

verso addirittura quasi sei, mentre il quarto verso dura meno di una battuta. La gerarchia dei valori semantici viene realizzata attraverso la gerarchia delle durate, delle unità temporali che corrispondono ai versi; a sua volta questa gerarchia temporale si dispone anch'essa secondo il principio della quartina poetica.

È interessante notare nell'esecuzione che abbiamo ascoltato come, nelle battute 11-12, in corrispondenza della scala ascendente e dei LA sincopati, la cantante non abbia esitato ad omettere di pronunciare alcuna sillaba, e ad esporre la semplice linea melodica, senza che l'ascoltatore avverta in alcun modo la necessità della declamazione. Il senso dell'emistichio non cantato era già totalmente chiaro, e non tanto perché si tratta di una ripetizione, quanto piuttosto perché quel passo è il punto culminante dell'intera linea melodica, per cui la declamazione del testo è del tutto superflua. È molto importante che la melodia venga cantata piuttosto che ci sia una declamazione che può compromettere la forza portante della linea melodica.

## I cantori dell'ottava: continuità stilistiche, areali, sociali

Giovanni Kezich

Il concetto di 'tradizione orale', per folkloristi, antropologi, storici e non solo, si configura spesso come una specie di *deus ex machina*, come una forza autonoma dotata di meccanismi, fisiologia e genesi sue proprie.

Da più parti, infatti, si continua a credere che i poeti popolari siano una specie di 'legione' indistinta di cantori anonimi, che incarnano una tradizione che tutto sommato è loro estranea, e alla quale attingono secondo regole del tutto automatiche.<sup>1</sup> La tradizione orale, scorporata dalla totalità dei suoi interpreti, sarebbe dunque dotata di una sua propria 'anima', che le consente, come ad un organismo qualsiasi, e grazie a particolari meccanismi di trasmissione, di riprodursi, di trasformarsi adattandosi alle sollecitazioni dell'ambiente, e di diffondersi nel tempo e nello spazio.

Di contro all'evidente irrazionalismo di queste concezioni, nell'esaminare la poesia popolare in ottava rima - naturalmente *cantata* - dell'Italia Centrale, ho cercato di mettere a fuoco il carattere prettamente individuale delle produzioni che la caratterizzano, redigendo una specie di elenco anagrafico dei suoi interpreti: quelli che, un po' semplificando, ho chiamato 'poeti contadini'.<sup>2</sup> Questa 'anagrafe' si fonda sul postulato che autori e interpreti della poesia popolare siano soprattutto individui storicamente concreti, dotati cioè di nome e cognome, di date di nascita e di morte, di un luogo di residenza, e di fonti di reddito in ciascun caso individuabili.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Si tratta di concezioni fin troppo radicate e diffuse per potere anche solo incominciare ad esaminarle qui. Per sommi capi, l'espressione 'legione' è di Mendenez Pidal, cit. da G. Cocchiara, *Letteratura e popolo in Italia*, Torino, 1966, mentre il concetto delle proprietà epigenetiche della tradizione orale, basata sui meccanismi 'composizione durante l'esecuzione', va ascritto soprattutto ad A. B. Lord (*The Singer of Tales*, Harvard, 1960).

<sup>2</sup> Cf. il mio *I poeti contadini*. Roma, Bulzoni, 1988, e i precedenti *Ottava rima:...* in 'Annali d. F. Lettere e Filosofia', 1, I, 1980/81, *Extemporaneous oral poetry of central Italy* in 'Folklore', 1982, e il successivo *L'ottava popolare moderna*, Siena, 1989, curato con Luciano Sarego.

<sup>3</sup> Il lavoro è attualmente organizzato su uno qualsiasi dei "pacchetti" correnti di *database* informatico (tipo DB3 e simili). I dati che vengono qui presentati, sottoforma di grafici ottenuti con Lotus 123, riguardano poco meno di 800 poeti, e sono aggiornati al 1992.

Con questo elenco di nominativi di persone riconoscibili come 'poeti' tramite lo spoglio di fonti diverse, cercherei perlomeno di aprire la strada allo studio, all'apprezzamento diretto delle complesse motivazioni di ordine estetico, ma anche e soprattutto etico, o se vogliamo psicologico che, in ambito popolare, impongono a un determinato individuo di optare per il linguaggio poetico, che lo fanno *essere poeta*.

Chi, oggi come ieri, sceglie di rivestire il ruolo del vate, infatti, lo fa soprattutto - e, in molti casi, non senza una punta di schietto individualismo - per fare della poesia, cioè per fare il poeta, per essere poeta.

Compiuta una prima ricognizione su circa 800 nominativi, distribuiti lungo l'arco di circa quattro secoli, si è imposto all'attenzione il fatto che questo insieme del tutto casuale di aneliti estetici assolutamente individuali e privati, si componga invece in una risultante tutt'altro che casuale, sia per qualità del materiale poetico prodotto, sia quanto alla fisionomia complessiva dei suoi interpreti sul piano sociale.

Possiamo quindi esaminare il quadro che traspare dal nostro elenco anagrafico, a cominciare dalla qualità della materia poetica trattata.

La materia del 'canto a braccio' in ottava, la capacità stessa di poetare sono sempre concepite popolarmente come il frutto di un 'dono di natura', e quindi come prodotto squisitamente spontaneo, individuale, unico e irripetibile. In realtà, l'ottava popolare appare sempre direttamente indebitata con quella culta, in modo particolare con l'ottava dei cavallereschi e di certe traduzioni rinascimentali di Ovidio e di Virgilio.

Per capire come si manifesta questa influenza, esaminiamo il testo di un 'contrasto a braccio' improvvisato, tra i poeti Nello Londi e Edilio Romanelli, entrambi di area toscana. Il contrasto, registrato a Tolfa nel 1986, verte su un tema 'classico' che è stato assegnato a bella posta, e non senza una certa malizia: infatti, i poeti solitamente non gradiscono affatto temi di questo tipo, che sono i più difficili.

Abbiamo pertanto approfittato di un'occasione del tutto particolare,<sup>4</sup> per poter 'imporre' ai poeti un tema così impegnativo: 'Orlando e Rinaldo', che naturalmente allude al 'contrasto' tra i due paladini per l'amore di Angelica.

<sup>4</sup> L'occasione è stata la lavorazione del film cortometraggio 'Contadini e poeti' (RAIUNO 1987 - '22), per la regia di Maurizio Ricci, nell'ambito della serie «Di paesi, di città...», prodotta da "Ipotesi Cinema" di Bassano del Grappa. Il film è stato girato a Tolfa e dintorni, durante le festività Sant'Egidio, nel settembre 1986.

### 1. Londi (ORLANDO)

Quando Angelica a te ti volò via  
O non sapendo dove, pur ne quando  
Ti vidi e m'inspirasti simpatia  
E incominciava la pazzia d'Orlando  
Nei boschi camminando in ogni via  
O giorno e notte che t'andeo sognando  
Cercando in te l'amore ed il decoro  
Ma tu amavi solamen' Medoro

### 2. Romanelli (RINALDO)

Io invece preso dai canti di un gran coro  
Che onoravano allor le nostre gesta  
In mezzo alle fanciulle e fra costoro  
Anche l'occhio mio la vide questa  
Io dissi entro di me 'Me ne innammoro!  
Più volte che partivo in lancia in resta  
Finché forza nel cuore mi si concede  
Lottavo per l'amore e per la fede

### 3. Londi (ORLANDO)

Chi troppo nell'amor ohimè ci crede  
la peggio guerra l'è che deve fare  
eppoi quel tanto poco si concede  
e all'apparenza poi la ser chiappare  
Rinaldo che avea la stessa fede  
la stessa donna poi da trattare  
o quante volte là nelle contrade  
fummo costretti ad incrociar le spade

### 4. Romanelli (RINALDO)

Fra genti saragene e le nomàde  
allora ti tremava quella terra  
spavento attraversava alle contrade  
spesse volte per far quel serra serra  
e ora ritorno alle cose che aggrade  
il pensiero mi chiama il cor n'afferra  
confesso è verità non è novella  
anch'io amavo Angelica ch'è bella

### 5. Londi (ORLANDO)

Guarda nel cielo la divina stella  
che solo là dei raggi concedeva  
ma quanto a te Angelica se bella  
Non mi par che a te la riluceva  
Io andai col mio cavallo e con l'agnella  
Solo per te la spada si batteva

E fu da te Angelica pur mia  
Che poi divenni un giorno alla pazzia

**6. Romanelli (RINALDO)**

E il dolore più grande che ci sia  
Si vede che maligno fu il destino  
Anch'io lottai per qualunque via  
E più volte al fianco a te cugino  
Ma mi confessi della tua pazzia  
Il senno te n'è andato per destino  
Ippogrifo crese aver fortuna  
E andò cercarlo su dentro la luna

**7. Londi (ORLANDO)**

Astolfo nell'ampolla è che raduna  
L'immagin devo dire il suo semblante  
Ma Angelica era sola ed era una  
Ella di troppi la si fece amante  
Ma solo quel Medoro ebbe fortuna  
Lo incideva il suo nome sulle piante  
E solo a lui concedè l'amore  
e mentre a noi e ci moriva il cuore

**8. Romanelli (RINALDO)**

Sei tu che allor cascavi nell'errore  
Quando trovavi scritto qualche appello  
Dicevi Angelica per me è che muore  
Ma l'era i falsi giri al tuo cervello  
Vivesti di pazzia e di dolore  
E non ti basta far l'arduo duello  
Le tue manchevolezze le comprendo  
Ancor son combattente mi difendo

**9. Londi (ORLANDO)**

Rinaldo il poco amore lo comprendo  
Da lei non eri si contaminato  
Ed io che ero, essa la difendo  
o forse tu non c'eri innamorato  
Per lei la spada non andei brandendo  
Ma solo la ferivi dal tuo lato  
Non per amor o sol per la pazzia  
O ma soltanto per tua gelosia

**10. Romanelli (RINALDO)**

Peggio di me è la tua sorte ria  
Ora di un'esperienza fai tesoro  
Tu l'hai cercata per qualunque via

mentre dormiva in braccio di Medoro  
anch'io dissi sarà la donna mia  
ma ora ch'ho visto credi, non m'innamoro  
perché il suo tradimento avevo capito  
L'aveva ... tu sei l'amante e l'altro era l'marito

**11. Londi (ORLANDO)**

Medoro là morente era ferito

**Romanelli (RINALDO)**

E tu gli aveste dato del perdono

**Londi (ORLANDO)**

Io non sapevo del suo grande invito

**Romanelli (RINALDO)**

Ma io sono perfetto e pazzo 'un sono

**Londi (ORLANDO)**

Se tu di quell'amor non hai ambito

**Romanelli (RINALDO)**

Non sento l'attraenza e né il risuono

**Londi (ORLANDO)**

Chi e nell'Angelica inver non crede  
Forse non ebbe amor non ebbe fede

**12. Romanelli (RINALDO)**

Tu eri in sua balia a sua mercede

**Londi (ORLANDO)**

Ed io confesso questo grande amore

**Romanelli (RINALDO)**

Ma chi concetto giusto non lo possiede

**Londi (ORLANDO)**

E allor tu fosti sol contraddittore

**Romanelli (RINALDO)**

Conosco dove amor ben risie

**Londi (ORLANDO)**

La soluzione fu sol di dolore

**Romanelli (RINALDO)**

Ti lascio ad Angelica l'ancella  
Perché Rinaldo la trovò più bella

Una attenta lettura di queste ottave, con tutte le 'cupità' e sottigliezze, le allusioni e i doppi sensi più o meno compiuti delle sottili schermaglie dei due vati, servirà certamente di più di qualsiasi trattazione sull'argomento. A titolo di commento, noteremo solo il travaglio di ciascun poeta, verso dopo verso, per arrivare al punto, per riuscire a esprimersi in modo compiuto. Da questo punto di vista, siamo di fronte a documenti completamente orali, all'improvvisazione di chi è preso più o meno alla sprovvista e che cerca di cavarsela come può.

