con una metafora acustica, estratta anch'essa dal paesaggio sonoro dell'area (*vedessi che sonata quant'è bella/la vacca quando c'ha la campanella*). Nella quinta ottava, il proponente, assumendo ed elaborando l'obbligo di rima nei versi dispari, cita l'azione prodotta da uno strumento musicale³³ peculiare dell'area (*ciaramella*), attraverso un'immagine di incantamento (*si fermerà la luna ed ogni stella*); questo effetto è ulteriormente perfezionato nei versi pari (sottratti all'obbligo di rima e, quindi, più liberamente progettati dall'improvvisatore), con la sequenza... *fai una serenata... rimane incantata... terra incantata...*; il proponente chiude con la ripresa di un tema che ormai può configurarsi come il motivo conduttore della sua invenzione poetica, vale a dire, ancora, l'orografia della regione che ha nella vetta del Gran Sasso d'Italia (Corno Grande, m 2914) la cima più alta della penisola (*chi mai paragonar pole il Gran Sasso/quell'alta mole il colorato masso*). Nonostante qualche sensibile incertezza e ipermetria (5-VII), l'effetto dell'invenzione è risultato soddisfacente, tale da suscitare convinti applausi tra gli ascoltatori presenti. Raccogliendo la rima, l'opponente trascina (ottava sesta) simili immagini di montagne sassose nella sua replica, nei versi dispari (fine versi: *...sasso ...sasso ...masso*); nei versi pari, invece, opponendo una montagna simbolo del Lazio (*...Terminillo*) al Gran Sasso (simbolo

³³ Si tratta di un aerofono a sacco, con due chanter ad ancia doppia, senza bordoni, diffuso esclusivamente in Alta Sabina, un'area molto ristretta fra Lazio e Abruzzo, la stesa da cui provengono i due poeti impegnati nel contrasto descritto; il nome locale di questo strumento è *ciaramelle*, al plurale. Le ciaramelle sono usate – oltre che per accompagnare il ballo e, in passato, nel corso di un complesso rituale di nozze – anche per accompagnare altre forme metriche cantate – come la terzina e la quartina – e parzialmente improvvisate, pur se con modalità affatto diverse rispetto alle procedure dell'improvvisazione in ottava rima.

dell'Abruzzo), introduce una sequenza d'immagini acustiche, ancora tratte dal paesaggio sonoro degli Appennini (*taccola nera col pungente squillo ... pure del falco sentirai lo strillo*), per chiudere con un distico di sicuro successo: dopo aver rivendicato l'appartenenza alla sua regione dello strumento musicale evocato dal proponente (*la ciaramella poi è de quelle zone*), "lancia" i nomi di due indiscussi e amati maestri dello stesso strumento, i cui nomi finiscono entrambi in *one* (*Peperone* e *Raffone*³⁴) e possono rimare, anche alternati, con *...quelle zone...* del penultimo verso. Una chiusura magistrale: il poeta elabora efficacemente alcune specificità dell'area, citandone i testimoni più autentici e venerati, almeno da parte di un pubblico di nicchia – devoto custode e cultore di memorie locali – che, nell'occasione, non risparmiò aperte e calorose manifestazioni di consenso. A sua volta, infine, il proponente (ottava settima) sembra replicare in difesa, ma si destreggia da par suo: la rima obbligata, fin dall'inizio (versi dispari) è orientata direttamente verso le procedure dell'invenzione poetica (*canzone*: primo verso), con la perentoria rivendicazione di una supremazia locale (*qui della Musa la zona è padrone*); l'evocazione della poesia permane anche nei versi pari (*...i versi belli*), così il riferimento all'area di origine del poeta stesso, considerata, come s'è visto, patria elettiva della poesia (*del mio Mascioni e di Poggio Cancelli*); la sincerità dell'invenzione poetica (*sappi poeta non ci so' tranelli*) è subordinata, nel distico finale, all'evocazione aulica di un'icona della poesia (l'aquila), inseparabile, ancora una volta, dall'orografia regionale: *devi venir quassù nella montagna/per rimirare l'aquila grifagna*. Anche questa è una chiusa da maestro: la conferma di un motivo conduttore (l'orografia regionale), incrociata all'evocazione dei riferimenti più nobili della poesia. Non si ritenga improprio tale richiamo a modelli aulici, considerata l'ampia e già citata frequentazione – pur filtrata da scelte singolari e predilezioni molto

³⁴ Si tratta di due soprannomi, con cui sono ricordati i più valenti suonatori di ciaramelle nell'Alta Sabina, in Italia centrale, a cavallo fra Lazio e Abruzzo: "Peperone" è Domenico Medori, "Raffone" è Alfredo Durante. Sul repertorio di questo strumento policalamo cfr. P. G. Arcangeli - G. Palombini, *Sulle ciaramelle dell'Alta Sabina*, "Culture Musicali", III, 5/6, gennaio/dicembre 1984: 169-198; si ascolti inoltre il disco *Le ciaramelle di Amatrice*, a cura di G. Palombini, Albatros VPA 8494, 33.30, 1989.

1
10" 1,5" 2,5"
8 O dolce terra mi - a te - rra d'inca - - - - - nto -

2
7,1" 5"
8 di - i pere - nne fo - re - ste sempre ve - rde -

3
4,3"
8 se - mbra davve - ro i - il pa - ra - di - so sa - nto

4
4,4" 5,2"
8 che la na - tu - ra - le - zza non si pe - rde -

5
5,3"
8 e chi vie - ne quassù - di ta - nto in ta - - - - - nto

6
5,4" 2"
8 par che la giovine - zza la rinve - rde -

7
3,5"
8 e tu viata - a - nte quando te ne va - a - i

8
5,1" 2"
8 per lungo te - mpo la rimpiaange - ra - - i -

Es. 6. Contrasto improvvisato su tema dato ("Lazio/Abruzzo"), gara poetica, tradizione orale, 1984. Ottava prima, poeta proponente (Rinaldo Adriani: "Abruzzo").

1 7,8 sec
 'Sto lem bodel mio La - zio mai e poi ma - - - - - i 2"

2 7,4" 2,9"
 qua lu nque co sa l'a vrà ab ba - ndo ra - - - - - to

3 6" 0,8"
 non so s'è be llo ma o vun que - - - - - ru va i - - - - -

4 6" 2,1"
 in nes sun al tro sci co sì a da rta - - - - - to

5 6,4" 0,8"
 nel mio ba gu - gno ru min co o ntre m'in con tre ra - - i

6 2" 3,8"
 la de'a la gu - na c'è il pro te tto ra - - - - - to

7 3,6"
 que s'è quel mio pa e se c ra - nto va le

8 5" 2,6"
 ul ti mo le mbo po po lo la zia - - - - - le

Es. 7. Contrasto improvvisato su tema dato ("Lazio/Abruzzo"), gara poetica, tradizione orale, 1984. Ottava seconda, poeta opponente (Pietro De Acutis: "Lazio").

1 7,8" 2,25"
 8 Ma il bel gio - ie - llo di questo sti - va - - - - - le

2 6,8" 5"
 8 sono i gran - di co - lo - ssi d'A - ppe - nni - no

3 3,8"
 8 che in tut - to il mo - ndo non si tro - va ta - le

4 5,8" 1,9"
 8 sembra un di - pin - to an - ge - lico e divi - no

5 4,4"
 8 la ri - so - na - nza è troppo u - ni - ver - sa - - - - - le

6 3,4" 1,5"
 8 quan - do che sen - ti l'a - cque del Tron - ti - no

7 4,6"
 8 è u - na musi - ca do - lice che nel cuo - re can - ta

8 4,8" 2,5"
 8 di gio - ia di virtù e d'amo - re

Es. 8. Contrasto improvvisato su tema dato ("Lazio/Abruzzo"), gara poetica, tradizione orale, 1984. Ottava terza, poeta proponente (Adriani: "Abruzzo").

1 9.2 sec. 3

Gua rda la va - lle guar - da che co lo - - - - - re

2 6.3" 2.75"

la vec chia se - - - de po po lo - sa bi - - - no

3 4"

do mi na il Ter mi ni llo e fa - - - ter ro re -

4 2" 3.75"

so tto sgo rga il mi o fu me - - - - - Ve li - no

5 4.1"

quan d'è il tra mon - so lo pi ja - - - - - 'n co - lo re

6 7.8" 3.75"

tra ro sa au re o e sem bra so pra ffi - - - - - no

7 3.6" 0.75"

ve de ssi che so na ta qua - - - - - n'è be lla

8 6" 2"

la va cca qua nno c'ha la cam pa ne - - - - - lla

Es. 9. Contrasto improvvisato su tema dato ("Lazio/Abruzzo"), gara poetica, tradizione orale, 1984. Ottava quarta, poeta opponente (De Acutis: "Lazio").

personali – con temi classici e con le più diverse simbologie del far poesia³⁵. Una chiusura magistrale che fu opportunamente salutata dagli ascoltatori – non so quanto profondamente consapevoli della sovrapposizione di sensi e motivi operata dall'improvvisatore, ma, comunque, sicuramente compiaciuti – e che forse valse la vittoria allo stesso poeta proponente, nonostante le numerose incertezze e ipermetrie che, evidentemente, non inficiarono minimamente l'efficacia delle immagini e dei motivi narrativi proposti nel corso dell'improvvisazione. Per un'eventuale lettura integrale, le ottave iniziali (1-4) del contrasto esaminato sono trascritte negli ess. 6-9, cui si rinvia.

Per quanto concerne i tratti musicali dell'intonazione (cfr. tav. 2), entrambi i poeti oscillano fra profili rettilinei e ad arco, con una maggiore preferenza per questi ultimi, anche in apertura di verso, da parte dell'opponente. Comune a entrambi i poeti è la relazione di chiusura/apertura di versi successivi su intervalli di quinta e ottava, analogamente a quanto emerso nell'analisi del confronto precedente (cfr. § 3.3. *supra*).

Piuttosto peculiari, al contrario, appaiono i modi di frammentazione del verso operati dall'opponente, con brevi pause, cerniere intonative disposte su relazioni di unisono e intervalli di quarta e quinta (cfr. tav. 3: le pause sono indicate con doppia barra verticale; le cerniere di intonazione, intorno alla pausa, sono riquadrate).

3.5. I modi del contrasto: una "cooperazione antagonistica"

Come ormai si intende, nelle procedure del contrasto si attiva una reciprocità integrata fra i due improvvisatori che assume il carattere di una collaborazione obbligata, pur se orientata verso esiti antagonisti: i due contendenti sono rivali, effettivamente. L'uno deve sopravanzare l'altro, ma, nello stesso tempo, sono coerentemente e strettamente dipendenti l'uno dall'altro. Essi realizzano, così, un'espe-

³⁵ Una citazione che suona simile a questa è anche nella prima stanza del contrasto, già esaminato, fra Vasco Cai e Alberto Neri: *ma vedi la cultur quant'è gradita/è un'aquila sovrana, passa e vola* (I-VI e VII); cfr., in questa sede, § 3.2. *supra*.

Adriani: profili rettilinei

O dolce terra mi - a par che la giovine - zza la rin

Adriani: profili ad arco

di - i pere - nne fo - re - ste se - mbra davve - ro

De Acutis: profili rettilinei

quest'è quel mio pa - e - se do - mina il Termi - ni - llo ve - de - ssi che so - na - ta

De Acutis: profili ad arco

in nessun altro sei così a - da - tta ul - ti - mo le - mbo po - po - lo lazia

la vecchia se - de po - po - lo la va - cca quan - to c'ha la cam - pa - ne

De Acutis: apertura di verso con profili ad arco

'Sto lembo del mio La - zio Gua - rda la va - lle

Adriani: chiusura I verso apertura II verso chiusura IV verso apertura V verso

d'inca - - - - - nto di - i pere - nne pe - rde - e chi vie - ne quass

De Acutis: chiusura I verso apertura II verso

ma - - - - - i qualunque co - sa - - - - -

chiusura II verso apertura III verso

na - - - - - to non so s'è be - llo

Tav. 2.

De Acutis: modi di frammentazione del verso

'Sto lembo del mio La - zio mai e

quest'è quel mio pa - e - se e ta

do - mina il Termi - ni - llo e

e chi vie - ne quassù - di ta

Gua - rda la va - lle guar da

la vecchia se - de po - po - lo

nel mio Bagu - gno tu

Tav. 3.

rienza performativa che può essere intesa, con un efficace ossimoro³⁶, come una sorta di *cooperazione antagonista*, determinata da molteplici motivazioni e orientata verso esiti diversi che tento di descrivere.

1. Innanzitutto – è ovvio –, poiché il contrasto è un'attività sociale, non si può contrastare in solitudine; la meditazione poetica solitaria si produce spesso in silenzio, anche nel mondo dei poeti improvvisatori, e può assumere, non raramente, il profilo di un testo scritto, lungamente meditato e limato: in queste condizioni non si ha performance.
2. Pur avendo come obiettivo di sopravanzare il contendente, entrambi i poeti, nel corso del contrasto, finiscono per sollecitarsi e stimolarsi a vicenda, anche nei contenuti e nei motivi narrativi che risultano proposti nel corso dell'improvvisazione. Si ricordi, rinviando all'ultimo contrasto descritto: a) la comune citazione di alcuni aspetti della natura, considerati peculiari; b) l'analogo orientamento verso metafore acustiche (a stanze alterne: nell'avvicinarsi dei poeti); c) la comune deduzione delle suddette metafore acustiche dal paesaggio e dall'ambiente; d) l'evocazione "mitica" di procedure espressive (suonare la ciaramella e improvvisar poesia), ritenute tipiche e orgogliosamente rivendicate come specifiche dell'area di appartenenza. Insomma, nel corso del contrasto, i poeti contendenti riescono a scambiarsi vicendevolmente spunti e temi per l'improvvisazione, pur se, di volta in volta, piegati a strategie e sensibilità individuali (articolate più propriamente nei versi pari).
3. La dipendenza incrociata (collaborazione obbligata), inoltre, è alimentata dalla necessità di replicare efficacemente sia agli argomenti del contendente, che al modo di presentarli "in voce", condizioni che, come si è visto, possono determinare l'esito stesso del contrasto. Il poeta opponente deve "tenere botta" e bilanciare la proposta del contendente, sia nel tono (aulico o basso),

³⁶ Devo questo felice ossimoro a Sandro Portelli, ascoltato "in voce" durante un incontro di studi sul tema "Il ruolo dell'oralità nella poesia", tenutosi ad Ardena (Roma), il 15 settembre 1996.

così come nell'efficacia delle immagini suscitate, che nella grana della voce. Oppure, al contrario, può decidere di "rilanciare" nei confronti dell'antagonista, aprendo su argomenti e motivi nuovi, precedentemente non sperimentati, alimentando, ancora una volta, un ulteriore impegno di replica per il contendente che segue.

4. I poeti mostrano di subire, nel corso del contrasto, un'attrazione reciproca, anche sul piano acustico, che li induce, non raramente, ad assimilarsi l'uno all'altro, pur nella consapevolezza della necessità di distinguersi.
5. Infine, i poeti contendenti condividono alcune procedure performative e una grammatica musicale.