Affiorano peraltro, nel corso del componimento estemporaneo, contenuti del tutto particolari della tradizione scritta: citazioni ariostesche e non solo, che testimoniano di una lunga familiarità, non episodica e non superficiale, con un preciso quadro letterario di riferimento. È questo, ritengo, il debito dell'ottava popolare nei confronti del 'canone' cavalleresco rinascimentale, che è possibile rilevare a tutt'oggi.

Accanto a questa continuità formale e stilistica, se ne possono riscontrare altre analoghe, di ordine areale e sociale, che ci riportano nell'ambito specifico del mondo rurale centroitalico, cui possiamo ascrivere in blocco la pratica di questa poesia.

Il primo riferimento ragionevolmente certo a un poesia improvvisata di ambito orale e rurale, eppure palesemente influenzata da un canone scritto, è una notareella di viaggio del Montaigne, datata 1581, su una certa Divizia, contadina, incontrata ai Bagni di Lucca. È il *terminus post quem* di una vicenda ininterrotta di quattrocento e rotti anni. Elaborando i dati della nostra 'anagrafe dei poeti', otteniamo il grafico che segue: (Fig. 1)

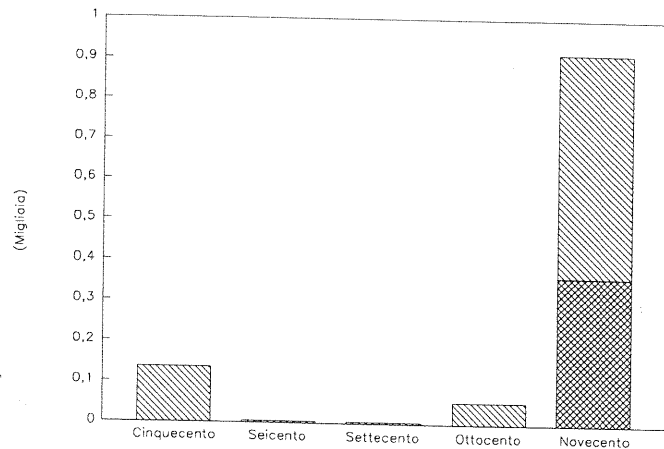


Fig. 1

Questo primo grafico assegna i poeti noti ai loro secoli di appartenenza. Il grafico, naturalmente, riflette soltanto la relativa parzialità delle fonti utilizzate, scarsissime, pertanto per tutto il Cinquecento e il Seicento. Per quanto riguarda il Settecento, le fonti sarebbero assai più copiose, ma almeno per ora, ho voluto escludere tutti gli improvvisatori d'accademia.<sup>5</sup> Per l'Ottocento, conosciamo soprattutto i nomi degli improvvisatori popolari che furono anche *colporteurs* o libellisti a stampa.<sup>6</sup> Tuttavia, se per l'Ottocento le fonti sono ancora del tutto carenti, per il Novecento non lo sono affatto. Nel Novecento, infatti, ci si comincia ad accorgere dell'esistenza del canto popolare improvvisato, e abbiamo notizia di una gran folla di poeti, quasi seicento, di cui quasi trecento ancora viventi: molti, moltissimi, se si pensa che Tommaseo, verso il 1830, incontrando Beatrice di Pian degli Ontani, la famosa poetessa pastora dell'Appennino pistoiese, aveva preconizzato la fine della poesia in ottava nel giro di una generazione o di due.

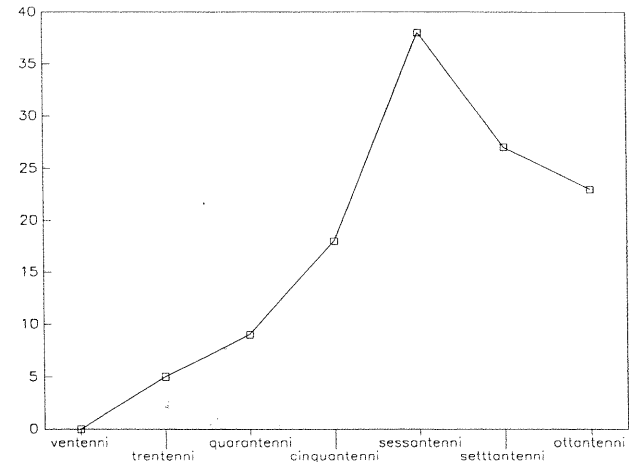


Fig. 2

<sup>5</sup> Ho escluso, per esempio, tutti i poeti, una sessantina circa, di ambito accademico, arcadico e protorisorgimentale, citati da Adele Vitagliano nella sua *Storia della poesia estemporanea*, Roma, 1905. Si tratta peraltro di una semplificazione del tutto discutibile.

<sup>6</sup> Per questi ultimi, vedi il repertorio del Giannini, *La poesia popolare a stampa nel sec. XIX.*, Udine, 1938.

Così non è stato: anzi, proprio in anni recenti, l'improvvisazione in rima ha mostrato segni di notevole vitalità, portando alla ribalta una nuova leva di poeti giovani. Il secondo grafico (Fig. 2) descrive per l'appunto il profilo d'età dei poeti viventi, che appare perfettamente normale, e tanto più per una attività che privilegia comunque l'anziano.

L'andamento del grafico, ottenuto in modo del tutto involontario, sembra voler confermare appieno la bontà del nostro campione. C'è infatti un piccolo numero di poeti ottantenni, la maggior parte tra i cinquanta e i settanta anni, poi un degradare. I giovani, pochissimi, non sono in realtà mai stati la maggioranza. Infatti, la maturità, la confidenza e la capacità di esibirsi in pubblico si cominciano ad acquisire soltanto con il passare degli anni.

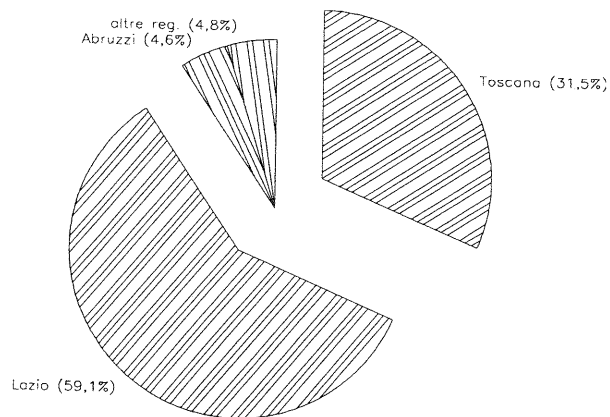


Fig. 3

Ecco il dato (Fig. 3) che riguarda i poeti divisi per regione: la fetta più grossa è quella del Lazio, che compare con sole tre provincie, cioè Roma, Viterbo, Rieti.

La Toscana invece - nonostante l'ottava improvvisata sia propriamente detta 'toscana', per distinguerla dalla 'siciliana' che manca del distico finale a rima baciata - figura con un numero assai inferiore di poeti.

Poi ci sono gli Abruzzi, per cui i dati sono ancora un po' carenti. L'Abruzzo

è naturalmente una gran terra di poeti, ma molti - si noti - vengono dai dintorni della conca di Amatrice, che si trova in provincia di Rieti, e quindi sono stati ascritti al Lazio.

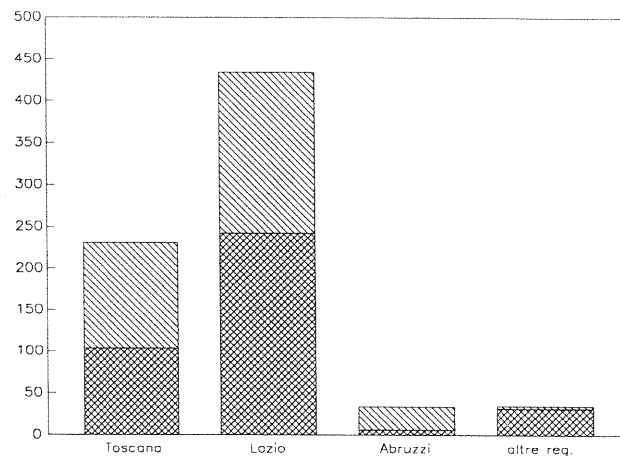


Fig. 4 La sezione inferiore della colonnina rappresenta i poeti defunti, la superiore i viventi.

Questo (Fig. 4) è lo stesso grafico fatto a istogramma. Le 'altre' regioni sono le Marche (provincia di Ascoli Piceno), e poi l'Emilia (provincia di Modena, l'alto Appennino modenese al confine con l'Appennino toscano). La differenza tra il numero dei poeti vivi e non più vivi in Toscana e nel Lazio rispecchia da vicino quello che sappiamo per esperienza diretta, e cioè una assai maggiore vitalità della poesia laziale, rispetto alla sua terra d'origine toscana.

Nella Fig. 5 vediamo la distribuzione per provincia. Si può notare subito che le informazioni raccolte sono state particolarmente copiose per le provincie di Arezzo, Rieti e Viterbo come si vede dall'impennata delle colonne in corrispondenza di queste provincie. Eppure, il dato è confermato in pieno dall'esperienza di ricerca, che situa nelle provincie sopradette aree di particolare densità di tradizione poetica, il che confermerebbe ancora la bontà della nostra campionatura.

Del pari, tutti gli informatori confermeranno quanto appare dal grafico, e cioè che in Toscana, i poeti estemporanei sono molto più isolati e dispersi che non nel Lazio. Infatti, il campione toscano è riferito a un'area molto più vasta, cioè a otto provincie in confronto alle tre del Lazio, e conseguentemente a un numero di

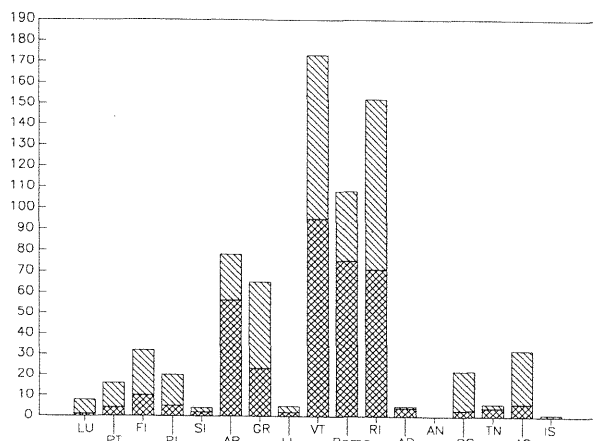


Fig. 5 La sezione inferiore della colonnina rappresenta i poeti defunti, la superiore i viventi.

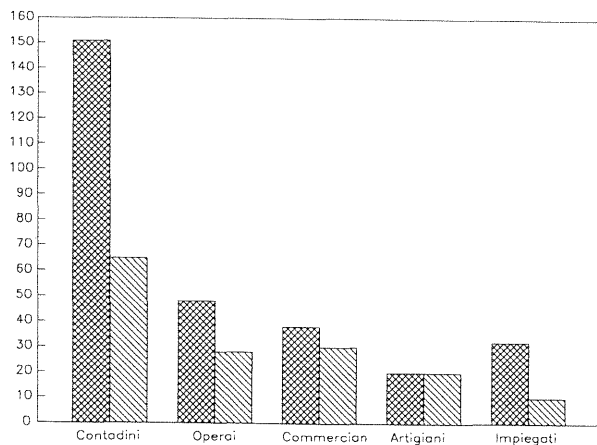


Fig. 6 Le colonne più alte, a sinistra, rappresentano i poeti del Lazio, quelle a destra i poeti della Toscana.

località molto più alto. Quindi, in Toscana abbiamo un poeta o addirittura meno di un poeta (0,8 !) per località, contro i 2-3 poeti per località del Lazio. Anche questo, concorda perfettamente con l'opinione generale, che si può raccogliere in sede di ricerca sul campo, riguardo a una molto maggiore vivacità del fenomeno in ambito laziale.

Questo altro dato (Fig. 6) riguarda il paragone tra Toscana e Lazio in relazione alle occupazioni lavorative dei poeti, che non sono ovviamente tutti "contadini". La realtà è ben diversa: la Toscana è naturalmente più sviluppata, urbanizzata, terziarizzata rispetto al Lazio, dove però 140-150 unità risultano ancora 'contadini', e cioè massimamente, al giorno d'oggi, ex-assegnatari dell'Ente Maremma, e dunque piccoli e piccolissimi proprietari.