Queste condizioni costituiscono la rete sommersa del contrasto, l'ambiente comune in cui può esercitarsi favorevolmente l'esperienza della cooperazione ed esprimersi l'impulso antagonista. Paul Zumthor ha rappresentato, così, la condizione che ho precedentemente descritto come una forma di *cooperazione antagonista*:

Quando il canto alternato ha luogo tra due cantanti, prende spesso la forma detta, a seconda delle epoche e delle lingue, *défi*, *altercatio*, *tenzone*, o è definito con altri termini di significato vicino. Il canto alternato si presenta in questo caso come una disputa stilizzata, in linea di principio improvvisata, ma rigidamente regolata e finalizzata a mettere in risalto il virtuosismo dei poeti³⁷.

Giustamente, il compianto studioso ha messo in evidenza l'assetto di "disputa stilizzata", in cui la stilizzazione – appunto, nella rigida regolazione – definisce la cornice della cooperazione: su questa, può risaltare il virtuosismo (antagonista) dei poeti. Curiosamente, lo stesso Zumthor riteneva che questa prassi fosse decaduta in Europa, alla fine del Medio Evo (1984: 119): invece, a parte il contrasto in ottava rima (sorprendentemente ignorato dallo studioso), essa risulta tuttora viva, ad esempio nella tradizione poetica del Paese Basco e nel genere cosiddetto *Chjama e rispondi*, tipico della Corsica³⁸. Tutte queste procedure poetiche, inoltre, ritengo possano

³⁷ Zumthor 1984: 119.

³⁸ A tal proposito cfr. *E voce di u comune* 1986.

essere ricondotte nel campo che lo studioso russo Izaly Zemtsovskij ha definito come “agon musicale”, uno scenario di attività che lo stesso considera espressione della “dialogia musicale”. Quest’ultima procedura è descritta come una forma particolare di pensiero creativo (1993): suoi elementi tipici sono la disposizione antifonica delle voci – in senso molto ampio, per cui una voce succede e risponde ad un’altra – e la dimensione emotiva del gioco. Quest’ultima condizione, a giudizio dello studioso russo, si estende a comportamenti e procedure diverse, dal “dibattito” fra non pari (marito e moglie, madre e figlia, suocera e nuora), a certe danze in tondo, al *partimen* provenzale medioevale, all’intonazione antifonica di versetti biblici, alle antifone cristiane, fino ad alcune forme di teatro musicale (quali il *tartys-kuy kazakh*, basato su sfide musicali). Pur nelle differenze locali, un tratto unisce procedure così diverse. Fra queste, i modi del contrasto improvvisato che sto cercando di descrivere: l’argomentare è diviso e distribuito fra due attori, rappresentativi solo in parte del contenuto complessivo dell’argomentazione. La compiutezza del senso si ottiene soltanto attraverso un’interazione complessa fra elementi parziali e oppositivi, rappresentati, appunto, dai due contendenti. Pienezza e coerenza di senso si producono nella percezione operata in un punto di ascolto unitario che è, senz’altro, negli attori stessi della performance, ma, soprattutto, in coloro che assistono ad essa, gli ultimi a poter esercitare una sintesi efficace e “panoramica” fra le opposte argomentazioni offerte all’ascolto dai contendenti impegnati nel contrasto. La dialogia musicale – evidentemente, e quindi anche il contrasto in ottava rima – è una drammaturgia possibile.

3.5.1. Un traino acustico

Un collegamento sonoro sotterraneo – primario nell’equilibrio e nell’“armonia” della performance – connette i due operatori obbligati. Nel corso del contrasto, i poeti contendenti si lasciano vicendevolmente in eredità, oltre la rima, anche il campo di suoni in cui disporre l’improvvisazione: solitamente proponente e opponente chiudono sullo stesso suono (talvolta, su oscillazioni minime di altezza, compensate e assimilate nel tempo lungo del contrasto). Ciò vale per i suoni finali di stanza, ma anche per i finali di verso (cfr. oltre),

oppure, localmente, per momentanee cadute nel mezzo del verso. Il suono finale di stanza, in generale, occupa il grado inferiore dell’*ambitus* in cui si esercita l’intonazione cantata (è il suono più grave). Costituisce il principale riferimento sonoro di tutta la performance (il contrasto inteso come operazione unitaria, pur se affidata a due attori), e non solo delle stanze isolate (corrispondenti alle successive partecipazioni individuali). Il suono finale del contrasto è, altresì, il perno del campo tonale in cui si realizza la performance: intorno a questo fulcro, si dispongono altre relazioni e attrazioni di carattere spiccatamente musicale. Nello schema che segue (tav. 4), si riportano i suoni finali di quindici stanze, raccolte nel corso di quattro contrasti diversi³⁹: come è facile rilevare, i contendenti assumono il medesimo campo di suoni, definito dal comune suono finale, con lievi differenze dovute soprattutto al salire della partecipazione emotiva che porta con sé un’intonazione leggermente crescente, peraltro stabilizzata rapidamente e condivisa da entrambi i contendenti nel corso del contrasto. Nelle situazioni ascoltate, osservate e censite, la performance si svolge in una tessitura medio-acuta per voci maschili, senza indulgere mai in regioni più gravi o decisamente acute. Questo non obbliga, necessariamente, ad accettare un analogo campo di suoni: pur in uno stesso registro, i contendenti potrebbero agevolmente distanziarsi, salendo o scendendo di uno o due toni. Generalmente, invece, i poeti tendono ad assimilarsi e “accomodarsi” sul traino acustico alimentato dal suono finale del precedente: rimanendo nella scia dell’ossimoro adottato, si potrebbe dire che collaborino nella scelta del terreno (acustico) di confronto (cooperazione).

³⁹ Qualora le trascrizioni delle stanze citate non siano presenti in questa sede, ho indicato la relativa fonte; Arch. Palombini: archivio sonoro privato di Giancarlo Palombini; cito anche il tema del contrasto; p: proponente; o: opponente; s. f.: suono finale.

p/o	s. f.	tema contrasto	fonte
p. Fiaschetti	Fa	"Orlando Furioso"	
o. Diottasi	Fa#	id.	
p. Fiaschetti	Fa#	id.	
p. Diottasi	Fa#	id.	
p. Adriani	Fa	"Abruzzo"	
o. De Acutis	Fa	"Lazio"	
p. Adriani	Fa	"Abruzzo"	
o. De Acutis	Fa	"Lazio"	
p. Adriani	Fa	"Abruzzo"	(Arch. Palombini)
o. De Acutis	Fa	"Lazio"	(Arch. Palombini)
p. Adriani	Fa	"Abruzzo"	(Arch. Palombini)
p. Pizzuti	Sol	"il ladro"	(Marini 1975: 30)
o. Tagliani	Sol	"l'uomo onesto"	(<i>ibid.</i>)
p. Romanelli	Do	"Il divorzio"	(Marini 1975: 31)
o. Vincenti	Do	id.	(<i>ivi</i> : 32)

Tav. 4.

Una volta che sia stato definito il terreno acustico entro cui disporre la sfida (cooperazione), i poeti contendenti possono elaborare altri fattori, per differenziarsi e contrapporsi (antagonismo):

- il profilo melodico: rettilineo o con segmenti ad arco (cfr. tavv. 1 e 2); prevalentemente legato, con continui portamenti e glissati, o con andamento su gradi più nettamente separati;
- l'ambitus: pur orientato sul medesimo suono finale, può comprendere suoni sensibilmente più acuti nell'esecuzione di un poeta rispetto al concorrente (cfr. il citato contrasto fra Fiaschetti e Diottasi).

Ancora, pur avendo accettato di cooperare disponendosi su un comune traino acustico, per distinguersi, i poeti possono ricorrere ad altre procedure:

- elaborare alcuni "intorni" melodici, considerati ed eseguiti quali marche stilistiche individuali (rinvio, ancora, allo stesso contrasto e alla tav. 1);
- enfaticizzare alcune modalità di emissione (vibrato, lunghe tenute di fiato);
- accentuare – o, al contrario, annullare – gli inserti melismatici in cadenza;

- elaborare alcune connotazioni timbriche della grana vocale: in alcuni poeti la voce può apparire solenne e tonante, in altri nasale e più dimessa;
- gestire l'articolazione ritmica con un "ductus" più lento (e solenne), oppure più concitato (e dinamico).

Per essere fondate e pertinenti, tuttavia, queste valutazioni analitiche devono sottomettersi a una verifica sul terreno: ancora, come termine di validazione, non trovo niente di più efficace che la descrizione del proprio operare, proposta dai poeti più autorevoli, soprattutto per quanto concerne la marcatura individuale della voce, le procedure della differenziazione reciproca (antagonismo), nonché le prospettive dell'eventuale collaborazione:

La voce che gorgheggia è sempre bella. Io adesso ho metà della voce che avevo da giovane, prima però la facevo tutta gorgheggiata. Se trovi un collega che ti asseconda ad andare un po' svelto, vai meglio anche te, mentre se tu sei svelto e quell'altro addormentato, questo non va. Fai conto che tieni un tono e l'altro te lo smorza, tu non puoi ripartire forte; allora sei sacrificato anche te. Altri vanno con toni altissimi, e allora guai ad andargli dietro, perché dopo tre o quattro ottave sei finito. Sono cose che s'imparano col tempo: io da giovane rimanevo sempre senza voce.⁴⁰

L'esperienza prolungata della performance, dunque, suggerisce di preferire strategie di cooperazione (...*se trovi un collega che ti asseconda...*), di trovare un accordo nel mezzo, accogliendo alcune sollecitazioni provenienti dal contendente, senza rinunciare completamente alle proprie risorse migliori: i meriti e i valori, evidentemente, si esercitano ed esplicano altrimenti.

Come si è visto, gli obblighi che si determinano nel corso della performance trovano un'interfaccia utile nel dispositivo di chiusura/apertura delle stanze legate, con l'aggregarsi di fonie specifiche, determinate dalle rime: per i poeti, le isofonie delle rime costituiscono un ulteriore traino acustico, di formidabile attrazione, che si attiva subito, istantaneamente, e percorre come un flusso tutto il tempo della performance. Nel momento in cui il poeta proponente sta anco-

⁴⁰ Romanelli e Vincenti 1982: 22. Il passo citato è espresso dal poeta Edilio Romanelli.

ra cantando il suo settimo verso (la cui rima finale è facilmente intuibile già prima che sia completata l'ultima parola dello stesso verso) e prima ancora che questi concluda la sua ottava, il poeta opponente ha già acquisito l'obbligo di rima cui deve ottemperare e si mette immediatamente al lavoro: perciò, nella memoria e nell'orecchio interno dei poeti contendenti, la rima iniziale della stanza (la rima obbligata che connota acusticamente la chiusura dei versi dispari) risuona di per sé, per il suo valore fonico, quasi priva di connotazione semantica e, quindi, indipendentemente dal senso, dai concetti o immagini che saranno sostenuti e marcati nell'articolazione dei versi della stanza. Questo processo si avvia rapidamente e in silenzio, una sorta di pre-ascolto interiore, ancora prima dell'espressione acustica delle rime stesse, vale a dire in anticipo rispetto a quanto potranno percepire successivamente gli ascoltatori che presenziano al contrasto: un silenzio, tuttavia, che può risultare assordante nella mente e nell'orecchio interno del poeta. Appena acquisita, la rima iniziale si irradia nei versi dispari, cui si affiancano, come in un circuito acustico parallelo, i versi pari; questi ultimi risultano marcati da una sonorità diversa (una rima nuova), liberamente selezionata dal poeta stesso. Pertanto, i versi pari sono meno sub-ordinati a vincoli acustici e di contenuto: costituiscono l'alveo in cui il poeta opponente lascia fluire più liberamente la propria immaginazione. Questi due circuiti di rime – nella loro interazione reciproca, nell'arco di una stessa stanza – compongono il telaio sonoro su cui si dispone l'invenzione poetica, la ricerca e la proposta di immagini, contenuti, motivi narrativi. Nel corso della performance tutti gli elementi semantici del testo poetico risulteranno dislocati nei due circuiti paralleli di fonie, subordinati a esse, e conserveranno – anche in questo: parallelamente – una sensibile autonomia e indipendenza di significazione: è come se, nell'arco di una stessa stanza, il senso proposto nei versi si spostasse simmetricamente, bilanciandosi fra linee di forza (acustica e semantica) equivalenti, per chiudersi nel distico finale, con fonie nuove e significati talvolta sorprendenti e inattesi, espressi con forte connotazione emotiva, e frequente ricorso a soluzioni retoriche destinate a stupire gli ascoltatori, nonché a imporre una replica adeguata (nello stesso tono, con contenuti altrettanto soddisfacenti) al contendente che segue.

Tuttavia, il flusso sonoro delle rime ha un profilo talmente spiccato e netto nell'immaginazione dei poeti che una felice ottemperanza dello stesso (vale a dire, una corretta realizzazione dei circuiti paralleli di rime), più che non una convincente argomentazione di contenuti, può costituire l'elemento primario di gratificazione, un obiettivo estetico, oppure un *habitus* esecutivo personale e individuale:

A me rimane facile, quando sono in serata: appena avuta la rima, ne penso cinque-sei, poi scelgo la meglio e ce la metto. [...] io dico di meno ma la rima non la voglio sbagliare. Dirò di più quest'altra volta. Chi mi ascolta dice, guarda che sforzo ha fatto: ha detto meno però non è uscito di rima.⁴¹

In questa testimonianza emerge, netta, la cura estrema per il corso delle fonie ("io dico di meno ma la rima non la voglio sbagliare") e, soprattutto, e forse questo è più interessante, la considerazione delle fonie come entità parzialmente autonome, nella loro essenza acustica, dagli stessi momenti di senso di cui esse, comunque, sono portatrici ("appena avuta la rima, ne penso cinque-sei, poi scelgo la meglio e ce la metto"). L'orizzonte psico-acustico di questo processo coincide con una procedura di pre-ascolto. Tutto, infatti, avviene in anticipo, rispetto a quanto possono percepire gli ascoltatori stessi, dapprima nella preparazione silenziosa e interna (mentre il proponente finisce di cantare e l'opponente ascolta) e, quindi, in tempo reale, nel corso della performance. L'orecchio interno e la mente del poeta risultano sempre in vantaggio, rispetto alla sua stessa voce, e all'orecchio degli ascoltatori:

[...] devi abituarti a pensare al secondo verso mentre canti il primo, quella è l'abitudine che devi avere sempre [...]. Giochi un po' così e prepari. Non devi mai dimenticare di preparare il verso che deve venire, mentre canti il primo e poi tutti gli altri. E più bello è se nei sei versi ti prepari una bella chiusura.⁴²

⁴¹ Romanelli e Vincenti 1982: 24. Il passo citato è espresso dal poeta Edilio Romanelli.

⁴² *Ivi*: 23. Il passo citato è espresso da Romanelli.

3.5.2. Una grammatica musicale

L'intonazione cantata, nel contrasto, si esercita prevalentemente nell'ambitus (escursione di altezze fra suono più grave e più acuto) di un'ottava, nel registro centrale, comodo per voci prevalentemente maschili. Tuttavia, lo spazio privilegiato dell'intonazione cantata sembra concentrato in una quinta, con alcune salite verso i gradi superiori e una discesa (in fine verso, in fine stanza) verso il grado più grave dell'ambitus, il suono finale, di cui si è già descritta la valenza privilegiata nel predisporre il traino acustico che unisce i contendenti. Perciò, considerando il Mi₃ come suono finale, il campo di suoni del contrasto può essere rappresentato⁴³ come disposto in tav. 5.