Lo stesso divario si vede per i settori secondario e terziario: anche qui i dati collimano perfettamente con quello che sappiamo sulle diverse vicende delle contadinanze toscane e laziali, cioè con la evoluzione sociale diversificata della mezzadria toscana e del bracciantato laziale.

Per concludere, possiamo notare che, come in ambito formale era stato dato di registrare una certa sintonia tra la vicenda dell'ottava improvvisata popolare e alcune correnti maggiori di storia letteraria, così anche la diffusione geografica e la pertinenza sociale di questo genere di poesia, se valutate a posteriori con l'ausilio di qualche semplicissimo mezzo di ricognizione statistica, rimandano a un quadro non casuale, non *random*, ma direttamente collegato a vicende storico-sociali di ordine maggiore.

Redigendo questa 'anagrafe' dei poeti improvvisatori a margine della mia ricerca sul campo, ho cercato di prendere le distanze dal concetto tanto diffuso di una tradizione orale che si perpetua e si trasmette per proprio conto, al di sopra e al di là delle vicende storiche e degli individui concreti. Ho pertanto cercato di restituire a questi ultimi, con le poche tracce a disposizione, almeno una parvenza di concreta identità areale, storica e sociale.

Il quadro d'insieme, abbastanza ordinato e conseguente, che ne è scaturito, autorizzerebbe pertanto alla formulazione di una qualche teoria di spiegazione, che per quanto mi riguarda, potrebbe essere la seguente: la grande diffusione in ambito popolare centroitalico della poesia in ottava rima coincide con quella, affatto coeva, della stampa tipografica. A partire dalla fine del 1500, sotto l'influsso diretto della grande poesia cavalleresca a stampa, si sarebbe creata una vera e propria 'scuola' popolare di ottava rima, che ha continuato a riprodursi fino ai nostri giorni, con modalità affatto simili, nei medesimi ambiti geografici e sociali.

La spiegazione è sicuramente verisimile, e senz'altro 'può andare'.

È il concetto di 'scuola' tuttavia, a creare qualche difficoltà, sulla quale

provarei ad avanzare una breve notazione conclusiva. Nella mia esperienza limitata e frammentaria, ma non totalmente trascurabile, almeno in termini quantitativi,<sup>7</sup> con i poeti popolari del Lazio e della Toscana, non mi è mai capitato di rilevare neppure le tracce di qualcosa che possa rassomigliare a un vero e proprio 'processo di apprendimento' della poesia a braccio, né attraverso il mezzo scritto né tantomeno di quello orale. Naturalmente, ogni vate ama citare dei maggiori, che però non sono mai dei maestri in senso proprio: nessuno - che io sappia - è in grado di render conto concretamente di un periodo di autentico tirocinio con persone o testi particolari, o di un apprendistato che assomigli anche solo lontanamente a una 'scuola di poesia'. Poeti si nasce.

Rifiutare un concetto meccanicista della oralità come 'deus ex machina' della tradizione popolare, con tutti i suoi corollari non controllabili razionalmente, finisce dunque per lasciarci in balia di una spiegazione di ordine animista ancora più vaga e misteriosa: è la prevalente teoria popolare della poesia come 'dono di natura', una forza estranea e incontrollata, un estro capriccioso, che si impadronisce di taluni individui in qualche modo 'segnati', manifestandosi qua e là *at random* e senza regola alcuna.

Per confutare, o perlomeno contestualizzare, la visione di questo semplice animismo popolare, una visione peraltro diffusamente accreditata oltreché singolarmente perspicace, non dispongo tuttavia del benché minimo elemento concreto.

## Una voce per cantar l'ottava

Maurizio Agamennone

Davanti alla quantità di informazioni che Kezich ci ha appena proposto, io ho il compito di portarvi al fatto concreto dell'esecuzione dell'*ottava cantata*. Questi personaggi hanno sicuramente un volto e una storia alle spalle, ma hanno anche una voce, che è poi il mezzo con cui l'*ottava rima* prende effettivamente corpo, il modo con cui l'*ottava rima* esiste ed è riconoscibile come un fatto testuale. In apertura di questa seconda parte vi propongo esclusivamente tre *ottave* che sono, ritornando alla introduzione di Kezich, *ottave* centrate su un contrasto fra poeti intorno ad un argomento cavalleresco: l'argomento è lo scontro fra Bradamante e Rodomonte, dall'*Orlando Furioso* (XXXV - XXXVI).

Nella figura 1, a titolo di esempio, è riportata la trascrizione musicale della prima ottava:

1 10,4 sec.  
Questa fu Bra-da - ma - nte che cor - te - - - - - se

2 10,3  
ca - pi - tò - ca - so al po - nte pro - ven - za - - - - - le

3 6,3  
la dov' ar - ma - to Ro - do - mon - te a - tte - se

4 7,4  
e si fec' u - na pu - gna un po' bru - ta - - - - - le

5 5  
ma Bra - da - mantea te - rra lo di - ste - - - - - se

Fig. 1 (segue)

<sup>7</sup> Ho condotto due lunghe campagne di ricerca sull'argomento, massime nelle province di Roma e Viterbo, negli anni 1970-74, e ancora intensivamente nel 1980-82.

6 8.6  
e pa-ssò'l pon-te comà - ve - sse l'a-a - le

7 4.3  
poi ch'al paga - no river - sò - di se - lla

8 6.5  
in verso Ar - ly ve - nne la donze - lla

1  
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 il ponte com'avesse l'ale  
poi ch'al pagano riversò di sella  
in verso Arly venne la donzella

2  
E ti pare ch'a de fegura bella  
quando che sei caduto sul terreno  
questo vi è verità non si cancella  
come l'ha dett'amico ha dett'almeno

Non è la giostra che se rinnovella  
e dicevi ch'al cor c'era 'l veleno  
che tu sei fort'e non cercav'aiuto  
sei stat'un giorn'e se' stat'abbattuto

3  
In Arly la donzella il suo tributo  
portò ad un tempo alla pagana scorta  
Grandonio, Serpentino e Ferraguto  
tutt'e tre 'n terra un tempo le riposa

laddov' il suo Rugger cercav'aiuto  
ed ella nel combatter si conforta  
e all'ultim'abbattuto disse spero  
che a quarta giostra port'il mio Ruggero<sup>1</sup>

Queste erano tre *ottave* su argomento cavalleresco la cui esecuzione è del tutto estemporanea. Si tratta infatti di un'esperienza di invenzione all'improvviso, cui i poeti partecipano sviluppando immediatamente, in maniera estemporanea, uno spunto fornito dall'esterno: questa è la cornice tipica dell'*ottava cantata*, che quindi acquisisce una fisionomia riconoscibile sul piano testuale esclusivamente nel momento in cui viene cantata. Esistono altre esperienze di ottava scritta all'interno dello stesso mondo culturale e di *ottava recitata*, ma costituiscono esperienze individuali, personali e hanno una rilevanza diversa sul piano sociale e probabilmente non rientrano in questo momento nel nostro campo di interesse.

Per valutare adeguatamente l'*ottava rima* dal punto di vista musicologico è necessario rifarsi inevitabilmente alle circostanze dell'esecuzione. A questo riguardo vi propongo una rapidissima e sintetica descrizione di Paul Zumthor, un poetologo che è ormai notissimo anche in Italia. A proposito delle circostanze della esecuzione cantata in una situazione di poesia orale, Zumthor sottolinea: "L'esecuzione propone un testo che, nel tempo in cui ha esistenza, non ammette né ritocchi né pentimenti: anche se alle spalle ci fosse un lungo lavoro scritto, il testo orale non avrebbe, in quanto orale, nessuna minuta. L'arte poetica consiste per il poeta orale nell'accettare questa istantaneità, nell'integrarla nella forma del suo discorso. [...] L'ascoltatore segue il filo, e non gli è permesso nessun passo indietro: il messaggio (quale che sia l'effetto desiderato dell'esecutore) deve far centro al primo colpo" (Paul Zumthor, 1984, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna: 154-155).

Mi sembra che questa descrizione, molto rapida, sia assai efficace per definire come tutto avviene in un tempo rapidissimo, effettivamente in tempo reale, in diretta e senza rete, in un'istantaneità che ha un effetto bruciante: il poeta non si può fermare mentre canta, non può tornare indietro, ripensare a quello che ha appena detto, riavvolgerlo e svilupparlo e così gli ascoltatori non possono riavvolgere il nastro, tornare indietro e risentire, né possono orientare la percezione con i segni di interpunzione abituali in un testo scritto.

<sup>1</sup> Le ottave sono tratte da un contrasto sull'Orlando Furioso tra Vittorio Fiaschetti, contadino di Barbarano e Mario Diottasi, portuale di Civitavecchia, registrate a Barbarano Romano nel 1964



Secondo la mia valutazione, nell'*ottava rima cantata* il senso profondo della combinazione poesia/musica consiste proprio nella capacità che la musica fornisce agli esecutori di distendere, di dilatare, di piegare in qualche maniera questa istantaneità bruciante dell'esecuzione, per cui, da un punto di vista musicologico, si può ritenere che la struttura musicale costituisca un efficace regolatore della dimensione temporale e, inoltre, garantisca continuamente che la percezione degli ascoltatori sia coerente e scorrevole. Attraverso la struttura musicale dell'*ottava rima*, coloro che partecipano ascoltando l'esecuzione si rendono agevolmente conto di come si sviluppa l'invenzione del poeta.

Da un punto di vista musicale l'*ottava rima* è costituita in sostanza di otto periodi musicali che a loro volta poi possono essere raggruppati in due sezioni di quattro periodi: naturalmente un periodo musicale per ogni verso, due sezioni di quattro perché i primi quattro versi sono analoghi agli altri quattro. Differiscono soltanto per una diversa elaborazione del fattore tempo ed è questo poi il nodo che vorrei sottoporre alla vostra attenzione. Nella figura 2 è stato riportato il campo dei suoni dell'*ottava rima*: considerando il Mi come *suono finale* e centro tonale, attraverso complicate operazioni di trasporto che non descrivo minimamente, si vede come i suoni prevalenti siano il quinto grado (Si), che appare prevalentemente come apertura, il secondo (Fa#) e primo grado (Mi) che invece si presentano quasi esclusivamente come suoni di conclusione.



Fig. 2

A questo proposito vorrei richiamare alla vostra memoria una considerazione fatta da Diego Carpitella nella lezione di prolusione a questo seminario, quando citava la segnaletica acustica che si rileva spesso nell'esecuzione di un testo poetico in una dimensione orale. In questo particolare contesto la segnaletica acustica consiste in un circuito di segnali melodici che consentono di orientare sia l'esecuzione sia la percezione. Passando quindi ad esaminare questo aspetto, nella figura 3, potete osservare una tavola con la valutazione di come vengono chiusi gli otto periodi musicali dell'*ottava*, nella esecuzione di diversi poeti. Verticalmente avete, sul lato sinistro, l'indicazione degli otto versi; spostandoci verso destra, sempre verticalmente, avete la chiusura del finale melodico di ogni periodo musicale in cinque esecuzioni diverse, nell'uso quindi e nell'improvvisazione estemporanea di

cinque poeti diversi. Come vedete sono rilevabili alcuni punti di stabilità assoluta: la chiusura sul primo grado nel primo, nel quarto, nel quinto e nell'ottavo verso, la chiusura sul secondo grado nel secondo e nel sesto verso. Questi sono punti di stabilità quasi assoluta, tutti i poeti, chiudono in questa maniera tranne quelli dell'area abruzzese-sabina che invece talvolta sostituiscono il quinto grado inferiore al secondo grado, in coincidenza del secondo verso.

versi	suoni		finali		
I	1	1	1	1	1
II	2	2	2	2	2
III	5	6	5/3	5	4/1
IV	1	1	1	1	1
V	1	1	1	1	1
VI	2	2	2	2	2
VII	5	5	3#4	5	3/4
VIII	1	1	1	1	1
	Landi	Cai	Tazzini	Londi	Fiaschetti

Fig. 3

Questi suoni finali hanno una valenza particolare, una valenza doppia, e costituiscono da una parte un segnale di conclusione - conclusione di enunciato, conclusione di verso - dall'altra indicano agli ascoltatori in maniera precisa la posizione del verso cantato nella successione degli otto versi dell'*ottava*. Proprio in coincidenza di questi segnali, gli ascoltatori riescono a capire quale verso stia cantando il poeta e come si sviluppi la sua invenzione: in maniera molto semplice, si potrebbe dire che si tratta quasi di segni di interpunzione auditiva, che orientano e guidano la percezione.