Tav. 5.

Con frequenza maggiore ricorrono Si (V grado di Mi), Fa# (II grado di Mi) e MI (suono finale), in posizioni di rilievo:

- il quinto grado (Si) appare in posizione incipitale: prevalentemente ad inizio di stanza (primo verso), e ad inizio di verso (nel primo segmento sillabico: dalla prima alla settima sillaba con profili nettamente rettilinei);
- il secondo e primo grado ricorrono prevalentemente in posizione finale: Fa# in finale di verso (solo suono finale, per l'intonazione dell'ultima sillaba, in coincidenza dei versi II e VI, come si vedrà in seguito); Mi in finale di verso e, soprattutto, in chiusura di stanza.

⁴³ Lo schema proposto nella tav. 5 costituisce una rappresentazione media di quanto è rilevabile in diverse esecuzioni: il Mi₃, attraverso molteplici operazioni di trasporto, è indicato come suono finale cui uniformare convenzionalmente, e a fini comparativi, le esecuzioni degli improvvisatori censiti. Nella tav. 5, quindi, i suoni sono riportati sul pentagramma secondo l'ordine in cui prevalentemente si presentano nel profilo melodico; i segni di durata indicano in maniera approssimativa l'occorrenza delle altezze corrispondenti: il segno di semibreve, pertanto, indica suoni maggiormente occorrenti o suoni

Questa disposizione determina, ancora, alcune relazioni privilegiate nell'interfaccia tracciato dal dispositivo di chiusura/apertura delle stanze legate. Oltre le rime (fine stanza/inizio stanza successiva), ulteriori collegamenti incatenati si attivano e dispongono nella successione delle stanze, durante la performance, secondo un modello che può essere così rappresentato:

chiusura stanza (poeta proponente)	apertura stanza (poeta opponente)
I grado	V grado
oppure	
chiusura stanza (poeta proponente)	apertura stanza (poeta opponente)
I grado	VIII grado

Ovviamente, una condizione simile si può rilevare, a cascata, anche nella successione opponente/proponente.

Per visualizzare le procedure di chiusura di verso e stanza, nella tav. 6 ho tentato una rappresentazione dei suoni finali di verso: i numeri romani disposti in orizzontale indicano la successione dei versi nella stanza; i numeri arabi indicano i suoni finali di ogni verso, nell'esecuzione dei poeti indicati, secondo un modulo scalare che – dopo diverse operazioni di trasporto tendenti a disporre tutte le diverse esecuzioni confrontate nello stesso campo di altezze – può essere così rappresentato:

Mi	Fa#	Sol	La	Si	Do	Re	Mi
1	2	3	4	5	6	7	8

La presenza di alterazioni nella tav. 6 si intende relativa al modulo scalare indicato; l'eventuale oscillazione fra due gradi indica una possibile permutazione, limitatamente alla posizione definita, e al poeta indicato.

tenuti con durate estese; viceversa, il segno di semicroma rappresenta suoni scarsamente occorrenti; le alterazioni fra parentesi sono riferite a suoni di occorrenza assai scarsa.

Poeti	Versi (I-VIII)							
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Landi	1	2	5	1	1	2	5	1
Cai	1	2	6	1	1	2	5	1
Tazzini	1	2	5/3	1	1	2	3#/4	1
Londi	1	2	5	1	1	2	5	1
Fiaschetti	1	2	4/1	1	1	2	3/4	1
Diottasi	1	2	3	1	1	2	2	1
Moggi	1	2	5	1	1	2	5	1
Tagliani	1	2	3	1	1	2	5	1
Pizzuti	1	2	5	1	1	2	6	1
Romanelli	1	2	5	1	1	2	5	1
Vincenti	1	2	5	1	1	2	5	1
Adriani	1	2	4	1	1	5	5	1
De Acutis	1	5	3	1	1	5	5	1
Anon. (Carpitella 1977: 97)	1	2	3	1	1	2	3	1
Anon. (Carpitella 1977: 98)	1	2	3	1	1	2	1	1
Anon. (trascr. Collaer, in Kezich 1986: foto 10)	1	2	5	1	1	2	1	1
Anon. (trascr. Collaer, in Kezich 1986: foto 11)	1	2	5	1	1	2	5	1

Tav. 6.

Da quanto indicato nella tav. 6, si può dedurre facilmente che, per chiudere i versi, i poeti improvvisatori adottano, con larga prevalenza, una stessa sequenza di suoni finali di verso, iterata due volte (1-2-5-1/1-2-5-1). Si tratta di una catena di marcatori finali che costituisce una sicura guida per l'improvvisazione poetica, e orienta efficacemente la ricezione da parte degli ascoltatori⁴⁴. La doppia catena di marcatori finali sembra confermare la valutazione del contrasto come un'articolazione della stanza di ottava rima in due periodi musicali equivalenti di quattro+quattro versi (I-IV, V-VIII)⁴⁵: nei testi poetici censiti e ascoltati, peraltro, alla fine del quarto verso, si può rilevare una parziale conclusione di senso, cui segue la ripresa ed elaborazione definitiva nei versi successivi, fino alla sanzione retorica disposta nel distico conclusivo a rima baciata. Questa condizione, riconducibile a modelli assai remoti (cfr. *l'Aria da cantar ottave* di Claudio Saracini, es. 1), è ulteriormente marcata, nella performance, da una parziale dilatazione delle durate dei suoni che ricorre stabilmente in coincidenza con il IV verso⁴⁶. La divisione della stanza in due periodi musicali coerenti con la successione di quattro+quattro versi sembra essere tipica del contrasto improvvisato: in altre condizioni – in cui non sia previsto il confronto diretto fra poeti improvvisatori, o l'impegno a cantare storie in lunghe sequenze di ottave – l'intonazione cantata sembra assumere prevalentemente una forma interamente composta, senza ripetizioni sensibili⁴⁷.

⁴⁴ La doppia catena dei marcatori finali, combinata con le aperture melismatiche fra le ultime due sillabe, costituisce una segnaletica acustica di grande efficacia, sia per orientare chi improvvisa i versi, sia per il pubblico destinatario dell'invenzione poetica. Ho già esaminato e descritto in passato questa azione segnaletica (1986 e 1999).

⁴⁵ Cfr., limitatamente alla performance improvvisata, Pratella 1919, Nataletti 1936, Carpitella 1977.

⁴⁶ Anche questa condizione è stata oggetto di indagine da parte di chi scrive: per ciò, rinvio ancora a quanto proposto in passato (1986 e 1999).

⁴⁷ Stando alle fonti, questa sembra essere la morfologia prevalente nella "mitica" intonazione cantata del Tasso, realizzata dai gondolieri veneziani: "La strofa musicale di quattro frasi, applicata alla strofa poetica di otto versi divide l'ottava in due quartine cantate entrambe sulla stessa melodia, oppure cantate in due maniere differenti, come avviene per il Tasso a Venezia" (Pratella 1919: 9). Sulle ottave del Tasso cantate in ambiente veneziano, cfr. Leydi 1996: 83 sgg. Oltre Rousseau e Goethe – gli intellettuali

Come si è già rilevato in precedenza, l'intonazione cantata nel contrasto si sviluppa prevalentemente nell'estensione di un'ottava, ma l'ambito più frequentato sembra concentrato in una quinta. Questa rilevazione, unitamente all'individuazione della doppia sequenza di suoni finali (1-2-5-1/1-2-5-1: anch'essa limitata in un ambito di quinta), induce a ritenere che, nella grammatica musicale del contrasto improvvisato, la struttura profonda consista in un nucleo pentacordale, disposto fra il suono finale (Mi3) e il quinto grado (Si) del campo di suoni riportato nella tav. 5. Questo ambitus privilegiato, nell'azione estemporanea dei poeti, sembra essere la base su cui si sorregge l'intonazione cantata, uno spazio condiviso da tutti gli esecutori, indipendentemente da opzioni individuali o variazioni stilistiche. Per verificare tale ipotesi, è necessario rilevare un tipo di performance in cui gli obblighi e i rischi dell'improvvisazione siano così impegnativi da indurre i partecipanti ad abbandonare le procedure di marcatura individuale e distinzione reciproca esaminate in precedenza (cfr. § 3.5.1. *supra*), per scegliere di restare sul sicuro (cioè: agire esclusivamente nell'ambito della struttura profonda ipotizzata, il nucleo pentacordale), allo scopo di "riquadrate"⁴⁸ e

europei forse più noti, fra quanti hanno subito la fascinazione della melopea intonata *more veneto* – sembra che persino Richard Wagner, nel suo ultimo soggiorno a Venezia, amasse ascoltare le ottave del Tasso cantate da Luigi Trevisan detto *Ganassete*, gondoliere "de casada" di Wagner, impegnato direttamente al suo servizio.

⁴⁸ È questa un'espressione quasi gergale, in uso presso alcuni poeti: con essa si intende descrivere una esecuzione equilibrata, priva di sbavature, incertezze, interruzioni o ipermetrie: "Invece Dante, come dice un altro poeta di Palestrina, Giovanni Marchetti, 'non riquadra': la terzina non si può adattare allo schema musicale dell'ottava, e quindi è più difficile da fissare nella memoria" (Portelli 1982: 33). L'opera del poeta citato (Giovanni Marchetti), è emblematica della totale identificazione psicologica dei poeti improvvisatori nei confronti della versificazione, considerata come la via maestra della comunicazione. Scomparso ormai quasi venti anni orsono, all'età di 87 anni, Giovanni Marchetti da Palestrina è stato pastore itinerante per tutto l'agro romano; ha cantato improvvisando ottave fino a 85 anni. In possesso di una cultura composita, realizzata da autodidatta, e animata da un autentico culto del libro antico, ha composto anche alcuni testi scritti pubblicati a stampa. Ancora in veste di manoscritto, per quanto ne so, è invece un colossale poema in 3700 ottave, conservato in 9 quaderni, e intitolato *Il barbaro stile de più nazioni – compreso il barbaro eccidio del Vietnam*, con le sue riflessioni in ottava rima sulla guerra del Vietnam, composto durante il periodo di massima intensità del confronto militare nell'Asia sud-orientale, dal 1965 al 1974 (segnalazione di Vittorio Perin, Palestrina).

operare prudentemente nella cornice normativa condivisa. In condizioni performative difficili, la garanzia del livello minimo di sicurezza sembra essere, effettivamente, nel nucleo pentacordale. Una procedura di contrasto che induca i partecipanti ad obblighi molto impegnativi è già stata esaminata precedentemente; si tratta dell'ottava disposta a conclusione di un lunghissimo contrasto (cfr. § 3.2. *supra*): i due poeti improvvisano alternandosi a ogni verso, con un'accelerazione bruciante rispetto all'assetto consueto dell'alternanza ad ogni ottava. Nel testo esaminato questo procedimento consiste in un dispositivo di chiusura alla fine di un lungo confronto poetico costruito su ottave incatenate. La stessa procedura di alternanza a ogni verso si rileva nelle gare, come sanzione conclusiva di competizioni più complesse. Si può verificare questa condizione in un confronto veramente "da brivido", riportato nell'es. 10. Si tratta del finale di un contrasto a quattro⁴⁹: i poeti diversi si sfidano cantando un endecasillabo a testa – in due riprese, a completar l'ottava – cercando di animare quattro personaggi distinti ("Malato, medico, prete, becchino" è il tema proposto per l'improvvisazione). Come si può vedere nella trascrizione integrale di questo finale di contrasto (es. 10), l'intonazione cantata è veramente ridotta al minimo, estremamente prudente e circospetta⁵⁰. Ci si può chiedere: perché un contrasto siffatto, basato sull'alternanza ad ogni verso, con quattro poeti, risulta assai più impegnativo e rischioso che non il procedimento consueto, basato sulla alternanza ad ogni stanza, con due soli partecipanti? La risposta sembra ovvia. Cionondimeno, sottolineo alcune condizioni:

1. la moltiplicazione dei partecipanti annulla gli effetti favorevoli sull'invenzione estemporanea prodotti dall'attivazione del doppio binario di rime (versi dispari: rima obbligata; versi pari: rima libera);

Per simili artigiani della poesia, evidentemente, il pensiero e la comunicazione si manifestavano e realizzavano quasi esclusivamente nella forma dell'ottava di endecasillabi.

⁴⁹ La registrazione sonora di questo contrasto a quattro è stata effettuata da Marco Muller, nella località di Tolfa (Roma), il 27 luglio 1974. La trascrizione musicale è opera di Giovanna Marini (1975: 30).

⁵⁰ Avrà forse influito il tema offerto all'improvvisazione, oltremodo lugubre?

1 Romanelli
8 Ora in quat - tro cor - rei sof - fria - mo il tor - chio

2 Lelli
8 per - chè fi - nia - mo que - sta di - scus - sio - o ne

3 Vannozi
8 certo il mondo e che ci vuo -- le oc chio

4 Neri
8 ognu - no cer - ca di far - si ra - gio - ne

5 Romanelli
8 bè non mi star vi - ci - no ci hai il maloc - chio

6 Lelli
8 se vie - ni ti fa - rò la con - fes sio - ne

7 Vannozi
8 ma a te lon - ta - no fa - rò le mie mete

8 Neri
8 perch' io vi - ci - no non ci voglio il pre - te

Es. 10. Finale di contrasto a quattro, su tema dato ("Malato, medico, prete e becchino"), tradizione orale, 1974. Poeti improvvisatori: Romanelli, Lelli, Vannozi, Neri.

2. l'alternanza immediata comprime o inibisce le procedure di pre-ascolto, alla ricerca di rime nel proprio repertorio personale;
3. l'accelerazione dell'alternanza riduce le possibilità di una argomentazione efficace.

Se si considera il testo poetico cantato (cfr. es. 10), nei primi versi (I-IV) l'invenzione appare imbarazzata e incerta, quasi intimidita, e costruita su motivi stereotipi: le condizioni e necessità del confronto di idee (verso I: *...soffriamo il torchio*; verso II: *...questa discussione*); oppure l'opportunità di una generica prudenza nel vivere (verso III: *...ci vuole occhio*; verso IV: *...farsi ragione*). Nei versi seguenti (V-VIII), superato l'impatto duro con l'alternanza immediata, si può cogliere, invece, una più scorrevole disinvoltura e una maggiore coerenza con il tema assegnato.

Se, quindi, si torna all'esame dei tratti musicali dell'intonazione cantata, una valutazione analitica è nella sovrapposizione paradigmatica⁵¹ proposta in tav. 7. Come si può osservare, l'esposizione del proponente per le prime nove sillabe – escluse le procedure di chiusura del verso – è limitata ad un segmento recitativo cantato sul Si, una intonazione monotonica con minime interpolazioni: la corda di recita (Si) è affiancata da un suffisso⁵² (riquadrate in tav. 7/A) e un prefisso (circolettato). I poeti in seconda e terza posizione addottano il medesimo segmento recitativo con lievi spostamenti: suffisso dislocato in chiusura (poeta n. 3). Soltanto il poeta n. 4 propone un

⁵¹ Nella tav. 7, in colonne verticali, sono stati disposti i suoni della stessa altezza, e che appaiono nella stessa posizione all'interno della sequenza melodica. Tutte le note sono neutralizzate ritmicamente, e prive delle sillabe relative: i segmenti melodici analizzati nella tav. 7/A comprendono le prime otto/nove sillabe dei versi; nell'esecuzione (es. 10) l'andamento è rigidamente sillabico e non è praticata alcuna procedura di ornamentazione. Nella tav. 7/B, con criteri analoghi, sono riportati i segmenti melodici conclusivi di ogni verso, con le ultime tre/due sillabe.