Quello che è necessario valutare in questo caso è che la percezione di un testo improvvisato non è una percezione *discreta*, cioè non si basa sulla separazione dei singoli elementi di ogni enunciato e nella loro valutazione analitica; è invece una percezione che io ho definito di tipo *panoramico*: una percezione, cioè, che consente di valutare l'enunciato nel suo insieme e di fissarne nella memoria i tratti salienti, che poi sono quelli che i poeti stessi definiscono, con un termine vago ma nello stesso tempo espressivo, "immagini".

L'immagine, nel lessico dei poeti, è la ricerca di una parola e di una associazione di parole che suggerisca immediatamente una collocazione narrativa, evocativa e suggestiva. In questo tracciato che ho disegnato si può determinare qualche ambiguità a causa della conclusione omofona fra il quarto e il quinto verso, ma l'ambiguità viene risolta nell'esecuzione dal fatto che il finale melodico del quarto verso ha una durata notevolmente maggiore, mentre viceversa il finale melodico del quinto verso, benché sulla stessa altezza, è piuttosto ridotto; quindi, in questo caso, l'ambiguità è risolta dalla maggiore elaborazione del tempo nel finale melodico del quarto verso.

Questo coincide peraltro anche con un altro fattore che ci riconduce invece all'*ottava* come testo poetico e come contenitore di significati, di immagini e di motivi narrativi. In effetti l'*ottava* - che è costituita da otto versi con rima alternata per i primi sei e con rima baciata per gli ultimi due, secondo uno schema di rime AB-AB-AB-CC - per quanto concerne l'assetto metrico e il testo poetico può essere segmentata come una successione di due quartine: in questa successione nella prima quartina, si realizza una parziale conclusione di senso che, sul piano della narrazione, coincide talvolta con la presentazione di una situazione che viene successivamente elaborata nella seconda quartina, e condotta a conclusione nella coppia di versi a rima baciata che costituisce l'acme emotivo, narrativo dell'*ottava* stessa.

Tutto ciò si percepisce valutando un altro fattore all'interno dell'*ottava*, e cioè il fattore tempo, inteso proprio come tempo cronometrico, che è il principale motivo di preoccupazione dei poeti.

I poeti, tutto sommato, per un'*ottava* hanno a disposizione un minuto, un minuto e mezzo circa: in questo tempo devono inventarsi tutto perché non hanno la possibilità di pre-scrivere qualcosa.

L'*ottava* e la sua struttura musicale consentono ai poeti di distendere e di trattare il tempo in maniera tale da permettere al cervello di cercare, senza interrompere il contatto diretto con gli esecutori, e senza spezzare la cornice spettacolare che l'*ottava cantata* inevitabilmente assume.

Per quanto riguarda la proiezione del tempo nell'esecuzione dell'*ottava* osservate la figura 4. Potete verificare come - in base ad una rilevazione realizzata confrontando i tempi medi nell'esecuzione di diversi poeti - il primo verso sia sensibilmente e evidentemente più lungo.

Ovviamente, un'apertura sul tempo lungo nel primo verso consente di progettare meglio, consente di cercare meglio nella memoria le rime e gli spunti poetico-narrativi da sviluppare nella successione degli otto versi, ed è anche

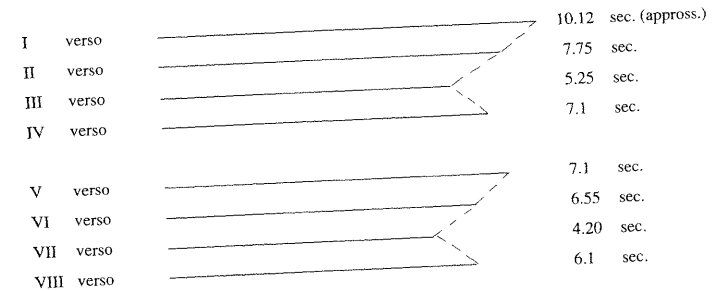


Fig. 4

l'unico luogo dove tutto questo è possibile; successivamente infatti, passando al secondo e al terzo verso, l'*ottava* ormai deve essere già definita, deve andare avanti; tutto questo avviene naturalmente in tempo reale; come potete vedere ancora nella figura 4, passando dal primo al secondo verso, il tempo subisce una accelerazione che culmina nel terzo; questo è un verso quasi di volta, di passaggio al quarto, dove si realizza quella che prima ho descritto come una "parziale conclusione di senso". Successivamente il tempo subisce una ulteriore accelerazione - come potete osservare verificando il tempo in secondi - si verifica una contrazione determinante del tempo, che culmina nel settimo e ottavo verso, e coincide con un crescendo di pathos emotivo che in effetti è molto sensibile nell'*ottava*, e porta in genere all'applauso del pubblico, quando l'*ottava* è ben condotta e ben orientata.

Da questo punto di vista quindi la struttura musicale consente questo gioco di apertura e chiusura del tempo in relazione alle necessità di invenzione e di accumulo di tensione.

La tensione narrativa dell'*ottava* è probabilmente anche guidata dal poeta. Tutto ciò può essere verificato anche parzialmente nei singoli versi. Osservando la figura 5, trovate come un poeta può benissimo realizzare il primo verso soffermandosi a lungo in coincidenza di alcune sillabe: nel caso di questo poeta - della cui invenzione avete la trascrizione parziale in figura 5 - la seconda e la settima sillaba per durate piuttosto lunghe e anche insolite se confrontate alle altre, dove probabilmente si realizza questa frenetica esplorazione della memoria alla ricerca delle rime e degli spunti narrativi da proporre.



Fig. 5

Lo stesso si realizza in coincidenza dei suoni conclusivi che sono ancora molto lunghi, e costituiscono, probabilmente, ancora l'occasione per pensare. Questo è più evidente nella figura 6, dove sono stati riportati i finali melodici di alcuni poeti abruzzesi-sabini, una caratteristica stilistica dei quali è tenere i suoni molto a lungo in finale di verso; come vedete quattro secondi circa nel primo esempio e tre secondi e sei decimi nel secondo esempio di figura 6.



Fig. 6

Questi sono alcuni luoghi dove il poeta può pensare, dove è possibile realizzare questa ricerca.

Un altro motivo che consente di valutare questa efficacia della struttura musicale nella elaborazione del tempo, nel controllo della regolazione del tempo, si può rintracciare nella identificazione di alcuni errori, incidenti di esecuzione. Quello che un poeta deve scongiurare assolutamente è di interrompersi nell'invenzione, mentre canta, oppure di ripetere una parola già pronunciata. Tutto questo costituisce un blocco compromettente dell'esecuzione, costituisce anche un problema ai fini della valutazione da parte della giuria, dato che le competizioni poetiche sono in genere guidate da una giuria che alla fine assegna un premio.

Nella figura 7 si possono osservare due episodi di questo tipo; due parole ripetute, nel primo esempio è ripetuta la parola *bagliore*, nel secondo esempio l'espressione *m'inconter*. In questi casi, potete vedere in maniera molto semplice come la coincidenza di un'incertezza - che è poi quella che si può misurare con una ripetizione della stessa parola, la quale sul piano metrico comporta un allargamento dell'endecasillabo e quindi un fuoriuscire dai canoni - consiste in un rallentamento del tempo; questo è più evidente nel secondo esempio della figura 7, dove il Sol sulla sillaba *con* dura un secondo, ed è una durata piuttosto

insolita in questa posizione; successivamente, svaniti i dubbi, trovate - proprio nel senso di inventate - le parole, l'incertezza si risolve rapidamente e il tempo acquisisce un andamento molto più scorrevole.



Fig. 7

Un altro elemento che consente questo gioco di dilatazione del tempo e orientamento della percezione per gli ascoltatori, è il melisma conclusivo che in genere si trova alla fine di determinati versi, soprattutto in alcuni poeti. Nella figura 8 si può vedere come un modo di concludere sia di scendere per gradi, aumentando progressivamente le durate e staccando poi in maniera molto breve l'ultima sillaba.



Fig. 8

Invece, un modo molto più frequente è rilevabile nella figura 9: qui la penultima sillaba è visibilmente separata dall'ultima, dall'inserzione di melismi che possono essere anche molto lunghi.



Fig. 9

Come si può osservare nella figura 10, i melismi possono arrivare a circa venti suoni; quello che vedete è un melisma tipico di Felice Tazzini, poeta di Civitavecchia. Le foto e le immagini precedentemente viste, io le associavo a delle voci.

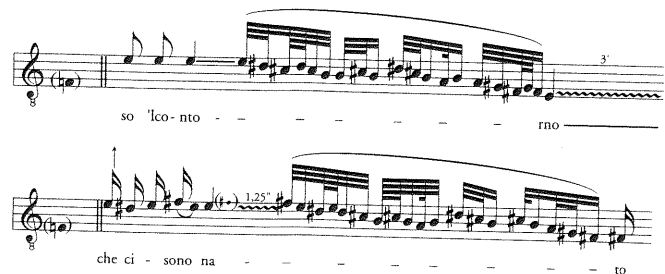


Fig. 10

Non ho conosciuto personalmente tutti i poeti riprodotti nelle immagini, ma ne ho conosciuto le voci: per me Tazzini è una voce, ed è questa voce particolare che conclude con questi melismi assolutamente esuberanti. In questo senso, peraltro, la sequenza *finale melodico-melisma* determina una maggiore integrazione sul piano dell'orientamento della percezione; è proprio il melisma seguito da un finale melodico che segna la conclusione del verso e che determina quale verso si sta cantando.

Tutto questo si determina in diretta perché gli ascoltatori non possono tornare indietro col nastro né possono riandare indietro con l'occhio, ma devono capire tutto proprio mentre si sta verificando.

## Metrica cantata, metrica recitata

Giorgio Adamo

Il confronto tra metrica cantata e metrica recitata che qui si propone si basa sull'analisi "al microscopio" dell'esecuzione di una ninna-nanna di tradizione orale, nella versione appunto cantata e recitata. L'esistenza di una registrazione delle due versioni dello stesso testo eseguite dalla stessa persona in tempi immediatamente successivi - fatto piuttosto eccezionale nel panorama della documentazione etnomusicologica - deriva da una ricerca svolta negli anni '70 nell'ambito dell'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari sotto la direzione di Diego Carpitella.

Tale ricerca si proponeva di indagare il ritmo orale attraverso la raccolta di registrazioni sul campo in cui si chiedeva all'esecutore di "dire" il testo dopo averlo cantato. Il materiale venne quindi sottoposto ad un'accurata analisi in cui venivano individuate le differenze tra le due modalità esecutive in termini di struttura e sequenza dei versi, numero di sillabe, modificazioni fonetiche, interpolazioni, ecc. Sulla base di questo lavoro, svolto soprattutto da Franca Romano e Sandro Biagiola, venne individuato un brano, la ninna-nanna "Santu Nicola..." registrata a Motta (Benevento) il 29 giugno 1974, sul quale fui sollecitato a sperimentare un'approfondita analisi acustica dell'esecuzione nelle due versioni del *canto* e del *parlato*.

Per questo brano è quindi oggi possibile presentare un confronto su più livelli, dalla organizzazione generale del testo, al tipo di fonazione utilizzata, fino ai rapporti di durata tra le singole sillabe misurate in millisecondi. Senza voler qui presentare tutta la messe di dati raccolti attraverso l'analisi acustica, si cercherà di mostrare gli aspetti più interessanti emersi dal confronto, affrontandoli per ora soprattutto dal punto di vista "musicale", e lasciando a Giuseppe Tavani alcune considerazioni più squisitamente linguistiche.

"Santu Nicola" è una ninna-nanna che utilizza un testo che possiamo considerare narrativo, nel senso delle storie della vita dei santi, dei miracoli da essi compiuti, ecc., come si ritrovano assai spesso in area centro-meridionale. Il tipo di emissione della voce nel canto non si discosta molto da un'emissione per così dire "naturale", non si riscontrano cioè quei modelli di fonazione frequenti nel centro-sud caratterizzati ad esempio da intonazione molto acuta, notevole sforzo vocale, con particolare pressione sulla glottide, posizione alta della laringe, ecc., che danno luogo a suoni vocali ricchi di energia sulle alte frequenze, o a timbri particolarmente aspri o rauchi.

Si tratta piuttosto di un brano con un'emissione vicina al parlato, ed è questo

uno dei motivi per cui è stato scelto per il confronto, per verificare meglio i rapporti fra testo e canto, in una condizione in cui si presume che la melodia e in generale i parametri musicali siano strettamente legati alla parola.

Un confronto tra la distribuzione media delle frequenze nello spettro delle due versioni (long-time average spectrum) rivela chiaramente analogie e differenze (Fig. 1 e 2).

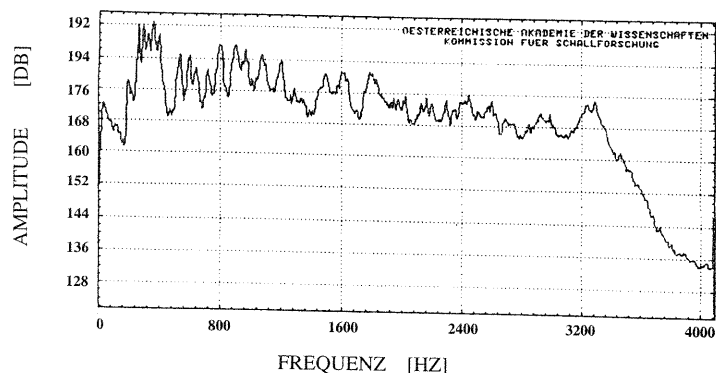


Fig. 1 Distribuzione media delle frequenze rilevate sull'intero brano (long-time average spectrum): canto.

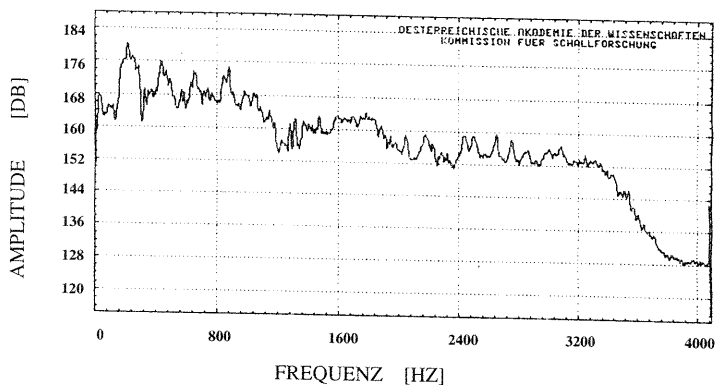


Fig. 2 Distribuzione media delle frequenze rilevate sull'intero brano (long-time average spectrum): parlato.

Analogie nell'andamento generale della curva, a conferma di quanto s'è detto sul tipo di emissione. Differenze per quanto riguarda: (i) l'ambitus delle frequenze fondamentali, tra circa 200 e 400 Hz nel canto, tra circa 160 e 300 Hz nel parlato, (ii) la presenza di picchi ben riconoscibili nell'area delle frequenze fondamentali del canto, corrispondenti alle note della melodia (sol do re mi fa sol), a fronte di un'intonazione non distribuita per gradi scalari nel parlato, (iii) la presenza di una formante del canto (*singing formant*), cioè di una zona di maggiore energia nello spettro intorno a 3200 Hz, analoga a quanto si riscontra in altri stili di canto come nel canto della tradizione lirico-operistica.

Dal punto di vista della organizzazione della melodia ci troviamo di fronte a una struttura di tipo AB, corrispondente alla struttura testuale per distici di senso compiuto.

Il testo è il seguente (tra parentesi le sillabe presenti solo nel canto):

Santu Nicola alla taverna <sup>j</sup>eva  
eva vigilia e nun zi camparava

(e) disse tavernare che avimmo oggie  
che l'ora è tarda e i' vogliu mangià(ne)

ce sta nu tazielle de tunnina preziosa  
tante ch'è forte nnun ze po' mangià(ne)

Santu Nicola disse caccele cca  
caccele cca ca lu 'oglie vede ij(e)

Santu Nicola la croce ce fece  
(e) tre fanciulle fece resuscità(no)

sia benedite Dio e Santu Nicola  
e fatto nu miraculu che gioij(a).

I problemi che pone l'interpretazione di questo testo saranno esaminati da Giuseppe Tavani. Riguardo alla probabile compresenza di frammenti di storie diverse si possono fare qui due osservazioni. In primo luogo, c'è da considerare che il brano in questione è una ninna-nanna, in cui la funzione narrativa può considerarsi secondaria, e il testo può per certi versi funzionare da "pretesto" per il canto. In secondo luogo, l'esecuzione cantata, registrata prima di quella recitata, presenta una ripetizione della sequenza costituita dal secondo e terzo distico (versi 3-6), come se ci fosse stata un'incertezza sul proseguimento del testo dopo il sesto verso, il che rende ancora più plausibile l'ipotesi di una sovrapposizione di frammenti di storie diverse avanzata da

Tavani.

Tornando agli aspetti più strettamente musicali, possiamo osservare la struttura interna della melodia, in cui è riconoscibile uno schema ritmico-musicale che per comodità di analisi possiamo considerare come formato di quattro elementi principali (Fig. 3).

	[a]	[b]	[c]	[d]
1.	sant - un - ic	- ol - al	- at - av - ern - a	ev - a
2.	ev - av - ig	- il - ien	- unz - ic - amp - ar	- av - a
3.	(e)d - iss - et	- av - ern	- ar - ech - eav - imm	- oggi - e
4.	chel - or - èt	- ard - e	iv - ogli - um - angi	- a(n - e)
5.	cest-an-(uv-)utt- azz - iell - ed	- et - unn	- in - apr - ez - i	- os - a
6.	tant - ech - èf	- ort - en	- unz - ep - om - angi	- a(n - e)
7.	sant - un - ic	- ol/ad - iss	- ec - acc - el - ec	- a (- a)
8.	cacc - el - ec	- ac - al	- uogli - ev - ed - e	i(- e)
9.	sant - un - ic	- ol - al	- acr - oc - ec - ef	- ec - e
10	(e)tr - ef - anci	- ull/ef - ec	- er - es - usc - it	- a(n - o)
11.	siab - en - ed	- itt - ed	- iess - ant - un - ic	- ol(- a)
12.	èf - att - on	- um - ir	- ac - ul - uch - eggi	- o(i - a)

	[a <sub>1</sub> ]
6. 8. 10. 12. :	
	[a <sub>2</sub> ]
5.:	

Fig. 3 - Modelli metrico-ritmici rilevati nei dodici versi del brano

Gli elementi *a* e *c* si caratterizzano per l'andamento sillabico, sono cioè costituiti da sequenze di crome alle quali corrispondono altrettante sillabe. Gli elementi *b* e *d* rappresentano invece i momenti in cui si spezza la regolarità della scansione ritmica, e sono caratterizzati dalla presenza di note lunghe, melismi e portamenti. La struttura prevalente, da questo punto di vista, è la

seguito: 1° verso: portamento ascendente sulla quarta sillaba (*b*), melisma discendente sulla decima (*d*); 2° verso: portamento discendente sia sulla quarta che sulla decima sillaba. Il ruolo della quarta e decima sillaba nella struttura metrica dell'endecasillabo sarà affrontato dall'intervento di Giuseppe Tavani. Ci interessa qui sottolineare, dal punto di vista dei rapporti testo/musica, che in corrispondenza della quarta e decima sillaba abbiamo nella struttura musicale un punto decisivo sia nell'aspetto melodico che in quello ritmico.

Questo ruolo della quarta e decima sillaba appare particolarmente evidente nei grafici della Fig. 4, dove risultano visualizzate le durate di tutte le sillabe del brano.

Occorre qui chiarire che in questo contesto in cui le durate vengono analizzate dal punto di vista ritmico, usiamo un concetto di sillaba alquanto sui generis, consideriamo cioè "sillaba" l'insieme di vocali e consonanti che intercorrono tra l'attacco di una vocale e l'attacco della vocale successiva. Non avremo quindi una scansione sillabica del tipo *San-tu Ni-co-la*, bensì *Sant-uN-ic-ol-a...* Anche se ciò contrasta con tutte le nostre abitudini grafiche e di concettualizzazione della parola, basta poco per rendersi conto che tale grafia è l'unica corrispondente a ciò che accade dal punto di vista ritmico, sia sul piano musicale che su quello fonetico: l'attacco significativo per la scansione ritmica è sempre sulla vocale.

È interessante a questo punto procedere al confronto fra le durate nel canto e nel parlato. La prima osservazione è che le sillabe del parlato sono, tranne in un caso, sempre più corte rispetto al canto. La durata maggiore dell'esecuzione nel canto rispetto al parlato è una caratteristica generale riscontrata in diversa misura su tutto il repertorio da cui è stato tratto questo brano (il che suggerisce l'eventualità, da verificare in una ricerca sistematico-comparata, che questo divario temporale costituisca una categoria universale, o quanto meno interculturale, di diversificazione tra canto e non-canto, cioè tra musica e non-musica).

A una prima valutazione sembra inoltre che la diversa misura di questo "prolungamento" temporale dal parlato al canto sia un elemento significativo di distinzione stilistica, all'interno del repertorio, coerente con altri parametri musicali: da questo punto di vista "Santu Nicola", con un rapporto di durata tra canto e parlato quasi di 3:1, si colloca in posizione intermedia tra i brani più chiaramente ritmico-sillabici, e i brani caratterizzati da ampia libertà metrico-ritmica e prevalentemente melismatici.

Un secondo aspetto che si può esaminare sul grafico è la relazione tra le durate e la struttura accentuativa del testo verbale. Prendendo il verso *Santu Nicola alla taverna eva* si vede la maggiore durata nel parlato delle sillabe 1-4-8-10 (cioè *Santu Nicola alla taverna eva*) e la perfetta corrispondenza, o

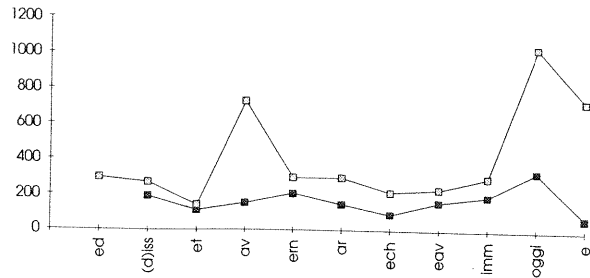
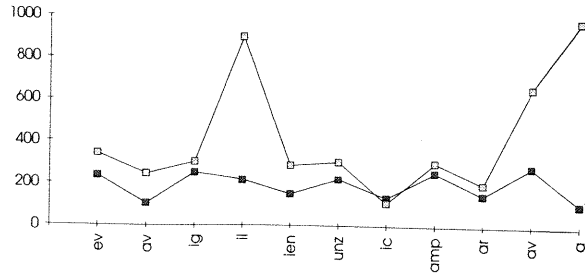
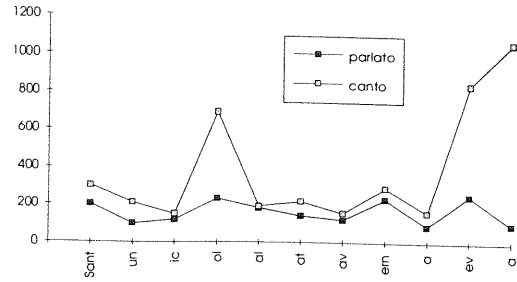
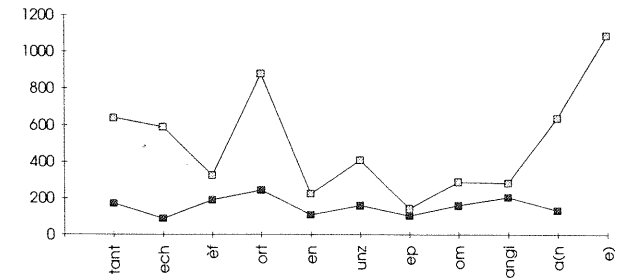
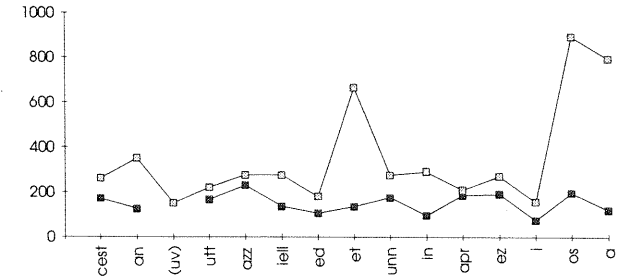
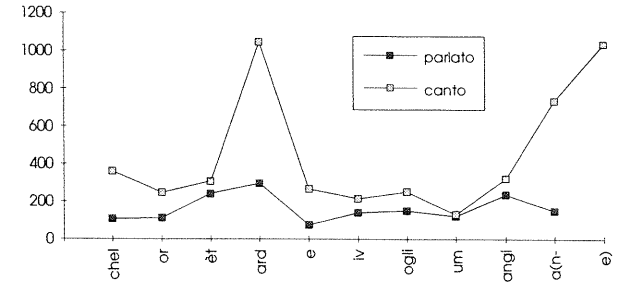
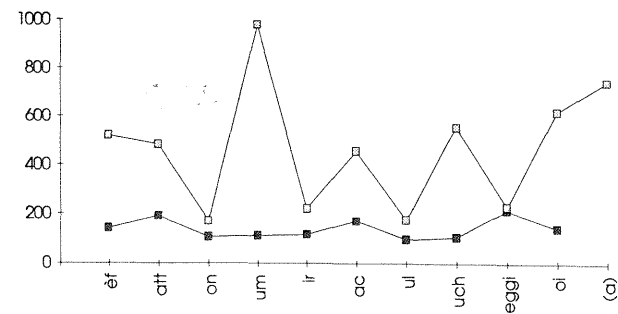
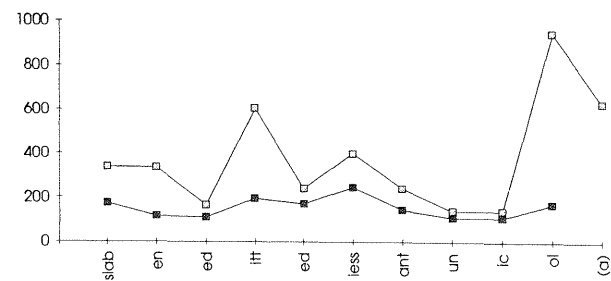
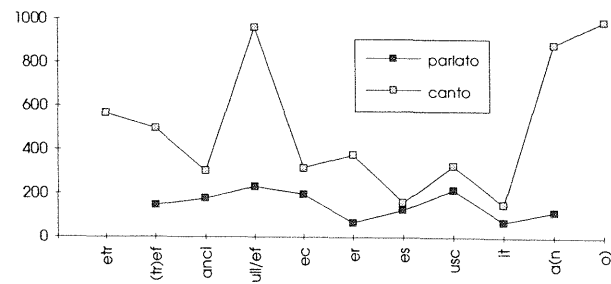
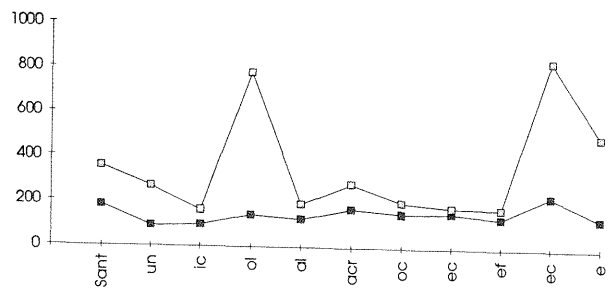
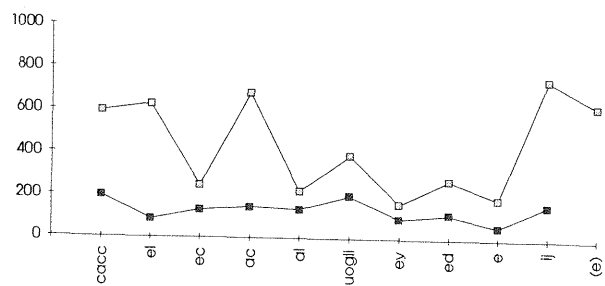
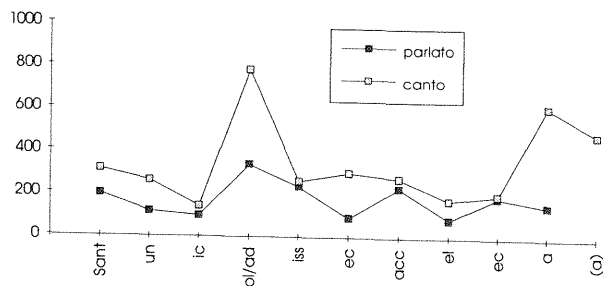


Fig. 4 Confronto tra le durate, in millisecondi, delle singole sillabe nelle due versioni. I valori di durata rappresentati graficamente sono stati rilevati attraverso misurazioni effettuate su sonagrammi digitali. Nelle misurazioni si sono presi



a riferimento, per l'individuazione dei punti di attacco di ogni vocale, tre parametri: l'attacco delle singole frequenze parziali, la forma d'onda e la curva di ampiezza. (Versi 1-6; versi 7-12 pagine 62-63).





addirittura esaltazione, di questo andamento sul grafico delle durate nel canto. Abbiamo cioè in questo verso una perfetta corrispondenza tra accenti del parlato e struttura ritmico-metrica del canto.

Ma possiamo fare un ulteriore passo nell'analisi e vedere come addirittura la diversa durata fonetica delle specifiche sequenze di vocali e consonanti si ripercuota sull'esecuzione cantata. Il perfetto parallelismo tra le due linee del grafico in corrispondenza delle parole *Santu* e *taverna*, si spiega non solo per la generale struttura degli accenti, ma anche per la specifica durata fonetica dell'articolazione delle sequenze consonantiche *-nt-* e *-rn-* che "prolungano" rispettivamente la *a* di *Santu* e la *e* di *taverna*. Da un punto di vista generale questo fenomeno riveste una grande importanza: significa che all'interno di una sequenza musicale/sillabica nel canto, per esempio come in questo caso una sequenza di crome, la componente fonetica può costituire elemento di microvariante nell'esecuzione. Ciò può rivestire enorme importanza anche per la musica colta: laddove in notazione musicale si ha una sequenza di durate identiche, si avrà quasi sempre nell'esecuzione una serie di *microvarianti largamente determinate dalla struttura fonetica del testo verbale*. Ciò significa 1) che il testo verbale costituisce in una certa misura una *struttura musicale implicita* che si manifesta nell'esecuzione, e 2) che la *pronuncia* di un cantante costituisce una componente significativa dell'*interpretazione musicale* di un brano vocale. Anche non volendo sopravvalutare questi aspetti, è ovvio che non si potrà non tenerne conto sia in merito al problema dell'uso delle traduzioni, che riguardo alla competenza e preparazione linguistica dei cantanti.

Il terzo verso ci pone un nuovo problema: all'inizio del verso compare nel canto una sillaba *e* mancante nel parlato. Questa sillaba è in realtà assolutamente necessaria alla struttura ritmico-melodica del canto come si è delineata nei versi precedenti: sembrerebbe dunque che la rigidità dell'endecasillabo sia più necessaria al momento del canto che nel parlato. Ciò viene confermato al verso seguente, dove nel parlato possiamo trovare un decasillabo tronco - *che l'ora è tard'e i vogliu mangia'* - che non altera i fondamentali accenti dell'endecasillabo, mentre nel canto è necessario il completamento sillabico (*mangiane*), altrimenti risulterebbe alterata la cadenza melodica.

Anche al verso 10 troviamo una *e* iniziale nel canto che non c'è nel parlato: pur avendo infatti qui la variante *a<sub>1</sub>* in inizio di verso (semiminima-semiminima-croma al posto delle tre crome, cfr. Fig. 3) resta intatta la necessità musicale di avere l'accento sulla quarta (e tre fanciulle). Ma c'è un altro fenomeno in questo verso assai interessante. Con la *e* iniziale, che consente l'accento sulla quarta e con la sillaba *-no* alla fine del verso, necessaria come nel verso 4 sopra esaminato per la cadenza, il verso risulta di dodici sillabe, diviene pertanto necessario nel canto l'accorpamento di due sillabe al posto di una in quarta

posizione (v. Fig. 3) con il seguente risultato:

1	2	3	4	--	5	6	7	8	9	10	11
(e) tre fanci   ul   le   fe   ce   resusc   i   ta (no)											

in questo modo il canto riesce a rispettare gli accenti del testo tranne in un punto: la parola *fece* che diviene *fece*.

Ciò significa 1) che nella strutturazione del verso nel canto entrano in gioco meccanismi di aggiustamento atti a preservare la coerenza con gli accenti del testo, e 2) che tra questi accenti ve ne sono alcuni che risultano evidentemente fondamentali e ineludibili, che possiamo definire accenti *primari*, e altri che possono anche essere contraddetti, che possiamo considerare accenti *secondari*. La ragione per cui gli accenti di alcune parole siano primari rispetto a quelli di altre parole è difficile da stabilire: probabilmente si tratta di una combinazione tra l'esigenza metrico-ritmica, dove quindi è importante la posizione nel verso, e l'esigenza di resa espressiva dell'elemento semantico e di comprensibilità del testo. Certamente è questo un nodo fondamentale del rapporto testo/musica in generale, e sarebbero da auspicare ulteriori ricerche anche in altri repertori musicali.

L'analisi dei fenomeni sin qui descritti risulta ancora più chiara attraverso i grafici riportati in Fig. 5.

In questi grafici viene visualizzata la variazione in percentuale della durata di ogni sillaba nel parlato, e di ogni nota corrispondente nel canto, dal valore medio calcolato per ogni singolo verso. In altre parole si è calcolata, per ogni verso, la durata media delle sillabe nel parlato e quella del valore di croma nel canto: ciò ha consentito di calcolare l'allontanamento in percentuale da questo valore medio, in più o in meno, e quindi di visualizzare molto chiaramente i rapporti relativi lunga-breve anziché i valori assoluti di durata espressi dai grafici in Fig. 4.

Se si osserva il grafico del primo verso (Fig. 5), si ritrova ancora più chiaro il perfetto parallelismo tra canto e parlato. Mentre se prendiamo il verso 10 - (*e*) *tre fanciulle fece resuscita(no)* - vediamo esattamente l'alternarsi di situazioni di parallelismo a situazioni di contrasto del tipo sopra analizzato.

Sul problema degli accenti primari e accenti secondari, e degli spostamenti di accento, interverrà ulteriormente Giuseppe Tavani. Qui vorrei presentare ancora un esempio, che riguarda l'ultimo verso: *è fatto nu miraculu che gioi(a)*.

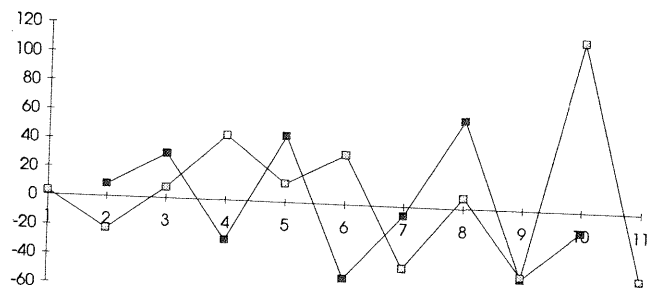
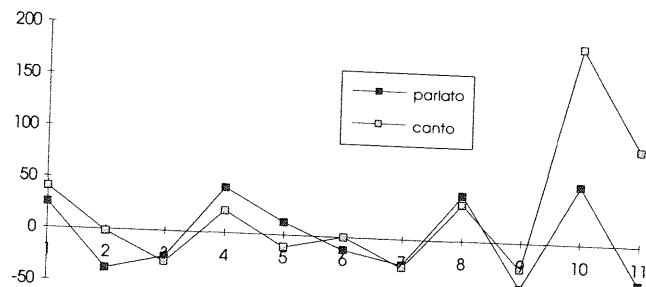


Fig. 5 Deviazione in percentuale dei valori di durata dai rispettivi valori medi della croma nel canto e della sillaba nel parlato, rilevati per ogni verso. Sopra: verso 1. Sotto: verso 10.

È interessante innanzitutto osservare nel canto un fenomeno estremamente significativo dal punto di vista musicale e cioè il rallentamento che - come accade spesso anche in altre musiche - annuncia la conclusione. Il rallentamento si vede soprattutto nel progressivo allungarsi delle sillabe pari 4-6-8, con una durata massima della singola croma sulla ultima *u* di *miraculu*, cioè su una sillaba assolutamente priva di accento nel testo verbale, e infatti più breve della media nel parlato (Fig. 4, pagina 63). È un altro esempio di un'esigenza mu-

sicale che prevale sugli accenti del testo, senza peraltro sconvolgerne la metrica o la comprensibilità. Viceversa, le sillabe che risultano più lunghe nel parlato per motivi puramente fonetici determinati dalla particolare configurazione vocale-consonanti, cioè la 2 (*fatto*) e la 9 (*che gioia*) risultano fortemente ridimensionate nella durata relativa nel canto: possiamo dunque dire che nell'ultimo verso prevalgono in alcuni punti gli aspetti di resa semantica - il miracolo che conclude la storia - e di sintassi musicale - stretta iniziale, rallentamento, stretta finale - rispetto agli accenti del testo e alla pura componente fonetica.

Due brevi osservazioni sulle varianti metrico-ritmiche che in Fig. 3 abbiamo chiamato *a*<sub>1</sub> (incipit dei versi 6, 8, 10 e 12) e *a*<sub>2</sub> (verso 5): nel primo caso, che peraltro non modifica lo schema generale degli accenti, vi è un'interessante figura dispari lunga-lunga-breve con un effetto come di "sospensione" che Tavani ha messo in relazione con aspetti semantici (e che comunque sfrutta la lunghezza fonetica di articolazioni come *tante*, *caccele*, ecc.); nel secondo, abbiamo un verso palesemente anomalo, dove però - proprio nella sua anomalia - è possibile vedere all'opera meccanismi di aggiustamento (come l'aggiunta di una sillaba) allo scopo di mantenere in ogni caso una coerenza metrico-ritmica.

In sintesi, possiamo dunque fare le seguenti ipotesi: 1) le macrostrutture melodica e metrico-ritmica del "Santu Nicola" si basano fortemente sulla macrostruttura fonetico-linguistica del testo; 2) l'influenza del testo sul canto si fa sentire fortemente anche al livello microstrutturale, dove diviene spesso decisiva la pura componente fonetica; 3) a parziale contraddizione delle ipotesi precedenti, vi sono alcuni punti nell'evolversi del canto dove l'esigenza musicale risulta prevalente rispetto ai condizionamenti del testo; 4) esigenze espressive legate ad aspetti semantici entrano probabilmente in gioco nei meccanismi di dilatazione/concentrazione delle durate nel canto, fino forse a determinare l'introduzione di varianti metrico-ritmiche. Quest'ultimo aspetto è senz'altro il più difficile da determinare, proprio perché va oltre la pura analisi fonetico-acustica, pur non potendosi, anche in questo caso, da questa prescindere.

Per concludere, una osservazione relativa alla struttura che si rivela mettendo in sequenza le durate complessive dei singoli versi.

In Fig. 6 si può notare, innanzitutto, come nel canto il secondo verso di ogni distico sia sempre più lungo del primo, mentre nel parlato avviene esattamente il contrario (tranne nel primo distico). Mentre poi nel parlato vi è come una tendenza al progressivo accorciamento dal primo all'ultimo distico - come una maggiore rapidità nella recitazione, con quasi una stretta finale - nel canto abbiamo una linea spezzata - e me lo ha fatto notare per la prima volta Giuseppe Tavani, mettendolo in relazione con la frattura nel racconto - cioè un progressivo

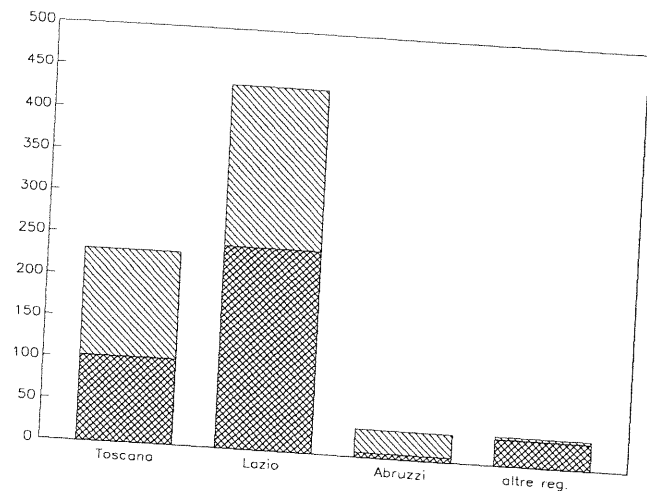


Fig. 6 Confronto tra le durate complessive (in millisecondi) dei singoli versi.

allungamento dal primo al terzo distico, e un altro dal quarto al sesto, parzialmente contraddetto solo dalla stretta finale sull'ultimo verso. Si potrebbe dunque sostenere che nel corso dell'esecuzione vi è nel canto una tendenza generale alla dilatazione delle durate e al rallentamento, e nel parlato una tendenza all'accorciamento e all'accelerazione.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a suggestivi spunti per ulteriori ricerche, in questa come in altre culture musicali.

*Le analisi acustiche sono state effettuate presso il Laboratorio di ricerca sul suono dell'Accademia delle Scienze Austriaca.  
Ringrazio il dr. Werner A. Deutsch per la preziosa collaborazione.*

## Metrica cantata, metrica recitata

Giuseppe Tavani

Nel testo ascoltato risulta abbastanza evidente la presenza di una frattura nell'organizzazione del racconto: una frattura dovuta forse ad una lacuna prodottasi nel corso della tradizione e alla quale si è cercato ad un certo punto di porre rimedio, con un rabbercio abbastanza incongruo, ottenuto mediante una sorta di montaggio tra storie apparentemente diverse. È in verità abbastanza difficile analizzare in modo soddisfacente la struttura narrativa o, meglio, paranarrativa, di questa ninnananna, perché gli elementi utilizzabili per una analisi del genere sono davvero scarsi. Da un lato, abbiamo infatti un distico di chiusura:

Sia benedetto Dio e Santo Nicola:  
è fatto nu miraculu, che gioia!

che assume funzione di epilogo, a commento sintetico dell'accaduto, e quale esortazione agli ascoltatori perché si rallegrino del miracolo avvenuto. Dall'altro, un distico introduttivo che si configura come un modulo di avvio narrativo piuttosto banale, e che tuttavia serve a collocare l'azione in uno scenario fortemente caratterizzato e funzionale: l'ambiente in cui si svolge la rapida azione è infatti una taverna, cioè un luogo che San Nicola non disdegnava frequentare, alla ricerca di quel "sottobosco" umano di giocatori, ladri, beoni, e così via che egli si preoccupava in modo particolare di redimere.

Si tratta evidentemente di tradizioni, di leggende - quelle relative a San Nicola - che hanno una lunghissima storia e che sono confluite in vari testi: molti di questi perduti, altri fortunatamente giunti fino a noi, sia in latino - per esempio quello di Ilario, un discepolo di Abelardo, che ha raccontato numerosi miracoli compiuti dal santo - sia in volgare: tra questi ultimi merita particolare menzione il *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel, un piccolo capolavoro della letteratura drammatica medioevale. Basato appunto su un miracolo di San Nicola, vi si narra come il santo induca i ladri di un tesoro a restituirlo affinché possa essere scagionato un "preudhomme", un uomo dabbene, ingiustamente accusato del furto: il tesoro risulta poi non solo restituito ma raddoppiato.

Tornando al nostro testo, quel che sembra difficile stabilire è a quali miracoli

si riferiscano effettivamente i versi intermedi. Non appare chiara la funzione assegnata nel racconto alla tazza di tonno, e se, e fino a che punto, questo elemento abbia a che fare con il miracolo cui si accenna subito dopo (confesso comunque di non conoscere nessun miracolo compiuto da San Nicola, in cui il tonno in quanto cibo abbia una qualche funzione). Dall'esordio ricaviamo che è una giornata di vigilia, quando ad ogni buon cristiano si conviene mangiar pesce; e dunque, il tonno può essere inteso come cibo acconcio all'occasione. Esso tuttavia si è acidito, è andato a male, quindi è immangiabile. A questo punto ci si aspetterebbe, che i due versi successivi (il quarto distico) introducano ad un miracolo minore di San Nicola, in qualche modo connesso con l'introduzione dell'elemento "tonno", per esempio che il santo dica: "portami questo tonno, e vediamo se davvero è tanto acido da essere immangiabile: e comunque, vedremo di renderlo mangiabile". Il distico successivo, il penultimo, riguarda invece, come si è visto, una storia completamente diversa:

Santu Nicola la cruce ce fece,  
tre fanciulle fece resuscità.

Al proposito, si possono fare due supposizioni: che la *-e* finale di "fanciulle" sia un fonema neutralizzato - cioè un fonema in cui sono confluite le vocali finali *-i* ed *-e*, rispettivamente morfemi del plurale maschile e del plurale femminile, fenomeno questo abbastanza frequente nella fonetica dei dialetti meridionali italiani - e quindi che sia possibile interpretare questo "fanciulle" sia come un femminile che come un maschile; oppure che si tratti senz'altro di un plurale femminile. In questo caso, cioè nel caso che si tratti di un femminile, siamo indotti a congetturare un'interferenza tra il miracolo delle tre fanciulle, dotate da San Nicola per evitare che il padre le prostituisca, e quello dei tre fanciulli, risuscitati da San Nicola; mentre nell'altro caso l'interferenza sarebbe limitata a quest'ultimo miracolo, cioè alla resurrezione dei tre fanciulli, decisamente maschi.

L'ipotesi che "fanciulle" sia un plurale femminile è forse la meno accettabile, in quanto complica inutilmente un testo già di per sé abbastanza contorto, mentre il nostro scopo è di individuare l'interpretazione più economica possibile, tale da offrire il miglior risultato con il minor sforzo. Ed essendoci offerta la possibilità di considerare la *-e* finale di "fanciulle" (una */e/* indecisa, sfumata, di articolazione intermedia tra */e/* ed */i/*) come morfema ambigeno di plurale, quindi valido non solo per il femminile, ma anche per il maschile, possiamo interpretare il verso

in quest'ottica, e ritenere che il miracolo evocato sia, per l'appunto, quello dei tre fanciulli resuscitati.

Resta comunque molto ambigua la posizione, o meglio il significato dei due versi precedenti:

Santu Nicola disse: "Cacciale cca  
cacciale cca, ca lu voglie vede' io".

Dal contesto, sembra che questo distico si riferisca alla tazza di tonno; ma potrebbe anche alludere al miracolo dei tre fanciulli resuscitati, argomento dei versi successivi; potrebbe cioè voler dire: "portali qui, questi tre fanciulli morti, perché voglio vedere con i miei occhi se sono morti davvero o se piuttosto sono ancora ricuperabili".

Il testo appare in ogni caso estremamente composito, privo di una sua coerenza interna; anzi, sembra lecito definirlo come affatto incoerente, dal punto di vista della costruzione narrativa, e fortemente ambiguo quanto alla struttura semantica. Un'ambiguità che è forse il prodotto di secoli di sovrapposizioni, stratificazioni e di sostituzioni, di interferenze subite dalle storie che narrano i miracoli di San Nicola. Quel che sembra possibile affermare con una certa sicurezza è che effettivamente il testo che abbiamo visto non possiede una sua autonomia, direi anzi che non può neppure essere definito un testo vero e proprio, un testo relativo a un argomento chiaramente definito.

Dal punto di vista della struttura ritmica, l'endecasillabo italiano si articola essenzialmente in due segmenti, si basa per così dire su due appoggi di voce, su due accenti principali, che per lo più interessano la quarta e la decima sillaba e delimitano appunto i due segmenti ai quali alludevo. Non è sempre stato così: l'endecasillabo italiano deriva dal *decasyllabe* provenzale e francese, nei quali erano ammessi altri tipi di accentuazione. La ricchezza di possibilità ritmiche della matrice medievale - ancora notevole in Dante - si è andata via via riducendo nell'endecasillabo italiano, fino a che Petrarca ha fissato, come formule ritmiche del verso in questione, i due tipi "a maggiore" e "a minore", gli unici da lui usati: "a maggiore" è l'endecasillabo che inizia con un segmento maggiore - più precisamente, con un settenario o esasyllabo, seguito da un quinario o quadrisillabo - e che quindi porta l'accento sulle sillabe sesta e decima (6<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup>), e "a minore" è quello che comincia con un segmento minore - cioè con un quinario o quadrisillabo, seguito da un settenario o esasyllabo - e che quindi porta accenti sulle sillabe quarta e decima (4<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup>). Nella storia dell'endecasillabo italiano il

tipo quarta-decima è la formula che ha avuto maggiore fortuna, anche se numerosi sono i testi in cui gli endecasillabi di quarta-decima alternano con endecasillabi di sesta-decima, a cominciare dal Canzoniere dello stesso Petrarca e poi da tutta la tradizione petrarchesca, e anche se prima del Petrarca e poi di nuovo in epoca recente troviamo - accanto ai due tipi privilegiati dal poeta del Canzoniere - altre formule ritmico-accentuative che prevedono articolazioni in due o più segmenti, imperniati su sillabe forti diverse dalla quarta e dalla sesta.

Naturalmente, soprattutto nell'utilizzazione meno raffinata - diciamo pure, "popolare" - di moduli metrici quali l'endecasillabo, la struttura ritmica non è più che un indicativo tipologico, cioè, è data essenzialmente da un parametro generico sul quale si stabilisce un determinato asse ritmico: questo poi viene osservato approssimativamente per tutta la strofa o per tutto il raggruppamento di versi comandato da tale tipo di struttura. In genere, nei componimenti a struttura, per così dire, metrico-ritmica non rigorosamente sillabica, i primi versi servono a dare il "la", a indicare l'impianto ritmico al quale man mano si adegueranno - o dovrebbero adeguarsi - i versi successivi. Che poi questi versi si adeguino sempre in modo perfetto o no, è un altro discorso.

Nel segmento ritmico destinato all'esecuzione cantata non è raro poi imbattersi in addizioni vocaliche o sillabiche, soprattutto in fine di verso, del tipo rilevato da Adamo: tale addizione risponde ad una esigenza melodica, rivelata dal fatto che la sillaba finale di appoggio, cioè la sillaba che viene aggiunta nella dizione, non è etimologica, ma è esclusivamente di supporto alla nota: infatti, "mangia(ne)", "resuscita(no)" non hanno nulla a che fare con la sillaba finale dell'etimo latino.

Per quanto riguarda gli slittamenti di accento provocati nel testo poetico dalla necessità di adeguarsi al testo melodico, essi hanno una loro giustificazione storica. In ambito medioevale dobbiamo distinguere fra poesia lirica e poesia narrativa o epico-narrativa. La poesia lirica, in genere, non ammette spostamenti di accento suggeriti dalla struttura della melodia, anche perché la musica, rigorosamente monodica, serve soltanto di supporto alla dizione poetica, o meglio alla esecuzione cantata da parte del giullare o dello stesso trovatore. Qui la musica ha una funzione ancillare, cioè non solo non influisce sulla struttura ritmica del verso, ma anzi obbedisce alle esigenze di questo e perciò non solo non lo modifica, ma neppure interferisce con esso. È una situazione, questa, che si prolunga fin oltre la metà del Trecento, quando l'Ars Nova soppianta l'Ars Antiqua, cioè quando una nuova concezione del rapporto musica-poesia (in cui il ritmo musicale prende il sopravvento sul ritmo poetico) modifica i termini del rapporto stesso, capovolgendoli e assegnando al testo poetico la funzione ancillare che prima perteneva al testo melodico.

Diverso è il discorso per quanto riguarda la poesia narrativa o epico-narrativa. Qui abbiamo sempre avuto una struttura in distici, a rima accoppiata, o baciata, distici che nella tradizione francese sono di *octosyllabes*, e che probabilmente (dico probabilmente perché non abbiamo che una documentazione indiretta, al riguardo) venivano cantati o salmodiati su una melodia del tipo che abbiamo ascoltato poco fa, cioè su una frase musicale a struttura semplicissima, tipo AB (o  $\alpha\beta$  se si preferisce), ripetuta senza modifiche ad ogni distico.

È ovvio che, da un lato la fissità della formula melodica, dall'altro le esigenze della narrazione, non permettevano di collocare in ogni caso la parola più importante, dal punto di vista linguistico e semantico, in una sede sempre ritmicamente rilevata; per cui poteva prodursi una certa oscillazione -sia pure circoscritta a un numero limitato di sedi, soprattutto nei versi brevi- nella struttura accentuativa del verso, oscillazione che talvolta condizionava la melodia, ma altre volte invece ne era condizionata, per cui era la struttura accentuativa del verso a doversi adattare al ritmo melodico fissato una volta per tutte dal primo distico: e ciò poteva prodursi anche quando il materiale verbale del testo poetico eccedeva i limiti prefissati, cioè quando il numero delle sillabe era superiore (o inferiore) a quello tipologicamente richiesto. Queste considerazioni, non occorre sottolinearlo, hanno valore esclusivamente congetturale, ma a mio avviso sono le uniche formulabili alla luce della scarsa documentazione disponibile; si tratta comunque della sola ipotesi atta a spiegare come tutta una tradizione poetica - quella della penisola iberica, in lingua castigliana soprattutto - possa aver prodotto dei testi in cui l'escursione tra il verso più breve e il verso più lungo arriva, come nel *Cantar de mio Cid*, fino a otto sillabe (in altri poemetti l'escursione è minore), o dove è stato praticato per secoli un verso strutturalmente anisosillabico come quello di "arte mayor", in cui - in mancanza di una griglia di giustificazione mensurale - il materiale verbale ruota attorno ad un asse ritmico centrale, segnato dalla cesura, lungo il quale si dispongono liberamente versi di varia lunghezza, mensuralmente e ritmicamente livellati nel corso dell'esecuzione cantata.

L'anisosillabismo è una caratteristica della poesia castigliana medioevale, soprattutto dei secoli XII-XIV, che non si ritrova invece nella poesia narrativa francese, in cui l'*octosyllabe* è strutturato in modo decisamente regolare, organico, nitido. Ora, uno stile poetico di tipo sia lirico che narrativo basato su una notevole escursione mensurale esige una estrema flessibilità del materiale verbale, una sua perenne adattabilità al ritmo della melodia. Come questa adattabilità sia stata possibile, è difficile dirlo con sicurezza: si può fare l'ipotesi che nell'esecuzione musicale le sillabe non avessero tutte lo stesso valore. Sappiamo che è possibile cantare una sillaba su una minima o su una se-

miminima, su una breve o su una semibreve: eseguita su una semiminima, avrà un valore, eseguita su una minima avrà un valore doppio. Ciò fa sì che un verso bimembre, strutturato per esempio su un numero di sillabe 4+4, che debba invece rispondere a un asse melodico concepito per l'alessandrino o dodecasillabo (6+6) debba rimediare alla deficienza di due sillabe per ogni emistichio compensandola in qualche modo. Probabilmente con una tenuta maggiore, con una esecuzione più lenta, che si valeva appunto di note più lunghe. Lo stesso espediente è possibile supporre per la poesia meridionale e lo verificiamo in questi testi; qui vediamo come effettivamente il materiale verbale, pur essendo importantissimo per l'articolazione stessa della melodia - di per sé monotona, ripetitiva - tuttavia piega la melodia stessa alle proprie esigenze solo nei punti chiave: e i punti chiave sono quelli degli accenti principali (nel caso specifico dell'endecasillabo, quindi, le sillabe di quarta e di decima). Vediamo per esempio che il terzo verso viene, come diceva Adamo, ridotto alla regolarità intanto con l'aggiunta in apertura di una sillaba che permette di far coincidere la quarta sede con un tempo forte, perché senza quella "e" il tempo forte in quarta sede interesserebbe una sillaba debole (la "e" di *tavernaro* è una sillaba debole, che potrebbe essere detta con estrema velocità senza incidere sulla comprensibilità del testo). Proprio per evitare questo eccessivo scompenso, viene inserita una sillaba spuria che porta la quarta sede sulla sillaba iniziale di *tavernaro*: è bensì vero che "ta-" non è la sillaba più importante della parola né del verso, che sarebbe invece "-na-", ma è comunque una sillaba semitonica in quanto sillaba iniziale di parola, quindi marcata in ogni caso; e non va inoltre trascurato che la sillaba tonica di *tavernaro* assume in tal modo la sesta sede, anch'essa rilevante. Nell'esecuzione notiamo infatti, se non vado errato, che la /a/ viene in qualche modo segnata nell'esecuzione. Una volta fissata la quarta sillaba come sede dell'accento principale, l'asse ritmico di tutti versi tende ad allineare, allo schema quarta-decima, i versi anomali; tuttavia notiamo un allungamento della sillaba /na/ di *tavernaro* implicito alla funzione di sillaba portante del significato.

Forzature di questo tipo fanno parte della storia dei rapporti fra musica e poesia. Nell'Ars Nova italiana del Trecento, come ho accennato prima, sono numerosissimi i casi di aggiustamento ritmico del testo poetico alle esigenze della melodia: anzi, in quest'ambito, si può parlare addirittura di una tendenza strutturale a subordinare il testo poetico al testo melodico. Nel nostro testo, un chiaro esempio della supremazia esercitata dalla musica sulla parola è evidente nel picco relativo ai valori di durata segnati sulla sillaba /nu/ dell'ultimo verso: si tratta di parola sintatticamente poco importante e anche metricamente affatto priva di rilievo, e che tuttavia dall'esecuzione cantata riceve un impulso ritmico che altrimenti non le competerebbe.

La misurazione delle durate è poi particolarmente importante: nel caso di ipometrie e di ipermetrie sanate sul piano della melodia, la misura metrica anomala costituisce a volte la spia di interferenze, di intrecci tra testi diversi, interferenze e intrecci che dovremo ipotizzare in questo caso: proprio la differenza di struttura e di lunghezza, nei primi tre distici e nei successivi tre, mi aveva fatto pensare che la sutura sia da individuare non dopo il quarto distico, ma dopo il terzo; mi riferisco alla sutura fra i due testi che sono in qualche modo venuti ad accorparsi in un testo unico. Infine, il caso inverso di una supremazia esercitata dal testo poetico su quello melodico, può essere individuato nella variante di "tanto ch'è forte", probabilmente introdotta per motivi semantici: il testo vuole infatti mettere in rilievo proprio l'importanza di questa condizione, cioè dell'impossibilità di consumare il tonno, circostanza questa, che dovrà provocare il miracolo; vi è quindi l'interesse ad attirare l'attenzione sulla grandezza del miracolo che sta per avvenire, anche se non sappiamo di quale miracolo si tratti (io almeno, ripeto, non sono in grado di dirlo).