⁵² Traggio questa terminologia da Curt Sachs (1979: 84 e sgg.); potrebbe suonare desueta, ma, al contrario, a me pare pienamente efficace nella descrizione proposta: con Sachs, quindi, *suffisso* (*suprafix*) è un suono addizionale disposto in alto rispetto ad una struttura centrale (nel nostro caso, il Si, corda di recita); *prefisso* (originariamente, in Sachs, *infrafix*, non attestato in italiano, a quanto ne so) è un suono aggiunto in basso. Per lo studioso tedesco e quanti ne accolgono la proposta, l'accezione di questi due termini è piuttosto diversa da quanto è in uso in linguistica, dove la coppia prefisso/suffisso si configura come opposizione prima/dopo, piuttosto che grave/acuto, come in musicologia.

comportamento diverso, con incipit sull'ottavo grado (Mi4), pur se limitatamente alle prime quattro sillabe: a queste, infatti, segue, ancora, l'intonazione monotonica sul quinto grado. A proposito di questa deviazione dalla corda di recita condivisa, è opportuno ricordare come, nel quarto verso, si produca una parziale conclusione del senso narrativo della stanza: ciò potrebbe determinare una maggiore enfasi nel profilo melodico, definita con una parziale espansione dell'ambitus. Nella seconda parte della stanza, i versi successivi (V e VI) sono intonati con procedure del tutto omologhe: è soltanto introdotto un nuovo prefisso (ascendente: Sol-La) da parte del poeta 5. Al contrario, i versi finali (VII e VIII) sono intonati con più ampia mobilità, per mezzo di procedure sostanzialmente indifferenti al nucleo pentacordale. Come si ricorderà, il distico conclusivo è il luogo della massima densità retorica e della più estesa flessibilità normativa: in questa posizione, i poeti impegnati acquisiscono la più grande libertà consentita nell'invenzione delle rime e dei contenuti narrativi, cui si associa un profilo melodico sottratto alla rigida intonazione monotonica dominante nei primi versi (I-VI). In condizioni di maggiore flessibilità normativa e più ampia libertà di invenzione, l'azione orientativa esercitata dal nucleo pentacordale viene relegata sullo sfondo. Ciò mi sembra confermare l'assunto precedente, secondo cui tale struttura costituisce la garanzia minima in condizioni difficili, come l'ottava esaminata, disposta in finale di contrasto. Tuttavia, anche il momentaneo abbandono della rigida intonazione monotonica, in finale di stanza, non attenua la percezione di una performance assai prudente e "contratta", come pure è nell'opinione della stessa Giovanna Marini, cui si deve la trascrizione musicale proposta:

Sul finale di questo contrasto a quattro non faccio osservazioni musicali, in quanto eseguendo un endecasillabo a testa i poeti si limitano a una esposizione e non fanno abbellimenti particolari. Noterò appunto soltanto lo stile scarso e affrettato, strettamente declamato, molto chiaro come testo e senza virtuosismo musicale (Marini 1985: 30).

La ferma rinuncia a ogni ornamentazione e "virtuosismo" è palese indicazione di come, nel finale in questione, gli improvvisatori tendano ad assimilarsi reciprocamente nella cornice definita dalla struttura elementare individuata, il nucleo pentacordale, abbandonando le marcature stilistiche individuali.

A

B

Tav. 7.

Anche le procedure di chiusura dei versi sono interamente riconducibili al nucleo pentacordale primario (cfr. tav. 7/B). Poiché l'esecuzione del contrasto ha un andamento melodico discendente, le ultime sillabe di ogni verso sono intonate su segmenti diatonici discendenti chiusi dai suoni finali già indicati nella doppia sequenza 1-2-5-1/1-2-5-1. Solo il poeta 1 chiude con una procedura diversa: questa, tuttavia, contrasta con un'abitudine (riquadrate a tratteggio) largamente rilevata in altre esecuzioni dello stesso improvvisatore. Come si vede, le procedure di chiusura, piuttosto stabili e compatte⁵³, si ripetono secondo la stessa sequenza di quattro+quattro già rilevata, con un punto di contatto stretto, quasi una cerniera, fra quattro e cinque. Queste condizioni, mi pare, confermano la forma bipartita della struttura musicale in gioco nel contrasto improvvisato.

Perciò, ridotta ai minimi termini – proprio nelle condizioni performative più difficili – la grammatica musicale del contrasto improvvisato risulta costituita da quattro fattori primari:

1. nucleo melodico pentacordale;
2. segmenti recitativi cantati intorno al V grado (intonazione monotonica);
3. doppia sequenza delle procedure di chiusura;
4. morfologia bipartita (con iterazione della sequenza iniziale).

Questo dispositivo informa prevalentemente le procedure dell'improvvisazione: vale a dire, non sembra agire nelle condizioni in cui non si attivi la competizione poetica e l'invenzione estemporanea. Si è già citata, a tal proposito, l'esperienza antica del Tasso improvvisato *more veneto*, una prassi non subordinata alla competizione e all'improvvisazione, in cui si può rilevare una struttura priva di iterazioni e ricorrenze significative. Così, pure, è nelle stanze isolate (apparentabili, come s'è visto, al genere cosiddetto lirico) che si usa intonare nel cerimoniale che avvolge la competizione poetica. Prima che questa si attivi, si ricorderà, ai partecipanti è richiesto di

⁵³ La somma delle note, nelle linee orizzontali, talvolta supera il numero canonico (accento tonico sulla decima sillaba), a causa di una vocalizzazione fra penultima e ultima sillaba.

salutare e omaggiare, con stanze apposite, i poeti partecipanti, la giuria, il pubblico ecc. Analogamente, dopo la nomina del vincitore, a quest'ultimo è concesso di ringraziare e celebrare la propria vittoria nell'agone poetico. Anche in queste condizioni possono prevalere alcuni motivi poetici stereotipi (apprezzamenti per la magnanimità della giuria, orgoglio e soddisfazione per il successo, riconoscimento per il valore dei colleghi, pur soccombenti ecc.). Tuttavia, ciò che più conta ai fini del nostro percorso interpretativo, in questa situazione il poeta improvvisatore assume il livello minimo di condizionamenti e obblighi e può predisporre la sua ultima ottava con la più larga libertà consentita, sia sul piano della invenzione poetica (e quindi, anche, eventualmente, trascinando nel testo alcuni motivi "pre-lavorati"), sia sul piano dell'intonazione vocale. Questa può recuperare una disinvoltura più ampia – assai lontana dal profilo contratto e prudente che si è rilevato in condizioni ben più difficili – e aggirare alcuni fattori elementari della grammatica musicale in gioco. L'ultimo esempio (es. 11) che propongo, quindi, è la trascrizione di un'ottava di ringraziamento⁵⁴ eseguita dal poeta dichiarato vincitore nel corso di un lungo incontro fra poeti, cui si è già fatto cenno (cfr. § 3.4. *supra*). Questi è solo davanti al pubblico, non si rivolge ai competitori, canta per celebrare se stesso e il suo mondo⁵⁵:

Per il responso della saggia rosa
mi ritrovai primiero nel torneo
è un orgoglio è un piacere è una gran cosa
riportar'al Mascion' il mio trofeo
esprimendom' in versi ed anch' in prosa
con questi cant' il nostro galateo
quind' il responso dell' alta tribuna
forse degli altri ho avuto più fortuna

⁵⁴ L'intonazione di questa ottava è stata eseguita il 18 agosto 1984, e registrata da Giancarlo Palombini.

⁵⁵ Il poeta in questione è Rinaldo Adriani, nato a Mascioni (AQ), il 6 marzo 1934, pastore: è considerato tuttora (2002) uno dei poeti più autorevoli. È interessante ricordare come in questa area (Alta Sabina) l'incatenamento delle ottave nel corso del contrasto improvvisato non sia stata una prassi molto diffusa in passato, essendosi affermata solo recentemente, alla fine degli anni Trenta dello scorso secolo (Arcangeli - Palombini - Pianesi, 2001: 141 sgg.).

1
8,7°
Per il re - spo - onso della sa - a - ggia ro - sa - - - 3,6°

2
8,4°
mi ritrovai primie - ro nel torne - - - o 4,2°

3
5°
è un orgoglio è un piace - re è u - na gran co - sa

4
7,75°
riporta - r'al Mascio - n'il bel trofe - o - - - 3,6°

5
5,6°
espri-me - ndom'in ve - rsi e - d'a - anch'in pro - - - sa

6
4,3°
con questi ca - n'til nostro ga - la - te - e - o 1,3°

7
3,8°
quindi il responso de l'al - ta tribu - na

8
5,6°
forse degl'altri ho avu - to più - fortu - na 2,4°

Es. 11. Ottava di ringraziamento, dopo l'attribuzione della vittoria, al termine di una gara poetica, tradizione orale, 1984. Poeta improvvisatore: Rinaldo Adriani.

Stereotipie cerimoniali e arcaismi sono evidenti, ma si tratta di opzioni convenzionali. Invece, mi pare più originale – e rilevabile anche ad una lettura silenziosa dei versi, così come appaiono trascritti sulla pagina – la fluidità del “ductus” poetico che procede senza timidezze, chiaro nei significati, e scorrevole nelle numerose e agili elisioni fra vocali consecutive. Ma è soprattutto l'intonazione musicale (es. 11) che recupera un'estesa disinvoltura, lontana dai rigidi segmenti recitativi esaminati precedentemente: profili largamente arcuati per ogni verso, lunghissimi melismi e altre operazioni ornamentali (esteso vibrato nei suoni finali, assai lunghi), procedure variabili e non ricorrenti di chiusura dei versi, intonazione localmente crescente (forse ulteriore marcatura sonora del senso retorico, III verso), *ambitus* ampiamente più esteso che non il nucleo pentacordale primario, la cui pertinenza, evidentemente, s'indebolisce quando si misura con una intonazione euforica.

Sono questi i tratti nei quali si possono cogliere la consapevolezza di una forte individualità, l'orgoglio di un sapere antico, il piacere di una voce potente, sentimenti che, finalmente, possono trovare una giusta espressione, senza impacci di sorta: è questo, forse, per i poeti improvvisatori, l'unico spazio ampiamente disponibile per sé, momentaneamente sottratto alle indissolubili necessità relazionali della cooperazione antagonista che regola i modi del contrasto in ottava rima.

Riferimenti bibliografici

- AGAMENNONE, Maurizio (1986), *Cantar l'ottava*, in G. Kezich, *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma, 1986: 171-218.
- (1999), *Maestri della voce, maestri del tempo*, in *L'Arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto 14-15 marzo 1997, Biblioteca Chelliana, Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana: 139-161.
- ARCANGELI, Piero G. - PALOMBINI, Giancarlo - PIANESI, Mauro (2001), *La sposa lamentava e l'Amatrice*, Editrice Nova Italica, Pescara.

- BALSANO, Maria Antonella - WALKER, Thomas (1988, a cura di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Olschki, Firenze.
- BELTRAMI, Pietro G. (1991), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- (1996), *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna.
- BEMBO, Pietro (1993), *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, TEA, Torino.
- BIANCONI, Lorenzo (1986), *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura Italiana*, vol. VI: *Teatro, musica tradizione dei classici*, Einaudi, Torino: 319-363.
- CAMPORRESI, Piero (1994), *Il palazzo e il cantimbanco*, Garzanti, Milano.
- CARPITELLA, Diego (1977, a cura di), *Musica contadina dell'Aretino*, Bulzoni, Roma.
- CATTIN, Giulio (1986), *Il Quattrocento*, in *Letteratura Italiana*, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino: 265-318.
- CAVALLINI, Ivano (1989), *Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento*, "Recercare", I: 23-39.
- CIRESE, Alberto (1988), *Ragioni metriche*, Sellerio, Palermo.
- E VOCE DI U CUMUNE (1986), *Etats des recherches sur le Chjama e rispondi*, Centre Nationale des Lettres, Accademia di vagabondi Scuola Corsa, Bastia.
- FAVARA, Alberto M. (1957), *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, 2 voll., Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo.
- FRANCESCHINI, Fabrizio (1983, a cura di), *I contrasti in ottava rima e l'opera di Vasco Cai da Bientina*, Pacini, Pisa.
- (1999), *Come improvvisano gli improvvisatori: ottave libere e ottave incatenate nei contrasti*, in *L'Arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto 14-15 marzo 1997, Biblioteca Chelliana, Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana: 51-60.
- HAAR, James (1981), *Arie per cantar stanze ariostesche*, in M.A. Balsano (a cura di), *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, Olschki, Firenze: 31-45.
- KEZICH, Giovanni (1986), *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma.
- LEYDI, Roberto (1996), *Appendice 2. Le melodie della raccolta di Antonio Berti e Teodoro Zacco, 1842*, in R. Leydi, *Guida alla musica popolare in Italia. 1. Forme e strutture*, Libreria Musicale Italiana, Lucca: 51-101.
- LA FACE BIANCONI, Giuseppina e ROSSI, Antonio (1999), *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Olschki, Firenze.
- MARINI, Giovanna (1975), *Considerazioni musicologiche sull'ottava rima*, "Il Nuovo Canzoniere Italiano", s. III, n. 1, aprile 1975: 25-33.

- NATALETTI, Giorgio (1936), *I poeti a braccio della campagna romana*, Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari, Roma: 383-392.
- PETROBELLI, Pierluigi (1986), *Poesia e musica*, in *Letteratura Italiana*, vol. VI: *Teatro, musica tradizione dei classici*, Einaudi, Torino: 229-244.
- PINTÉR, Eva (1992), *Claudio Saracini. Leben und Werk*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin.
- PORTELLI, Alessandro (1982), *Memoria, performance, improvvisazione*, appendice a R. COLOTTI, "Sarebbe 'sto comunismo". Una lectura Dantis contadina, "I Giorni Cantati", a. 1, n. 2/3, luglio/dicembre 1981 (*L'improvvisazione e la regola: la spontaneità possibile*), La Casa Usher, Firenze: 32-33.
- PRATELLA, Francesco Balilla (1919), *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bongiovanni, Bologna.
- ROMANELLI, Edilio - VINCENTI, Francesco (1982), *Come si improvvisa in ottava rima*, "I Giorni Cantati", a. 1, n. 2/3, luglio/dicembre 1981 (*L'improvvisazione e la regola: la spontaneità possibile*), La Casa Usher, Firenze: 21-24.
- SACHS, Curt (1979, ed. or. 1962), *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino.
- TAGLIAVINI, Luigi F. (1988), *Metrica e ritmica nei "modi di cantare ottave"*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Antenore, Padova: pp. 239-267.
- TIBY, Ottavio (1957), *Il canto popolare siciliano*, in A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, vol. I, a cura di Ottavio Tiby, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo: 3-113.
- VILLORESI, Marco (2000), *La letteratura cavalleresca*, Carocci, Roma.
- ZEMTSOVSKY, Izaly (1993), *Dialogie musicale*, "Cahiers de musiques traditionnelles", *Polyphonies*, 6, Atelier d'ethnomusicologie-Archives internationales de musique populaire, Genève: 23-27.
- ZUMTHOR, Paul (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna.