

Paolo Bravi
Teresa Proto

L'endecasillabo cantato

Dalla metrica alla voce



Paolo Bravi
Teresa Proto

L'endecasillabo **cantato** **Dalla metrica alla voce**



This work was supported by the Open Access Publishing Fund of University of Cagliari, with the funding of the Regione Autonoma della Sardegna – L.R. n. 7/2007.L.R. n. 7/2007

IL CAMPO

Collana di studi etnomusicologici in prospettiva interdisciplinare

diretta da

Ignazio Macchiarella

Università degli Studi di Cagliari

Comitato scientifico locale

Duilio Caocci

Università degli Studi di Cagliari

Clementina Casula

Università degli Studi di Cagliari

Paolo Dal Molin

Università degli Studi di Cagliari

Marco Lutzu

Università degli Studi di Cagliari

Comitato scientifico internazionale

Maurizio Agamennone

Università degli Studi di Firenze

Arđian Ahmedaja

Universität für Musik und darstellende
Kunst Wien, Austria

Enrique Cámara de Landa

Universidad de Valladolid, Spagna

Serena Facci

Università 'Tor Vergata' di Roma

Giovanni Giuriati

Università 'La Sapienza' di Roma

Kristina Jacobsen

New Mexico University, Stati Uniti

Laura Leante

Durham University, Regno Unito

L'etnomusicologia contemporanea avverte più che mai l'esigenza di far interagire la propria specifica "tradizione" di ricerche e analisi con altri modi di leggere e pensare la complessità del presente. Un'interazione attiva, non più limitata a prestiti disciplinari bensì promotrice di vere e proprie integrazioni, che innervano gli stessi fondamenti teorici e metodologici con l'obiettivo generale di contribuire a definire la musicalità umana come capacità di fare e dare senso alla musica.

Il Campo delle edizioni Nota richiama la metafora di uno spazio fertile in cui si possono seminare e possono crescere e convivere diverse esperienze di ricerca musicologica e umanistica.

Tutte le opere pubblicate all'interno della collana vengono sottoposte a processo di doppia revisione anonima tra pari.

Indice

Paolo Bravi / Teresa Proto

Prefazione p. 6

Zuliani Luca

Introduzione a. p. 13

Stefano Versace

Una nota sull'applicazione della Bracketed Grid Theory al verso cantato p. 26

Davide Daolmi

Il modello ritmico della lauda in endecasillabi p. 36

Pier Giuseppe Gillio

Versi lirici in endecasillabi nel melodramma italiano (secoli XVII-XIX) p. 52

Riccardo Redivo

La trasformazione dell'endecasillabo nelle musicazioni pop italiane p. 72

Leonardo Masi

L'endecasillabo nella canzone italiana, prima e dopo i cantautori p. 88

Cristina Ghirardini

L'endecasillabo cantato nel contrasto poetico in ottava rima e nel lirico-monostrofico:
artigianato della voce e rapporto con la tradizione letteraria p. 102

Marco Lutz

Aribanne est sa nave corallina: l'endecasillabo cantato nel cantu a tenore di Orune" p. 117

Paolo Bravi

Endecasillabi in tensione p.128

Nicole Casalonga

L'hendécasyllabe chanté parmi les formes du répertoire de Corse - Lingua: francese p. 148

Ignazio Macchiarella

Postfazione - L'arte di frammentare endecasillabi" p.156

Paolo Bravi
Teresa Proto

Prefazione

Sull'origine

Il presente volume nasce, come spesso accade quando si incontrano persone che, almeno come (sana?) norma professionale, hanno il gusto di vedere che cosa si dice e, soprattutto, cosa fanno gli studiosi che lavorano in settori diversi dal proprio. Da un lato possono facilmente emergere incomprensioni, che talvolta possono anche sfociare in scetticismo vero e proprio, dall'altro però si avverte spesso il gusto della scoperta di sguardi – metodi, prospettive, strategie euristiche – di natura diversa rispetto a quelle a cui si è soliti. E il passo dalla curiosità al fascino – anche se, dicevamo, più o meno filtrato o in parte obnubilato – è breve.

Nel nostro caso, all'origine ci sono da un lato una lontana esperienza (e un input che resta indimenticabile) fatta grazie all'iniziativa di Diego Carpitella, che dopo aver per anni dibattuto (non senza incontrare resistenze e opposizione) sulla necessità di considerare la dimensione musicale nell'analisi delle forme della tradizione orale (e dei relativi documenti e trascrizioni), nel 1988 organizzò un seminario con un format particolare: non solo erano invitati a parlare studiosi e performer di formazione del tutto diversa, ma gli incontri – con l'eccezione del primo, tenuto dallo stesso Carpitella, che definiva il nocciolo della questione e illustrava il senso dell'iniziativa – erano tenuti da coppie (diciamo così) disomogenee di relatori, chiamati ad interagire su un tema comune.

Da quel seminario ebbero seguito altre iniziative di rilievo, che non stiamo qui a ricordare nel dettaglio¹.

Il lavoro comune porta a porsi domande comuni. Una di queste – sorta in maniera pressoché casuale durante un “innocuo” scambio di mail fra i due curatori del volume – riguardava le vicende, che sapevamo (anche se solo per sommi capi) vaste assai variegiate, del verso endecasillabo nella versione cantata. La curiosità si infittì, divenne cruccio e, infine, attraverso la fattiva collaborazione dei colleghi del laboratorio *Labimus* – Laboratorio Interdisciplinare sulla Musica (Università di Cagliari - Dipartimento di Storia Beni Culturali e Territorio) presso cui operava uno dei curatori, e in particolare grazie al prof. Ignazio Macchiarella, e con la collaborazione del Meertens Instituut di Amsterdam, presso cui, nell’ambito del progetto NWO Knowledge & Culture, operava l’altro curatore, e in particolare grazie al prof. Sono inclusi i risultati per Marc von Oostendorp, si giunse all’organizzazione di un workshop che si tenne ad Amsterdam il 8 dicembre 2016.

Dagli incontri nati in quell’occasione venne l’idea di costruire un volume sul tema. Il libro non rappresenta – in senso stretto – un volume di atti, sebbene alcuni dei contributi coincidano con gli alcuni interventi proposti durante la giornata di studi di Amsterdam. Ne rappresenta però una costola diretta. Altri incontri personali si ebbero nei mesi e negli anni immediatamente seguenti, e vicende di varia natura comportarono un ritardo nel passare dall’idea alla sua realizzazione (di questo ritardo ce ne scusiamo con chi con tempestività ha proposto il proprio contributo). Siamo infine felici che il lavoro veda la luce in una collana di prestigio e in una forma che permette un accesso immediato e diretto agli studi, che è quanto di più importante possa darsi per la crescita della comunità scientifica e per l’approfondimento dei temi affrontati.

¹ Occorre però citare almeno il volume di atti del Seminario con il quale il centro CATTID dell’Università di Roma ricordò l’iniziativa di Carpitella (*Il verso cantato* [Seminario ideato, diretto e organizzato da Diego Carpitella], Cattid, Roma, a cura di Francesco Giannattasio, Adelaide Pescatori e Paolo Bravi, 1994) e il volume idealmente ne rappresentò il seguito, fin dalla scelta del titolo (*Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di Maurizio Agamennone & Francesco Giannattasio, Il Poligrafo Padova, 2002).

Il tema

Il verso endecasillabo è spesso utilizzato nelle tradizioni orali di canto presenti in Italia. La realizzazione in forma cantata di tali versi cantati pone problemi di varia natura per quanto riguarda l'analisi. In particolare, la variabilità che spesso si osserva tra diverse esecuzioni dello stesso canto richiede una riconsiderazione delle ordinarie categorie analitiche, essenzialmente fondate sull'idea di "testo", e necessita di strumenti adeguati all'osservazione e alla rappresentazione di documenti che in genere si rendono disponibili all'analisi nella loro forma acustica, solitamente come registrazioni raccolte 'sul campo'.

I contributi

Il contributo di Luca Zuliani, studioso di letteratura italiana, offre un quadro di sintesi che attraversa secoli di storia. Uno dei punti cruciali è visto nella perdita moderna della competenza metrica, di quell'"orecchio" che era capace di sentire istintivamente la regolarità del verso. Un secondo punto – in cui entra in gioco direttamente la musica – è la nascita del melodramma, le cui arie (ma il discorso si estende anche alla canzone moderna) presuppongono una rigidità di accenti che mal si sposa con la libertà dell'endecasillabo, che viene pertanto per lo più relegato ai recitativi. Nella situazione attuale, infine, la presenza di una versificazione libera – o comunque che ammette senza difficoltà versi ipo- e ipermetri si associa a ragioni di ordine diverso. Nel caso della poesia scritta, è il frutto del processo che ha condotto al rifiuto delle regole del far poesia della tradizione, nel caso delle canzoni è l'esito della priorità della composizione della musica su quella del testo e sulla necessità di un adattamento di questo agli accenti musicali, che non necessariamente implica o costringe ad osservare un rigido isosillabismo.

Il contributo di Stefano Versace avanza l'ipotesi dell'applicazione della Bracketed Grid Theory (BGT) di Nigel Fabb e Morris Halle al endecasillabo cantato. La teoria rappresenta un modello di analisi formale del metro poetico basata su meccanismi formalizzati di raggruppamento basate su regole iterative. L'applicazione di tali regole permette di individuare le posizioni metriche che rappresentano le 'teste' (*head*) del verso, di costruire griglie metriche a più livelli e di generare, per ciascun livello, specifici raggruppamenti, e infine di valutare la buona formazione del verso. Le questioni poste in campo riguardano infine l'individuazione degli elementi metrici che hanno rilievo nell'esecuzione cantata, il rapporto fra gli elementi forniti dalla griglia metrica e la struttura del canto, il possibile contributo della BGT alla performance.

Daolmi affronta il tema del modello della lauda ritmica in endecasillabi utilizzando, come termine di paragone, alcune canzoni celebri dei cantautori Fabrizio De Andrè e Francesco Guccini. La chiave di interpretazione è che le procedure di elaborazione e adattamento reciproco del testo e della melodia siano fundamentalmente analoghe, in quanto sotto il profilo cognitivo i problemi associati alla gestione del rapporto fra parola e musica sono rimasti costanti. Nei casi in esame l'elemento essenziale viene individuato non nel numero di sillabe del verso, ma negli accenti della melodia, nelle 'note forti' che costituiscono lo scheletro musicale, e a cui attraverso piccoli adattamenti, vanno a coincidere gli accenti delle parole. Sulla base di tale osservazione e alla luce del 'principio dei cinque accenti' del verso endecasillabo, ai fini di una restituzione realistica di una monodia il compito primario del musicologo è quello dell'individuazione degli accenti all'interno dell'endecasillabo.

Il saggio di Piergiuseppe Gillio è dedicato all'uso dell'endecasillabo nel

melodramma italiano nel periodo compreso tra il XVII e il XIX secolo. La considerazione di fondo, che attraversa i secoli, i generi e gli stili presi in esame, è che la varietà di schemi ritmici presente nell'endecasillabo ha influito da un lato sulla sua adozione (o sul rifiuto, come nel caso dell'opera seria di Metastasio) in base alle esigenze dello stile in voga, dall'altro sulla scelta di "ridurre a norma", per così dire, la varietà del metro, con privilegio della forma giambica, per un adattamento felice a metri a suddivisione ternaria (3/8, 6/8 e il 12/8), fino a quando, nella seconda metà dell'Ottocento, la rinuncia all'isoritmia melodica tipica della melodia romantica e il superamento della forma chiusa permette una nuova fortuna all'endecasillabo in ambito operistico.

Il saggio di Riccardo Redivo è dedicato alla mutazione dell'endecasillabo nelle "musicazioni" pop italiane. Qui viene esplicitata la difficoltà di individuare l'endecasillabo in brani in cui il testo verbale si presenta unicamente come elemento del brano musicale stesso. Ciò che guida l'ascoltatore è, in tutti questi casi, la formalizzazione assunta dal testo cantato. Quanto vale per la metrica, di riflesso vale anche per la semantica. L'endecasillabo inoltre, in virtù della sua lunghezza, è il verso che è più soggetto a modifiche (durata, ritmo) nel processo della messa in musica, con effetti sia sul piano dei meccanismi retorici in azione sia sul piano semantico.

Leonardo Masi ripercorre e analizza criticamente alcuni momenti di rilievo della storia della popular music italiana del Novecento mettendo in rilievo il fatto che mentre nella parte iniziale del secolo tra le esperienze dei "parolieri" delle canzoni e quelle dei poeti "alti" vi fosse uno sfondo comune di riferimento, dopo gli anni Sessanta e con l'avvento dei cantautori la presenza dell'endecasillabo si riduce drasticamente per lasciare il posto a versi più brevi (di sette, otto o nove sillabe) e la sua origine, più che la cultura alta

della poesia italiana, sia da ricondurre alle esperienze della poesia popolare e ad influenze dall'estero, di origine francese o anglo-americana.

Claudio Cosi incentra il suo intervento sulla produzione di un unico autore, Fabrizio De Andrè. Nel caso di questo autore, l'adozione e l'abbandono dell'endecasillabo – o più precisamente, seguendo l'esempio dell'autore, della “logica endecasillabica – si associa alle diverse fasi della lunga e articolata carriera del cantautore. Nel “primo De Andrè”, il dominio della logica endecasillabica si associa verosimilmente all'uso di strutture musicali geneticamente preesistenti – l'autore richiama in sintesi l'esistenza del repertorio frottolistico per indicare la profondità storica di questo tipo di pratica in cui la forma musicale pre-esiste a quella verbale – e per quanto riguarda la prima, suggerisce la “tarantella” come possibile fonte, citando sia la presenza di precise ascendenze nei cantori e musicisti al tempo più influenti per De Andrè (in particolare Brassens e Centanaro), sia il rilievo della griglia metrica della coppia di battute in 6/8 che offre comodo spazio per l'uso dell'endecasillabo, che può alternarsi comodamente e senza frizione con il decasillabo o il dodecasillabo. Più avanti De Andrè intraprende collaborazioni con altri musicisti e il cambio degli stili musicali – ora ispirati ad altro tipo di repertori – la logica endecasillabica viene sostanzialmente abbandonata, anche se occasionalmente torna a galla in alcuni dei suoi brani più celebri della produzione più recente.

Il saggio di Cristina Ghirardini apre la parte del volume con i contributi di taglio etnomusicologico. L'articolo tratta del genere dell'ottava rima – una delle manifestazioni di maggior rilievo del canto in endecasillabi (sia per il rilievo storico, sia per la vivacità che tuttora la caratterizza) nel panorama delle espressioni di tradizione orale in Italia – e suggerisce l'esistenza di una parentela tra questo genere e una forma di canto lirico-monostrofico

diffuso in Romagna (quello della “stornella”). Il saggio ripercorre e discute presupposti teorici e ideologici e valutazioni relative ad alcuni momenti fondamentali della storia degli studi sul genere dell’ottava rima alla luce della esperienza di ricerca sul campo e di contributi e prospettive teoriche “esterne” – di stampo filosofico, letterario e di linguistica antropologica – che ben si inseriscono in un contesto dichiaratamente interdisciplinare quale quello proposto in questo volume.

Il saggio di Paolo Bravi sviluppa il concetto di “tensione” per l’analisi delle dinamiche esecutive di uno stornello cantato delle Marche centrali. Le relazioni dinamiche (a volte conflittuali, altre volte distensive) che si generano nell’incontro tra parola, metro e canto sono osservate nel dettaglio e con l’uso di strumenti informatici per l’analisi della voce, alla ricerca dei fattori che contribuiscono a rendere l’esecuzione da un lato dinamica e carica di *pathos*, dall’altra suggestiva e stimolante grazie a un connubio originale e complesso tra stabilità e variazione e, a livello strutturale, tra momenti di convergenza ed elementi di contraddizione.

Luca
Zuliani

Introduzione

Ormai non resta molto dell'endecasillabo. D'accordo, nella poesia d'oggi ricorre ancora spesso; ma la poesia contemporanea è ormai confinata in una piccola nicchia e per di più, se decide di usare il verso italiano più nobile, lo fa di solito come recupero colto, spesso come riappropriazione post-moderna di una forma nobile ma disusata. Di conseguenza, c'è talvolta qualcosa di artificioso negli endecasillabi della lirica d'oggi: come se fossero fatti contando le sillabe, non d'istinto.

Dall'altro lato c'è la canzone, che a volte se ne riappropria. Di nuovo, però, è di solito un'operazione colta, che può venire compresa solo da una piccola parte del pubblico. Inoltre, come vedremo, c'è qualcosa che non torna anche nei moderni endecasillabi per musica. Anzi, sono ormai alcuni secoli che l'endecasillabo va poco d'accordo con le melodie più usuali.

Nonostante tutto questo, il verso più nobile della tradizione italiana ha ancora le sue ragioni, persino in musica. Questa introduzione tenterà appunto un piccolo quadro complessivo dei rapporti fra endecasillabo e melodia nella tradizione italiana, in modo informale e, inevitabilmente, un poco frettoloso. Da un lato riprenderò talvolta materiale che ho già pubblicato,¹

¹ Si rimanderà quindi necessariamente, anche per l'inquadramento generale, ai seguenti volumi: L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009; Id., *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018; e ai seguenti articoli: Id., *Poesia contemporanea e canzonette (dal punto di vista metrico)*, «L'Ulisse», 16 (2012), pp. 202-11; Id., *Che cos'è un verso oggi*, «Stilistica e metrica italiana», 12 (2012), pp. 345-57; Id., *Sul metro dei primi libretti d'opera*, in «La somma de le cose». Studi in onore di Gianfelice Peron, a cura di A. Andreose, G. Borriero, T. Zanon, con la collaborazione di A. Barbieri, Esedra, Padova 2018, pp. 287-96.

dall'altro mi appoggerò ad alcuni dei saggi qui presenti, che nei loro ambiti sono molto più informati e accurati di quanto mai potrei essere.

1. La competenza metrica e la musica

Per comprendere la situazione attuale, bisogna cominciare dalla moderna scomparsa della competenza metrica, ossia della capacità di creare e riconoscere i versi della nostra tradizione letteraria. Nel 1969 Gianfranco Contini, di fronte ai primi segni di un ritorno ai metri tradizionali nella poesia colta, scrisse poche righe che restano fondamentali:

Ma non si dimentichi a quali lettori corrisponde l'attuale relativa restaurazione metrica: nei poeti detti «crepuscolari» al principio del secolo, quali Corazzini o Gozzano, è frequente l'anisosillabismo senz'altro non intenzionale; gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario. Non è più visibile il prezzo della libertà pagato da artefici pur espertissimi quale appunto Ungaretti².

Il processo qui descritto è proseguito nei decenni successivi, fino alla situazione attuale: la percentuale di popolazione in grado di scrivere endecasillabi è davvero minima, a prescindere dal livello di istruzione. Un contemporaneo tenderebbe ad attribuire questa involuzione al sistema scolastico e a una minore attenzione verso la letteratura tradizionale. In realtà, non è affatto così: nel Medioevo e nel Rinascimento difficilmente si studiava letteratura o – tantomeno – metrica italiana a scuola o nell'università. Anche nei secoli successivi, non era affatto la scuola a diffondere la competenza sugli endecasillabi.

2 Da G. Contini, *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 587-599 (a p. 593). Cfr. ad es. P.G. Beltrami, *La metrica italiana, il Mulino*, Bologna 20115, pp. 157-58. Per la questione delle ipometrie in Corazzini e Gozzano, cfr. ad es. L. Zuliani, *Poesia e versi per musica...* cit., p. 16n.

Come lo sappiamo? Semplicemente, dal fatto che li usavano regolarmente anche coloro che non avevano studiato. Il saggio di Cristina Ghirardini in questo volume comincia così: «L'endecasillabo è forse il metro più importante del canto tradizionale in Italia». Si potrebbe anche togliere il «forse»: dagli stornelli alle ottavine, dagli strambotti o rispetti alle laudi in forma di ballata, l'endecasillabo, per quanto spesso imperfetto, era il metro preferito di autori che di solito non avevano alcun tipo di istruzione scolastica. Tuttavia, com'è noto, il canto delle ottave e di altri metri endecasillabici sopravvive come tradizione popolare in alcune zone marginali, spesso in ambienti rurali: appunto a tali sopravvivenze è dedicato il saggio di Ghirardini.

D'altra parte, la struttura ritmica dell'endecasillabo è faccenda complessa, difficile da studiare in astratto. Forse proprio per questo, fino al Rinascimento non ci risulta che nessuno, nemmeno i trattatisti, ne abbia mai parlato. Il primo a segnalare la questione, a quanto pare, fu Lorenzo de' Medici, che commentando i propri sonetti scrisse, quasi di sfuggita, le seguenti parole:³

E che il nostro verso abbia i suoi piedi, si prova perché si potrebbero fare molti versi contenenti undici sillabe senza aver suono di versi o alcun'altra differenza dalla prosa.

In pratica, secondo Lorenzo gli endecasillabi con accenti (piedi) non canonici si distinguono perché, nel sentire comune, non hanno «suono di versi» e quindi sembrano prosa: un criterio empirico, basato sull'orecchio. Ma come veniva educato l'orecchio antico? Quando ho tentato di trovare testimonianze, ho dovuto constatare che la letteratura medievale e rinascimentale non si curava di spiegare simili cose. Ho trovato i primi accenni significativi solo nel Settecento inoltrato, più o meno quando nacque anche il moderno concetto di autobiografia.

3 Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a cura di T. Zanato, Olschki, Firenze 1991, p. 151. Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 387-90 e ad es. P. Beltrami, *Incertezze di metrica dantesca*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII, 1-2 (2010), pp. 79-94 (a p. 79).

I migliori esempi che ho trovato sono due, e in entrambi, non a caso, ha un ruolo essenziale la musica. Il primo è nelle Memorie di Lorenzo D Ponte,⁴ il quale racconta che, da adolescente, pur avendo studiato soltanto in latino, decise un giorno di cimentarsi in un sonetto, del quale trascrive a memoria una parte. Dal punto di vista del metro il risultato è impeccabile, ma Da Ponte nelle sue memorie non si cura nemmeno di notarlo: è un fatto scontato. Un altro era il suo problema: lo stile; tanto che – racconta – un suo compagno lo prese a lungo in giro, perché i suoi versi assomigliavano a quelli che i ciechi usavano cantare lungo la strada. Da Ponte racconta che ci vollero molti mesi, ma infine riuscì a «scrivere de' versi non interamente da cantarsi sul colascione». Questo riferimento ai ciechi e al canto rimanda a una pratica bene attestata: erano soprattutto loro (che inevitabilmente erano analfabeti) a cantare e improvvisare ottave di endecasillabi nei luoghi pubblici, cercando l'elemosina dei passanti.

Il secondo esempio riguarda Vittorio Alfieri. Un suo ex-segretario, Gaetano Polidori, in un libro di memorie ricordò alcuni episodi buffi o imbarazzanti a cui aveva assistito,⁵ e uno riguardava proprio gli endecasillabi. Alfieri stesso, del resto, raccontò di avere avuto grandi problemi a imparare la lingua e i modi della letteratura italiana, poiché la sua educazione si era svolta in francese. Nel caso specifico, Polidori, mentre scriveva sotto dettatura un sonetto, si permise di far notare ad Alfieri che uno dei versi aveva una sillaba in più. Questi reagì con rabbia, e prima di essere costretto ad ammettere l'errore disse al suo segretario: «Quest'è un verso giusto, ma per lei bisogna prendere il violino ed intonarle la tiritera perché ne senta la misura». Non è detto che sia un resoconto fedele, ma senz'altro vuole essere verosimile e il senso delle parole di Alfieri è il seguente: “un ignorante come lei riconosce a

4 Cf: L. Da Ponte, Memorie - I libretti mozartiani, Garzanti Milano 20033, pp. 6 e ss. e L. Zuliani, Poesia e versi per musica cit., pp. 7-10.

5 Cf: G. Polidori, La Magion del Terrore, con note che contengono le memorie di quattro anni nei quali l'autore fu segretario del Conte Alfieri, a cura di R. Fedi, Sellerio editore, Palermo 1997, pp. 89-91; e L. Zuliani, Poesia e versi per musica... cit., pp. 14-16.

orecchio un endecasillabo solo se è cantato”. Questa frase non avrebbe più alcun senso se pronunciata oggi.

Anche nel Medioevo la situazione era uguale a quella che emerge da questi e altri esempi settecenteschi? Difficile da dire, ma l’ipotesi più economica, a mio parere, è la seguente: la competenza metrica diffusa, dal Medioevo fino all’Ottocento, nasceva da una pratica comune e condivisa, che al suo livello iniziale consisteva soprattutto nell’uso musicale dei versi. A partire da questo, i poeti propriamente detti affinavano la propria tecnica in un contesto in cui la melodia non aveva più un ruolo significativo. Tutto ciò era reso possibile dalla presenza di una musica molto diversa da quella a cui siamo abituati oggi.

2. La musica degli endecasillabi

Agli inizi del Seicento nacque il melodramma, l’ultima grande creazione che pose l’Italia al centro della cultura europea. Il tipo di musica che ad esso si accompagnava è ancora quello ancora oggi prevalente: grosso modo e con tutte le semplificazioni del caso, si può definire musica tonale. Per quello che interessa in questa sede, la sua caratteristica più importante è la struttura ritmica: la melodia è divisa in battute, ognuna accentata in una posizione fissa.

In pratica, questa nuova musica ha un suo proprio ritmo, mentre per la tradizione precedente, fra Medioevo e Rinascimento, si parla spesso di musica logogenica: le melodie più pregevoli erano appunto quelle che rivestivano un testo e al testo si dovevano conformare, ricavando da esso le proprie frasi musicali e la configurazione ritmica. Se i testi erano in endecasillabi (e in settenari), a rime piane come la grande maggioranza delle parole italiane, la musica doveva adattarsi.

Con la nascita del melodramma, invece, l’endecasillabo e le melodie più

cantabili – le arie – cominciarono sempre più spesso a non andare d'accordo. Da un lato, le melodie richiedevano accenti in posizioni regolari e versi più brevi e agili, spesso con cadenze in battere; dall'altro, l'italiano faceva resistenza, innanzitutto perché avendo poche tronche fa fatica a chiudere il verso in battere, ma anche perché è una lingua tendenzialmente a isocronia sillabica, cioè tende a contare il tempo con le sillabe, non con gli accenti come l'inglese o il tedesco; in più, è fatto di parole lunghe e piuttosto rigide nell'accentazione. Di conseguenza, un verso come l'endecasillabo, spazioso e privo di accenti obbligatori se non nell'ultima sede, corrisponderebbe al respiro ideale dell'italiano. Invece, le forme necessarie a questo nuovo tipo di musica – le forme chiabrieriane – senza musica suonano troppo monotone e cantilenanti, perché devono forzare la natura della lingua, nelle cadenze e nel ritmo, per venire incontro alla regolarità degli accenti di battuta.

Il saggio di Pier Giuseppe Gillio qui contenuto mostra molto bene il problema: nel melodramma le forme tradizionali, endecasillabo e settenario, finirono per ritrovarsi confinate nei recitativi, dove il ritmo è più duttile, oppure nelle imitazioni di forme popolari che ancora corrispondevano al modello antico. Anche le eccezioni sono significative: ad esempio, quando Verdi chiese endecasillabi per un'aria dell'Aida, racconta Gillio, specificò che li desiderava sempre accentati sulla quarta e sull'ottava: in pratica, gli endecasillabi melici dovevano essere più monotoni rispetto ai versi letterari. La stessa cosa, molto più spesso, accadde al settenario, la cui diffusa variante melica prevede una struttura ritmicamente più rigida e tendenzialmente giambica, con un accento di terza solo quando sia presente anche uno in seconda o quarta sede. Questa tendenza alla regolarità di accenti si attenuò soltanto verso la fine dell'Ottocento, quando la musica colta (solo la musica colta) cominciò a coltivare una maggiore asimmetria e una maggiore libertà ritmica e, quindi, poté di nuovo utilizzare più spesso versi ritmicamente non monotoni, endecasillabo compreso.

A livello basso, rimanevano ampiamente diffuse le antiche tradizioni, fino almeno all'Ottocento. Questa contrapposizione può avere esiti che dal punto di vista moderno sono paradossali: quando, in apertura della *Cavalleria rusticana*, compare Turiddu canta una siciliana in dialetto per Lola, si tratta appunto di un'ottava di endecasillabi, la più tipica delle forme popolari. In pratica, il metro più nobile della nostra tradizione compare in un'aria solo grazie alla citazione di forme popolari "basse" in dialetto.

3. Gli endecasillabi e la musica d'oggi

Oggi non resta molto della tradizione del melodramma e le poche nuove opere non sono legate a modi tradizionali o precostituiti di affiancare musica e testo. Se si vuole parlare di endecasillabi e musica a prescindere dai singoli casi specifici, bisogna quindi rivolgersi alla canzone. È quello che fanno alcuni fra i saggi di questo volume, ognuno da un diverso punto di vista. In questa sede bisogna invece tentare, con tutti i problemi e le semplificazioni del caso, un quadro complessivo.

Nella canzone d'oggi, quanto si è già detto per l'opera resta valido, e anzi si accentua: il ritmo dell'endecasillabo è troppo variabile per le consuete musiche attuali. Ciò non toglie che ogni tanto riaffiori, anche se, come emerge dai saggi che qui se ne occupano, si tratta quasi sempre di versi con una qualche forma di regolarità degli accenti, al contrario del modello originale. Un esempio secondo me molto marcato è *Eskimo* di Francesco Guccini, dove i versi, inizialmente irregolari, si assestano velocemente su una struttura endecasillabica. Si tratta però di endecasillabi costantemente giambici, a differenza di quelli tradizionali: sono quindi, semplicemente, un altro dei moderni consueti tipi versali per musica, costituiti da una sequenza di piedi che battono in corrispondenza degli accenti musicali.

Un discorso abbastanza simile si può fare per un altro esempio celebre: La canzone di Marinella di De André. La struttura del verso è più duttile, ma comunque prevede un accento fisso in sesta sede. D'altra parte, il canto può permettersi figure metriche non previste nella poesia tradizionale: in uno degli ultimi versi, De André pone l'accento principale su un articolo: «*e come tutte le più belle cose*», riuscendo così a permettersi un isolato endecasillabo a minore senza – in teoria – accento di sesta.

In ogni caso, nei testi di canzone con un ritmo più libero, come Marinella, tipicamente la lingua riprende un poco il sopravvento rispetto alle strutture della musica. Di recente m'è capitato di chiedere a un esperto una trascrizione musicale esatta di come De André canta la prima strofa:⁶ il risultato è stato uno spartito esageratamente complesso dal punto di vista ritmico, molto distante dalla trascrizione semplificata che è riportata nelle edizioni ufficiali. La persona che ha compiuto il lavoro ha commentato che un simile spartito è però del tutto inutile dal punto di vista pratico: è troppo complesso e troppo soggetto a variazioni in ogni esecuzione. In casi del genere, spetta al cantante agire sul ritmo, introducendo una serie di variazioni che permettono di adattare gli accenti variabili della lingua alla regolarità della scansione musicale sottostante.

4. La canzone vs la poesia

Sulla base di canzoni come La canzone di Marinella, sembra ancora esistere uno spazio, sia pure ristretto, per l'endecasillabo. Ma tale brano può servire anche come ottimo esempio di un problema più generale: i suoi versi non sono tutti corretti dal punto di vista della metrica tradizionale. Il primo e l'ultimo verso, infatti, sono dodecasillabi, o meglio endecasillabi ipermetri,

6 Cfr. L. Zuliani, *L'italiano della canzone cit.*, p. 63.

come s'usa dire per i versi novecenteschi che iniziano come un endecasillabo regolare, ma poi aggiungono una sillaba in più nella parte finale.

È appunto una situazione di tipo strettamente moderno: anche un poeta, se desidera, oggi può introdurre irregolarità formali che fino all'Ottocento non sarebbero state in nessun caso ammesse. Se vuole sbagliare un verso, è liberissimo di farlo, contrariamente a un poeta tradizionale. Non è quindi giusto dire che la metrica di Marinella è imperfetta: De André ha ritenuto che questa soluzione fosse la più appropriata e il risultato lo conferma: non suona irregolare agli orecchi degli ascoltatori.

Bisogna allora capire che cosa è cambiato nel concetto di regolarità dei versi. Quest'ambito è appunto uno di quelli in cui più nettamente è visibile la differenza fra poesia e canzone. Nella poesia moderna, un autore è semplicemente libero d'essere metricamente irregolare quanto desidera: la secolare tradizione poetica italiana si è dissolta da tempo.

La canzone, invece, è una forma che ancora prevede rigide regolarità, ma con una novità essenziale: non sono più affidate alle strutture linguistiche, perché la musica ha preso il sopravvento. La canzone di Marinella è uno fra infiniti esempi: ogni verso occupa sempre due battute musicali e deve comunque adattarsi a ricoprire gli accenti e la linea melodica che tali battute prevedono. Di conseguenza, l'isoritmia di ogni verso (o meglio, di ogni frase musicale) è sempre perfetta, anche se le sillabe non tornano.

5. La metrica della canzone moderna

Rispetto ai secoli precedenti, e anche rispetto alla tradizione del melodramma, il Novecento ha introdotto un'importante novità: di regola, prima si scrive la musica, poi il testo. Il mutamento incombente è già facile da scorgere a partire dalle opere della seconda parte dell'Ottocento, quando il

compositore prese a guidare sempre più spesso il lavoro del librettista. Più si torna indietro nel tempo, più è improbabile che questo potesse avvenire. Metastasio, ad esempio, era a tutti gli effetti un poeta, i cui drammi per musica furono di solito musicati nei decenni da molti compositori, che erano nettamente più in basso nella gerarchia culturale, tanto che molte delle partiture non sono conservate.⁷

Oggi la situazione è per molti aspetti rovesciata: anche nel caso dei cantautori, di solito è la musica a precedere il testo e quindi a regolarne la forma. Questo è, banalmente, uno dei motivi per cui i moderni testi di canzone, di solito, rendono molto meno sulla pagina che ascoltati: le loro ragioni formali sono esterne alla lingua.

Di conseguenza, la musica deve fornire la regolarità della struttura complessiva. Difficile che in un simile contesto possano sopravvivere i canonici endecasillabi della tradizione: se c'è ogni tanto una sillaba metrica in più o in meno, e quindi una o più note in più o in meno, questa è una delle frequenti variazioni che qualunque linea melodica può sempre permettersi.

Tutto ciò ha una conseguenza importante: il primo e l'ultimo verso di *Marinella* non suonano irregolari al nostro orecchio perché, appunto, non lo sono, secondo la nostra attuale sensibilità. La regolarità che ormai ci aspettiamo in una canzone risiede altrove e non è necessariamente legata alla correttezza dei versi, che siano endecasillabi o no. L'anisillabismo dei moderni testi per musica è quindi differente da quello della poesia e non significa affatto che la forma-canzone sia più libera.

Questo complica ulteriormente la vita al moderno endecasillabo per musica. Un altro esempio molto significativo, secondo me, è *Odysseus* di Francesco Guccini (2004). È un esempio isolato di testo composto nei tradizionali endecasillabi, del tipo più duttile (con alcuni quinari in posizione

7 Cf. L. Zuliani, *L'italiano della canzone cit.*, p. 63, e per la situazione generale nei primi decenni del melodramma, anche dal punto di vista dell'uso dell'endecasillabo, L. Zuliani, *Sul metro dei primi libretti d'opera cit.*

fissa). Guccini ha creato una melodia che riesce a rendere il ritmo variabile della lingua ma, inevitabilmente, risulta poco cantabile, nel senso più facile del termine, ossia poco orecchiabile.

Quanto è giustificata una simile operazione? Da un lato, gli endecasillabi mostrano spesso, per piccole questioni di accento, di essere studiati a tavolino.⁸ È il tipo di cui si parlava per la poesia contemporanea: quello che rivela lo studio della metrica tradizionale ma, talvolta, lascia trasparire anche la perdita di quella competenza attiva che in passato era concessa anche a chi non aveva un'educazione letteraria.

Soprattutto, però, l'operazione nel suo complesso non è percepibile dalla stragrande maggioranza della popolazione. Sarebbe interessante provare a scoprire quanto sia ridotta la percentuale dei moderni ascoltatori di Guccini che siano in grado di riconoscere che si tratta di endecasillabi; e quanto è ancora più infinitesimale la percentuale di quelli che saprebbero distinguere all'ascolto un eventuale verso ipometro o ipermetro.

In pratica, nel nuovo sistema attuale, la regolarità versale non ha più ragione di esistere, perché un altro tipo di regolarità ha preso il sopravvento. Non a caso, è appunto la situazione contraria rispetto al Medioevo e al Rinascimento, quando gli endecasillabi assicuravano regolarità alla struttura (e quindi dovevano essere regolari), mentre la musica doveva adattarsi e, proprio per questo, pone seri problemi alle moderne trascrizioni perché non è divisibile nelle moderne battute isoritmiche e accentate in una posizione fissa.

Fra l'altro, nella canzone moderna tutto questo comporta, come effetto collaterale, un diffuso rifiuto dell'isosillabismo per motivi estetici: come si diceva, nella lingua italiana un verso rigidamente diviso in piedi – cioè con un numero di sillabe fisso e con gli accenti metrici che si susseguono a ritmo regolare – risulta troppo cantilenante, perché non corrisponde al modo in

8 Cfr. L. Zuliani, *L'italiano della canzone* cit., pp. 78-80.

cui funziona di solito la lingua. Se la musica impone un numero fisso di accenti, a distanza regolare, bisogna trovare un modo per evitare la monotonia della filastrocca. Ciò si può ottenere con i piccoli e irregolari scarti di ritmo di cui si parlava per Marinella, ma più facilmente è ottenuto mantenendo gli accenti in posizioni regolari e variando il numero di sillabe atone fra un accento e l'altro. Ne risulta, in pratica, una metrica basata sugli accenti e non sul numero delle sillabe. Non è un caso che sia quella prevalente nella canzone inglese, dove però, come si accennava, è più appropriata alle caratteristiche della lingua.

6. In conclusione

Il pessimismo sulle sorti dell'endecasillabo nella canzone non deve essere esagerato. Come forse si è potuto notare, il discorso fin qui condotto giunge a confermare un vecchio luogo comune, spesso trascurato in tempi moderni: l'endecasillabo è il migliore dei versi italiani, perché corrisponde al respiro naturale della lingua.

In realtà, in base a quanto detto finora, non è necessario che il verso ideale sia proprio un endecasillabo: servirebbe più in generale un verso lungo, con rime di solito piane, che conti la propria misura con le sillabe e sia privo di una struttura accentuale ripetitiva, pur mantenendo una qualche forma di regolarità ritmica che lo distingua dalla prosa. Quindi, può non essere un endecasillabo, ma la nostra tradizione non fornisce molte alternative. Va sottolineato che questo verso, che fosse cantato o no, si è formato in tempi in cui era la lingua a prevalere sulla musica, e non viceversa. Di conseguenza, è tuttora uno strumento potente quando si voglia scrivere un testo per musica dove sia il testo ad avere preminenza e dove, soprattutto, lo stile possa dispiegarsi senza le costrizioni della canzonetta, così da assomigliare

al grande stile della poesia moderna.

Inoltre, quasi naturalmente, tende a riaffiorare talvolta nelle moderne canzoni senza che l'autore ne sembri consapevole, o meglio, senza che sembri affatto preoccupato di ottenere o meno un tale risultato. Prendiamo ad esempio l'inizio di *Bartali* di Paolo Conte (1979): i versi sono in gran parte endecasillabi regolari, ma è stato fatto apposta? di sicuro, le frequenti eccezioni (ad esempio «in questo giorno appiccicoso di cauciù», ipometro, o «che descriverti non saprei», ipometro nella stessa posizione) non stonano minimamente, ma anzi si giovano del contrasto con la regolarità di altri versi, dove la combinazione fra metrica tradizionalmente impeccabile e linguaggio moderno crea endecasillabi a loro modo memorabili: «Sono seduto in cima a un paracarro».

Nel complesso, tutti questi riaffioramenti dell'endecasillabo, che comprendano un singolo verso o l'intero testo, che siano quasi casuali o progettati a tavolino, sono tanto più preziosi proprio perché combinano le necessità della lingua italiana con il fascino (l'aura, si potrebbe dire) della nostra tradizione, sia letteraria, sia popolare.

Stefano
Versace
Leopardi Centre
(University of Birmingham)

Una nota sull'applicazione della bracketed grid theory al verso cantato

Lo scopo di questa nota è offrire alcune riflessioni sull'applicazione allo studio del verso cantato di una particolare teoria del verso metrico, la cosiddetta *Bracketed Grid Theory* (di qui in avanti, BGT). Per sviluppare queste riflessioni considererò due esempi di endecasillabo, uno tratto dal libretto di O. Rinuccini del *Lamento di Arianna* di Monteverdi, e uno da *La canzone di Marinella*, di F. De Andrè.

La teoria metrica in questione è stata proposta da Nigel Fabb e Morris Halle† circa dieci anni fa, in un libro che forniva un'esplicita formulazione delle regole metriche su cui la teoria si basa (cfr. Fabb & Halle 2008, di qui in avanti F&H), insieme a un'imponente mole di analisi da diverse tradizioni metriche. Nei dieci anni dalla sua pubblicazione, BGT ha affrontato diverse critiche (cfr., per esempio, Kiparsky 2009, Hayes 2010, Riad 2010), ma ha trovato poche applicazioni pratiche (soprattutto, Dilley & McAuley 2011, Versace 2014, Topintzi & Versace 2015), ed è di conseguenza rimasta una teoria, o, piuttosto, un modo di concepire la forma metrica relativamente marginale, in un panorama di per sé già frastagliato.

Come risultato della ricezione tratteggiata sopra, BGT non ha espresso il suo potenziale nei vari campi in cui essa avrebbe potuto trovare applicazione. In Versace (2016), proponevo alcune possibili linee di sviluppo per la teoria del metro poetico in generale, e quindi anche per F&H; tra queste linee di sviluppo, immaginavo i) la possibile estensione della copertura tipologica di BGT, ii) l'indagine empirica sulla realtà psicologica delle rappresentazioni create – o messe in luce – da BGT, e quindi anche la sua relazione con altri

sistemi, come ad esempio l'associazione di un testo metrico con la musica, e con le sue diverse performance.

Qui provo dunque a prospettare come BGT e alcune sue successive rielaborazioni possano contribuire allo studio del verso cantato. Le riflessioni che seguono si concentrano su una domanda concernente un aspetto molto circoscritto, che qui anticipo: se un verso metrico, per F&H, è una sequenza di sillabe da cui l'algoritmo di BGT può generare una griglia ben formata, e questo algoritmo identifica alcuni elementi del verso come teste [*head*] e un singolo elemento come la testa del verso [*head of the verse*], quale relazione c'è tra la *performance* del verso e la prominente attribuita da BGT a questi elementi? Se la griglia con parentesi ha una qualche realtà psicologica, allora è possibile che la *performance* tenga conto appunto di alcune sue caratteristiche, o elementi marcati.

La nota si sviluppa come segue: innanzitutto, ricapitolo brevemente la struttura generale di BGT, e poi il suo formalismo specifico, con particolare riferimento al capitolo a cura di Carlos Piera (F&H: 94 – 132) e a Versace (2014); successivamente applico BGT direttamente a due versi endecasillabi, oggetto di *performance* cantata in contesti molto diversi fra loro. Provo quindi a trarre da questi versi alcuni spunti di riflessione per la ricerca sulla natura del metro poetico nel verso cantato.

Secondo la teoria di F&H un verso è metrico quando può essere accettato come stringa ben formata da un algoritmo, che controlla la lunghezza del verso. Per convenienza del lettore, fornisco qui di seguito, per punti, una descrizione semplificata della procedura per costruire la griglia (cfr., per un'introduzione più dettagliata ai principi fondamentali di BGT, si rimanda a F&H: 1-23):

i. BGT computa gli elementi costitutivi del verso – le sillabe – innanzitutto proiettandone una rappresentazione sottospecificata in forma di asterischi (*), e costruendo così il livello 0 della griglia (GL0);

ii. Il computo delle sillabe avviene per effetto di regole iterative: queste raggruppano gli asterischi inserendo delle parentesi a intervalli regolari di 2 o 3, costituendo cioè gruppi o binari, o ternari;

iii. L'algoritmo raggruppa quindi due o tre asterischi a Sx o a Dx di una parentesi impostando il parametro 'parentesi Sx/Dx ' (' \cdot ' e ' \cdot '). Le regole sono regole di inserzione iterativa, perché ad ogni verso si impostano i parametri che vengono appunto iterati per tutti gli asterischi disponibili fino al limite del verso, Dx o Sx a seconda dell'impostazione scelta per il relativo parametro;

iv. Per ogni gruppo costruito, un altro parametro determina che uno degli asterischi sia la testa, al limite Dx o Sx del gruppo. È importante ricordare che la computazione non può vedere quale materiale fonologico raggruppa ma solo quanti elementi; di conseguenza le teste sono determinate in base al computo, non viceversa;

v. Ogni testa viene proiettata al livello successivo della griglia (GL1), dove i parametri vengono reimpostati, e la procedura ripetuta; di nuovo, ad un elemento di ciascun gruppo l'algoritmo specifico del metro in questione attribuisce il ruolo di testa, che viene quindi proiettata a GL2;

vi. L'algoritmo ripete quindi questa procedura (selezione dei parametri, applicazione delle regole iterative, proiezione delle teste dei gruppi disponibili a ogni livello) si ripete fino a che l'algoritmo non conta un unico gruppo di asterischi, proiettando così un'unica testa. Quest'ultimo asterisco è denominato *testa del verso*;

vii.1 Una volta costruita, la griglia può essere soggetta a *condizioni*, specifiche del metro in questioni. Esse sono il modo in cui F&H collega l'algoritmo ad alcune caratteristiche fonologiche (ad esempio, 'la sillaba proiettata alla testa del verso deve essere accentata' o 'deve corrispondere a uno *stress maximum*');

vii.2 *Stress maxima* (SM): questa denominazione equivale a 'accento me-

tricamente rilevante' si applica a proiezioni da sillabe associate a specifiche caratteristiche morfofonologiche (per esempio, 'accento lessicale in parola polisillabica', o 'accento preceduto e seguito da una sillaba con un grado di accento minore'). Un dato tipo di metro può essere soggetto, ad esempio, alla seguente condizione: 'l'asterisco proiettato alla posizione di testa del verso deve corrispondere a uno SM'.

F&H definiscono quindi ogni metro come 'un insieme di regole e condizioni' [*a set of rules and conditions*]. Perché questa procedura formale? Essa serve a creare delle rappresentazioni, appunto le griglie, che mettono in luce le relazioni tra gli elementi di cui è composto del verso.

In Versace (2014: 12-17) ho sviluppato un algoritmo in BGT che è in grado di generare correttamente la forma dell'endecasillabo italiano, tenendo conto anche di forme non canoniche eppure attestate nella tradizione italiana. La mia proposta, che ho denominato *RevisedF&H*, si basa su due aspetti principali: i) la riduzione della molteplicità di *patterns* accentuali dell'endecasillabo a due tipi fondamentali, 4-10 e 6-10 (denominati rispettivamente R-endecasillabo e L-endecasillabo, e dove la notazione numerica si riferisce alla presenza di uno SM nel verso in posizione, rispettivamente 4 o 6); ii) una particolare definizione di SM che specifica la rilevanza della gerarchia prosodica nel metro italiano. Espongo in (1-4) qui di seguito la procedura formale per i due *patterns* a partire da GL1, dove l'algoritmo differisce da F&H per l'adozione di una regola iterativa a GL1 che costruisce gruppi ternari, anziché binari:

- (1) GL1: a partire dal limite Dx (Sx nel caso di L-endecasillabo) inserire parentesi Dx (Sx nel caso di L-endecasillabo) e formare gruppi ternari, con la testa a Dx i. L'ultimo gruppo deve essere incompleto – cioè binario.

Questa regola iterativa, attiva al livelli 1 della griglia, ha l'effetto di col-

legare l'oggetto 'verso' alla posizione 4 o 6 nello stesso, che rispettivamente corrisponderanno a delle teste nei due *patterns*. Cruciali in *RevisedF&H* sono la definizione di SM in (2) e la condizione in (3), mentre la regola di cancellazione in (4) assicura che l'algoritmo generi automaticamente anche forme non canoniche di endecasillabo senza regole aggiuntive:

(2) SM in *RevisedF&H*

Una sillaba accentata è uno SM se è immediatamente preceduta e seguita da sillabe corrispondenti a nodi più deboli nella gerarchia prosodica, o se è immediatamente seguita dalla fine del verso

(3) Gli asterischi proiettati su GL 2 devono corrispondere a SM.

(4) Cancellare l'asterisco proiettato in posizione di testa del verso se non corrisponde a uno SM

L'algoritmo è esposto e motivato nel dettaglio in Versace (2014: 12-13). Con esso si possono generare le griglie per due versi, che sono rispettivamente esempi di R- e L-endecasillabo:

(5) R-endecasillabo, *pattern* 4-10

Lamento di Arianna (O. Rinuccini)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

P(osizioni)M(etriche)

e che voléte voi, che mi confôrte

) * *) * *) * *) * *) * *) Δ

← GL0

* *) * * *)

← GL1

) * * *)

← GL2

*

GL3

Si noti che il verso scandito sopra potrebbe anche essere interpretato, secondo la definizione in (2), come esempio di L-endecasillabo. L'ambiguità, secondo Versace (2014), consustanziale all'endecasillabo, può essere almeno

caratteristiche del metro sono rilevanti alla sua versione cantata? Come si può pensare il contributo di BGT alla performance? Il canto prende a input alcuni elementi forniti dalla griglia?

Ora, se la griglia rappresenta un insieme di regole che ha una qualche realtà psicologica, l'applicazione di F&H suggerisce le seguenti riflessioni:

i. Le sillabe cui la computazione attribuisce prominenza nella griglia (proiettandole cioè oltre GL0) potrebbero costituire gli elementi dove si hanno luogo fenomeni estrinseci al metro. Questo accade: in (5) relativamente agli abbellimenti tipici del canto lirico, ad esempio acciaccatura e appoggiatura, sulla sillaba /le/ di volete, che è anche testa del verso, in posizione 4, nella griglia relativa;¹⁰ e in (6), dove però la performance cantata di De André allunga la sillaba accentata /lo/ e quella adiacente /re/, in posizione 6 e 7 rispettivamente, oltre alla quelle in posizione 10 e 11;¹¹

ii. È possibile che l'algoritmo di F&H rappresenti, in un certo senso, la “partitura” su cui si sviluppano non solo le possibili variazioni degli schemi ritmici (come suggeriscono Topintzi & Versace 2015), di cui l'algoritmo non deve necessariamente tenere conto; questa “partitura” presenta all'esecutore gli elementi che guidano le elaborazioni caratterizzanti le esecuzioni cantate. Versace (2014) propone una versione dell'algoritmo che controlla le posizioni 4-10 o 6-10, l'ipotesi è che fenomeni di performance (come di non-isomorfismo tra il metro musicale e quello poetico, cfr. Proto & Dell 2013), anche quelli eventualmente attivi su altre posizioni nel verso, devono tenere conto, e possibilmente interagire, con la prominenza assegnata a tali posizioni;

iii. È possibile che le sillabe interessate da particolari fenomeni di performance siano, viceversa, le sillabe che definiscono i patterns, come accade in entrambi (5-6); uno studio approfondito della performance cantata del verso

10 C. Monteverdi, *Il lamento di Arianna* (testo di O. Rinuccini), consultato su YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=3iY1jBk50ok>, accesso 06/01/2019.

11 Fabrizio De André, *La canzone di Marinella*, consultato su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3pDyZPBYEFL>, accesso 06/01/2019.

potrebbe dunque fornire conferme ad un approccio teorico alla struttura metrica;¹² questo potrebbe aiutare in alcuni casi a disambiguare tra i due patterns quando questi non siano perfettamente distinguibili per la possibile presenza di SM su entrambe le posizioni;

iv. L'interazione tra il metro poetico, il metro musicale (secondo F&H entità chiaramente distinte, cfr. F&H 2008 e 2012), e l'esecuzione cantata potrebbe, infine, dare origine a fenomeni di asimmetria tra le tre diverse rappresentazioni. Ad esempio ne la Canzone di Marinella accanto a versi endecasillabi come nell'esempio (6), il primo e l'ultimo verso contano rispettivamente 12 e 12/13 sillabe. Il metro linguistico, vale a dire, allenta il controllo sul computo sillabico. Un'analisi dell'occorrenza di tale asimmetria in luoghi specifici di un componimento (ad esempio, all'inizio e alla fine), potrebbe da un lato fare luce sulla preminenza di una delle tre rappresentazioni sulle altre; dall'altro, potrebbe fornire eventuali impulsi all'esplorazione delle possibilità esplicative di BGT.

Il lettore sarà consapevole che queste riflessioni hanno valore puramente speculativo. Del resto già Fabb & Halle 2012 e Dilley & McAuley 2012, tra gli altri, notano come il campo di studi sulla cognizione del linguaggio, letterario e non, e sulla musica, sia a uno stadio solo preliminare. In particolare, seppure sia immaginabile identificare un particolare effetto d'interazione tra la griglia con parentesi e la *performance* del verso come quelli messi in luce sopra, sembra quantomeno arduo verificare questo effetto su una mole di dati sufficiente, e tipologicamente rappresentativa. In questa nota ho provato a fornire, per il lettore italiano, un avvicinamento alla teoria di F&H, e ad alcune sue possibili applicazioni nello studio del verso cantato. In un campo dai confini disciplinari così sfumati, una descrizione accurata degli strumenti analitici può portare a identificare nuovi fenomeni, prima, e formulare nuove domande, poi, negli studi sulla cognizione delle strutture linguistiche, letterarie e musicali.

¹² Cfr. Dilley & MacAuley (2012)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Crutchfield, W. 1989. The Prosodic Appoggiatura in the Music of Mozart and His Contemporaries, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 42, No. 2 (Summer, 1989), pp.229-274
- Dilley, L. & J. D. McAuley. 2012. The Fabb-Halle approach to metrical stress theory as a window on commonalities between music and language, in *Language and Music as Cognitive Systems*, P. Rebuschat *et al.* (eds.), Oxford University Press.
- Fabb, N. & M. Halle. 2008. *Meter in Poetry: A new theory*. Cambridge: CUP.
- Fabb, N. & M. Halle. 2012. Counting in verbal art, in I. Jaën and J.J. Simon (eds.), *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*, Austin, University of Texas Press, 2012, p. 163-182.
- Hayes, B. 2010. Review of Fabb, N., Halle, M., 2008, *Meter in Poetry: a new theory*. *Lingua* 120, 2515--2521.
- Kiparsky, P. 2009. Review of Fabb, N., Halle, M. 2008, *Meter in Poetry: a new theory*. *Language* (December) .
- Proto, T. & F. Dell. 2013. The structure of metrical patterns in tunes and in literary verse. Evidence from discrepancies between musical and linguistic rhythm in Italian songs. *Probus* 25 (1). 105–138.
- Riad, T. 2010. Review of Fabb, N., Halle, M. 2008, *Meter in Poetry: a new theory*. *Phonology* 27, 542-551.
- Topintzi, N. & S. Versace 2015, A Linguistic Analysis of the Modern Greek *Dekapentesyllavo* Meter, in *Journal of Greek Linguistics*, 15: 235-269.
- Versace, S. 2010. Due teorie generative della forma metrica e il verso di Eugenio Montale, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano.
- Versace, S. 2014 A Bracketed Grid account of the Italian *endecasillabo* meter, *Lingua*, 143, 1-19.
- Versace, S. 2016. La teoria del metro poetico, oggi e domani, *Il Verri*, 51.

Davide
 Daolmi

Il modello ritmico della lauda in endecasillabi

I modi per cantare la poesia strofica medioevale – ossia la stragrande maggioranza della produzione lirica – sono ancora molto incerti. Il ruolo importante delle sillabe toniche nella lingua italiana continua a rimanere estraneo alle ragioni della musica.¹ Risultati inefficaci e scarsità di fonti musicali hanno ormai indotto a trascurare il problema di fondo, che provo qui a sintetizzare.

Un verso presenta in genere un'unica tonica fissa, quella dell'uscita rimata. Nel caso di un endecasillabo è sempre in decima sede:²

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Domenico beato ciò è a dire											
→	Do	me	ni	co	be	a	to	ciò	è a	di	re
Homo di Dio fost'in tucte manere											
→	Ho	mo	di	Dio	fo	st'in	tuc	te	ma	ne	re

Non sono invece fissi gli accenti interni. Nel primo caso le toniche delle parole plurisillabe suggeriscono un accento in seconda e sesta sede (considero indifferenziati i monosillabi), da cui, per ulteriore suddivisione si possono ammettere accenti anche in quarta e ottava, producendo un apparente andamento giambico del verso:

1 Su questi aspetti ho scritto in un più ampio contributo relativo alla versificazione laudistica e in generale alla monodia medioevale: cfr. Davide Daolmi, *Identità della monodia medioevale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese*, «Il Saggiatore musicale», in corso di stampa.

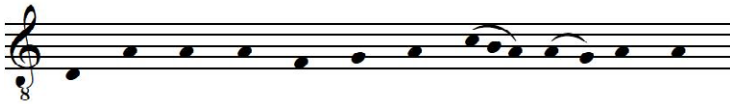
2 I versi sono tratti dalla lauda *Domenico beato* che si conserva in quattro manoscritti; l'edizione più recente della musica è in *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, ed. Martin Dürer, 2 voll., Bärenreiter, Kassel 1996, p. 179.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Do **me** ni **co** be **a** to **ciò** è a **di** re

Ma così non avviene per il secondo esempio. Se mi limitassi a considerare le parole plurisillabe avrei accenti in prima, quinta e settima sede. In realtà l'appoggio spontaneo su *Dio* pone in secondo piano la tonica di *fosti* concedendo un andamento regolare al verso: non più però giambico, ma dattilico/ternario.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Ho mo di **Dio** **fo** st'in **tuc** te ma **ne** re

Queste differenze di posizione degli accenti sono state sempre lette come un elemento di ricchezza della poesia, di varietà metrica, di espressività poetica. Ed è certamente così. Ma questa 'varietà' rende instabile il modo di cantare i versi. Nello specifico i due endecasillabi dell'esempio sono rispettivamente l'inizio della prima e seconda strofa della lauda *Domenico beato*. Trattandosi di una composizione strofica, la musica dovrà essere la stessa per entrambi i versi dell'esempio. Dall'unico codice con la musica³ si può quindi trascrivere la melodia prevalentemente sillabica e costituita, correttamente, da 11 neumi:⁴



La discrepanza di accentuazione mette in luce il problema: posso cantare la melodia seguendo l'accento del testo e adeguando a ogni ripetizione quello musicale:

³ Firenze, Biblioteca Nazionale, *Banco Rari* 18, f. 116.

⁴ Come noto i codici antichi, oltre a non dare informazioni su durata e ritmo dei suoni, riportano la melodia solo sulla prima strofa, con il sottinteso che le strofe successive utilizzeranno la stessa musica.

Do-me - ni - co be - a - to ciò_ è_a di - re

Ho-mo di Dio fo-st'in tuc - te__ ma - ne - re

Oppure trascuro l'accento testuale e, stabilito un ritmo musicale, lo seguo anche quando diverge dal testo:

Do - me - ni - co be - a - to ciò_ è_a di - re

Ho - mo di Dio fo - st'in tuc - te__ ma - ne - re

Questa seconda soluzione, che privilegia la coerenza musicale (ma che nel caso del secondo verso dell'esempio funziona malissimo), fu teorizzata fin dall'inizio del secolo scorso da Aubry e Beck,⁵ e ha avuto significative ripercussioni nella prassi esecutiva (benché le teorie dei due studiosi oggi abbiano scarsissimo credito). Quante volte si è sentito cantare *Can vei la laudeta mover*, spostando l'accento corretto di *laudeta* solo per conservare l'andamento prevalentemente giambico dei versi?

La prima soluzione invece (spostare l'accento musicale strofa per strofa) è meno facile da realizzare (benché sia stata anch'essa teorizzata),⁶ perché la melodia diventa irriconoscibile se i suoni percepiti una prima volta in

⁵ John Haines, *Eight centuries of troubadours and trouvères: the changing identity of Medieval music*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 213 e segg.

⁶ È la soluzione che sembrano preferire le due edizioni di Pellegrino M. Ernetti, Laura Rossi Leidi, *Il laudario cortonese n. 91*, Edi-Pan, Roma 1980, e Clemente Terni, *Laudario di Cortona: Testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca comunale di Cortona: Anonimi del sec. XIII*, La nuova Italia, Scandicci: 1988, ²1992.

battere ritornano in levare e viceversa, a meno di non adottare un'isocronia sillabica che di fatto fa perdere la forza ritmica del verso.

La coscienza di quest'inconveniente ha indotto molti interpreti, agevolati dal contenuto morale dei testi, a trattare le laudi alla stregua di canto Gregoriano eseguito secondo la moderna prassi, ovvero secondo i dettami equalistici di Solesmes, con valori tutti uguali e senza accenti.⁷

Una risposta alternativa al problema è però già negli stessi codici musicali. Nel caso in esempio, il canzoniere fiorentino, oltre a riportare la melodia di ripresa e prima strofa, annota anche l'inizio della seconda strofa. Ecco la trascrizione di entrambi i versi:

San Do-me-ni-co be-a-to ciò_ è_a di-re

Ho-mo di Di-o fo-st'in tuc-te ma-ne-re

Si osservi che il codice introduce un'ipermetria: *San Domenico* invece del semplice *Domenico* presente negli altri testimoni solo testuali.⁸ Contemporaneamente il notatore scrive le sillabe del verso della seconda strofa facendo corrispondere le sedi toniche alle stesse altezze (*re la sol do la*, nell'esempio con un accento) senza alterare la morfologia dei suoni forti della melodia. Così nel secondo verso la sillaba in quarta sede è suddivisa su due suoni e le sedi 7-8-9 («tucte ma-») sono venute a corrispondere allo spazio di due sole sillabe, il tutto riproponendo l'andamento binario stabilito nella prima strofa. Non è difficile a questo punto ricostruire una coerenza di accenti e altezze

⁷ Una sintesi dei principi del trattamento ritmico della monodia (liturgica) secondo i principi di scuola solesmense si possono per esempio trovare nelle pagine introduttive del *Liber usualis*.

⁸ Presumibilmente la lauda, che ricorda il santo come «beato», fu scritta prima della canonizzazione di Domenico di Guzman (1237), e solo successivamente fu aggiunto «San».

sulla base delle sillabe toniche, lasciando che quelle atone si posizionino liberamente all'interno delle pulsazioni:

San Do - me-ni-co be-a - to ciò è a di - re

Ho-mo di Di - o fo - st'in tuc - te ma-ne - re

Questo adattamento delle sillabe in rapporto alla distribuzione degli accenti è il comportamento spontaneo che un cantore adotta quando non è vincolato a un testo scritto. Questo perché una melodia, per essere riconoscibile, deve conservare almeno le note accentate.⁹ Ovviamente non è detto che il brano disponga gli accenti in modo isocrono, ma l'individuazione delle note 'forti' offre una nervatura alla melodia, che rimane sempre riconoscibile, ed evita di snaturare la parola permettendo al cantore di creare una narrazione che sia agevolata dalla ritmica del verso.

Ne deriva che ciò che conta nella poesia cantata non è il numero di sillabe del verso, ma gli accenti della melodia. E tali accenti – che vorrei chiamare 'ritmo del verso' – dovranno corrispondere, attraverso semplici adattamenti, agli accenti delle parole, per permettere al verso di essere comprensibile.

Questo è infatti il comportamento che usa anche oggi la moderna canzone strofica. Non importa se sono passati otto secoli: lo stile cambia, ma la gestione cognitiva del suono correlato alla parola, almeno in una condizione non artificiale, rimane immutata – e tale è rimasta negli ultimi sei secoli, da quando cioè la notazione permette una verifica diretta. Si veda il caso, ben

⁹ Le ragioni psicoacustiche per cui di una melodia privilegiamo i tempi forti sono state diffusamente affrontate nel classico Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, The Mit press, Cambridge MA 1983, ²1996, p. 160. Per le stesse ragioni il repertorio medioevale prevede melodie-tipo riadattabili in più contesti; cfr. Harold Powers, *Mode*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 1980, XII, pp. 376-379. Di questi aspetti parlo più diffusamente nell'articolo cit. a nota 1.

noto, degli endecasillabi di *Marinella* di De Andrè:

Questa di Marinella è la storia vera
che scivolò nel fiume a primavera
ma il vento che la vide così bella
dal fiume la portò sopra una stella

Il primo verso è ipermetro, 12 sillabe al posto di 11.¹⁰ In ogni caso quasi tutti gli altri versi sono endecasillabi regolari i cui accenti interni, pur oscillanti, sono sempre in numero di cinque (di cui tre principali), come nella lauda prima considerata.¹¹

Questa di **M**arinella è la **s**toria **v**era 3-2-3-2-2
che scivolò nel **f**iume a **p**rimavera 3-2-2-2-2

Le ragioni per cui esistono accenti differenziati (forte/debole *vs* principale/secondario) è la stessa per cui in una successione di note siamo spontaneamente indotti a riconoscere quelle accentate. Una nota accentata non può esistere isolata, ma solo in un contesto in cui sia possibile confrontarla con un'altra di volume inferiore. Similmente, fra le note accentate creiamo una graduatoria dei volumi mettendo in relazione ogni suono a quello precedente e/o a quello successivo.¹²

Per tornare all'esempio sopra proposto, il terzo e il quarto verso dispongono la prima sillaba in levare, soluzione comunemente detta anacrusi metrica.¹³

ma^il **v**ento **c**he la **v**ide **c**osì **b**ella °-2-2-2-2-2
dal **f**iume **l**a portò sopra^una **s**tella °-2-2-1-3-2

10 Joan Baez, quando la cantava in italiano, adottava la versione «Questa di Marinella è storia vera» (non so se per normalizzare l'endecasillabo o perché dimenticasse una sillaba).

11 Nello schema numerico posto a fianco del verso, il primo verso, in quanto ipermetro, presenta un doppio trisillabo in prima e terza posizione, ma la scansione degli accenti rimarrà identica al secondo verso che ha un solo trisillabo all'inizio.

12 Più ampiamente spiegato nel cit. studio di Lerdahl-Jackendoff.

13 Maria Sofia Lannutti, *Antisillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi medievali», ser. iii, 35 (1994), pp. 1-66, § 1.2.

Si osservi che nel verso «dal fiume...» l'anticipazione del quarto accento («**sopra**») modifica il regolare raggruppamento sillabico da **2-2** in **1-3**.

Gli altri versi seguono ora l'uno ora l'altro modello conservando però sempre i cinque accenti (di cui il primo, terzo e quinti principali), ovvero i cinque appoggi melodici che danno il corpo e il carattere al tema musicale.

I II III IV V I II III IV V
 Questa di Marinella è la storia vera che scivolò nel fiume a primave - ra
 ma il ven - to che la vi - de così bel - la dal fiume me la portò sopra una stella

Nella canzone i tre accenti forti diventano tempi lunghi e i due accenti deboli tempi brevi, quasi applicando il principio di Riemann per cui più il tempo è forte più tende a essere statico e quindi rallenta.¹⁴ L'esempio vuole mostrare come per 'raccontare' una canzone, le sillabe toniche del verso siano necessariamente conservate e vadano a corrispondere, adattandosi, alle altezze melodiche forti, quindi caratterizzanti la melodia.

In genere l'endecasillabo con andamento binario (cioè due sillabe per ogni accento) se è in battere pone il trisillabo nella prima scansione accen- tuativa (**3-2-2-2-2**), mentre quando in levare conserva la regolare binarietà sillabica (**°-2-2-2-2-2**).

Un caso anche più interessante è quello di *Avvelenata* di Guccini dove una struttura metrica rigorosa in endecasillabi e settenari si affianca a una forte discorsività del testo. Ci potremmo aspettare uno scarso intervento del ritmo melodico, trattandosi di una canzone molto recitata, e invece anche in questo caso la griglia ritmica non viene alterata malgrado tutte le parole conservino il proprio accento tonico.

La strofa 6 è una delle più regolari (quella non a caso che rivendica

14 Per una sintesi, anche bibliografica, delle teorie ritmiche di Riemann e le loro successive ricadute v. William E. Caplin, *Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in *The Cambridge history of Western music theory*, ed. by Thomas Christensen, Cambridge university press, Cambridge 2002, pp. 657-694: 683 e segg.

abilità poetiche con «saper usare o no d'un certo metro»): il secondo dei cinque endecasillabi è in battere, tutti gli altri sono in levare senza particolari ulteriori aggiustamenti. Si osservi il rigore di metro e rime conservato in tutte le strofe e l'utilizzo dell'organizzazione musicale a Barform ($\alpha\alpha\beta$) tipico della canzone strofica già di trovatori e trovieri:¹⁵

	rima	metro	musica
Secondo voi ma chi me lo fa fare	a	11	
di stare ad ascoltare	a	7	α
chiunque ha un tiramento?	b	7	
Ovvio, il medico dice “sei depresso”,	c	11	
nemmeno dentro al cesso	c	7	α
possiedo un mio momento.	b	7	
Ed io che ho sempre detto che era un gioco	d	11	
sapere usare o no d'un certo metro:	e	11	
compagni il gioco si fa peso e tetro,	e	11	β
comprate il mio didietro,	e	7	
io lo vendo per poco!	d	7	

Molto più tormentata la quarta strofa: qui s'incontrano molte strategie per adattare metri irregolari alla griglia ritmica. Limitandosi agli endecasillabi, Guccini non canta i cinque accenti regolarmente: «**Secondo voi a me** *cosa* mi **frega**» accentando *cosa* per conservare l'andamento giambico, ma trasforma la coppia sillabica 2-2 in 1-3: «**Secondo voi a me** – **cosa** mi **frega**», in modo da pronunciare *cosa* con tonica corretta.

Altro caso interessante è l'adattamento di «**Frugando dentro alle nostre miserie**» che, pur essendo un regolare endecasillabo, presenta solo quattro

15 Sulla Barform e la sua importanza sia nella musica medievale sia in quella moderna v. Davide Daolmi, *Trovatore amante spia*, LIM, Lucca 2015, pp. 251-255.

accenti. Guccini non sposta le toniche per conservare l'andamento giam-bico/binario, come farebbero alcuni interpreti di monodia profana: «Frugando **d**entro allé **n**ostré **m**iserie» ma introduce il quinto accento prolungando l'ultima *-e* di *nostre*: «Frugando **d**entro alle **n**ostre-**e** **m**iserie». Tutti adattamenti per conservare tutte le sillabe toniche senza negare regolarità alla ritmica della musica.

Identico comportamento è riscontrabile nelle laudi, e probabilmente – ma la verifica è ancora *in fieri* – anche nella lirica medievale in altre lingue.

La lauda *Fami cantar l'amor di la beata*,¹⁶ è un caso interessante perché è scritta in forma litanica e prevede che la melodia, estesa su due endecasillabi, regolarmente a cinque accenti, si ripeta incessantemente fino alla fine:

	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	V
R	Fami	cantar	l'amor	di la	beata	Quella	che	de Cristo	sta	gaudente
1.	Dami	conforto	madre	de	l'amore	Et mette	fuoco	et fiamba	nel mio	core
	K'Y	r'ammase	tanto a	tutte	l'ore	K'io	ne transmorsse	spessa-	mente	
2.	Femina	glori-	osa	si	benigna	Null'altra	se ne	trova	tanto	degn
	Come	se' tu	madonna	c'hai	l'nsogna	Del	creatore	altissi-	mo	vivente
3.	Splendi-	ente	luce	d'ogne	mondo	Diffin	lo cielo	di sopra	et in	profundo
	Und'ogne	core	stallegro	e	iocundo	Di quel'	c'hanno	la mente	a Dio	intendente
4.	Conforta-	-mi	di te	madonna	mia	Et giorno	et nocte	a l'ora	de la	dia
	Come	se' dolce	a	chiamar	Maria	Ke par	ke rimbal-	-disca	tutta	gente
5.	Vergine	bella	fior	sovr'ogni	rosa	Sença	carnal	amore	se' di-	lectosa
	Amata	fosti	et se'	sovr'ogni	cosa	Nel para-	-diso	se'	la più	piacente
6.	Per voi	ne piangon	molti	sospi-	-rando	Kiedendo	lo	tu	amore	van
	Levan	li occhi	in alto	ami-	-rando	Or ti	ci dona	gaudio	della	gente
7.	Comincia-	mento	fosti	madre	bella	Di stari	casta	virge-	-ne	donçella
	Per voi	fioresc'il	mondo	et rino-	-vella	Reina	sovra	li angeli	resplen-	-dente
8.	Poma	col dolce	fructu	savo-	-rita	L'anima	ke	t'asaggia	par	smarita
	Non	cura	mai	d'esta	presente	vita	Per ciò	ke'l tuo	savor	suave
9.	Vergene	piena	di	tutto	l'amore	Kui fe'	si'n voi	la gloria	cum	dolçore
	Sospiri	si	ti mando	col	mio core	Ke tu	d'amor	mi facci	stare	ardente
10.	Voi	ke vivete	col	carnale	amore	Captivi	ke	dormite	in ama-	-rore
	Non	cognoscete	Dio	nostro	signore	Quei	ke dolçè	sovra	dolçor	potente
11.	Or	vi confor-	tate	in	ale-	grança	Voi	k'avete	in Dio	la gran
	Madonna	cum	iesù	nostra	baldañça	Tuttro	a	lo patre	sonno	presente
12.	Madre	de Cristo	piena	di	scientia	In voi	è solaço	gio'e	sa-	-piença
	Per	pietà	ci dona	cogno-	-scença	Ke sempre	teco	sia	la nostra	mente

16 Anch'essa conservata in quattro codici, di cui il solo cortonese con musica; per le fonti cfr. *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll. a cura di Fernando Liuzzi, Ist. Poligr. dello Stato, Roma 1935, I, p. 290.

Qui, almeno su base testuale, sono rari i discostamenti dal tipico endecasillabo in levare o in battere.¹⁷

L'applicazione del principio dei 5 accenti non solo ha ricadute sulla prassi esecutiva, ma anche sull'edizione della monodia antica. Se i ritmi 'inventati' nelle edizioni dell'inizio del secolo scorso sono stati giustamente abbandonati,¹⁸ d'altra parte l'approccio asettico della musicologia del secondo Dopoguerra, praticato tuttora, non riconosce pesi diversi ai suoni e trascrive una melodia non solo senza identità, ma impossibile da relazionare con la metrica del testo.¹⁹ Questo inconveniente produce inoltre edizioni che, pur intonando la prima strofa, nulla dicono sulle successive, né chiariscono i numerosi problemi di relazione con la musica.

L'esempio della lauda *Fami cantar*, in ragione della sua caratteristica formale, permette alcune osservazioni proprio sulla restituzione editoriale. Il codice Cortonese riporta la melodia tre volte, una per la ripresa e due per la strofa.²⁰

RIPRESA

Fa-mi can-tar l'a-mor di la-be-a-ta Quel-la ke de Cri-sto sta gau-den-te

STROFA

Da-mi con-for-to ma-dre de l'a-mo-re Et met-te fuo-co-et fiam-ba nel mio co-re

Ki t'a-mas-se tan-to a tut-te l'o-re K'io ne transmor-tis-se spes-sa-men-te

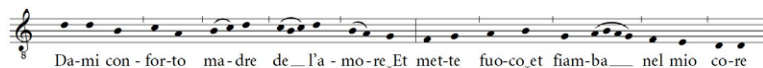
17 Registro un unico caso di posizionamento anomalo del trisillabo (al terzo accento invece che al primo alla strofa 10, verso 4), poche ipometrie (la più appariscente in 6:3), quattro ipermetrie con relativo trisillabo aggiunto (in 3:2, 3:3, 5:2 e 7:4), e lo slittamento del modulo 2-2 in 1-3 (in 8:3, 9:1, 11:3, 11:4).

18 Oltre alle soluzioni di Aubry e Beck di cui accennavo sopra, un grande fautore della restituzione metrica della lirica medioevale fu Heirich Gennrich, la cui qualità di studioso gli ha permesso di produrre comunque edizioni di tutto rispetto; cfr. Haines, *Eight centuries*, p. 229 e segg., e Daolmi, *Travatore*, pp. 209-11.

19 La soluzione di una melodia trascritta senza valori ritmici, già adotta da Appel per la sua fondamentale edizione di Berdant de Ventadorn (1934), è stata poi teoricamente promossa da Van der Werf fin dalla sua tesi di dottorato (*Chansons of the Trouvères: a Study in Rhythmic and Melodic Analysis*, Columbia University, New York 1964) e in tutti i suoi studi successivi.

20 Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, ms. 91, f. 19v; facsimile in *Il laudario di Cortona*, a cura di Marco Gozzi, Francesco Zimci, 2 voll., LIM, Lucca, 2015 (il secondo volume di studi non è ancora pubblicato).

La trascrizione diplomatica mette in evidenza alcune incongruenze (identificate dalle frecce). Se, a partire dagli accenti del testo, si accoglie il modello ritmico del rigo 1, si osserva che nella strofa (seconda riga) la seconda parte perde di coerenza. «Et mette fuoco...» è infatti un regolare endecasillabo, mentre gli altri due versi corrispondenti («Quella ke...», «K'io ne...») sono ipometri e la musica sembra funzionare solo per loro. Per far combaciare metro e ritmo è necessario uno slittamento delle prime quattro sillabe. Immaginando pertanto di unire con sinalefe i primi due versi della strofa le sillabe si riagganciano all'accento senza obbligare il copista ad aggiungere il *fa* alla seconda sillaba di *fiamba*:



Nella sua terza ripetizione, il primo endecasillabo («K'i' t'amasse...») reca di nuovo accenti sotto note deboli. Anche questo lo si può spiegare come errori del copista, peraltro frequentissimi nei laudari. Le più recenti edizioni riconoscono e correggono solo gli errori melodici,²¹ mentre non si curano del posizionamento delle sillabe. In questo caso la correzione si compie con un semplice slittamento in avanti del testo: non è difficile immaginare che il copista abbia ripetuto la melodia non riconoscendo l'ipometria del verso.



L'individuazione quindi dei cinque accenti sarà il primo compito del musicologo, che voglia restituire con consapevolezza una monodia in endecasillabi.

La condizione 'ideale' di un endecasillabo a cinque accenti ascendenti

21 Theodor Karp, *Editing the Cortona Laudario*, «Journal of Musicology», 11 (1993), pp. 73-105.

(giambici), come ha mostrato l'esempio, è condivisa anche dal decasillabo che però assume andamento trocaico. Similmente si potranno accoppiare anche versi più brevi: ottonario e novenario (quattro accenti), senario e settenario (tre), quadrisillabo e quinario (due). L'elemento forte della struttura poetica è pertanto proprio l'accento ritmico, non il numero metrico delle sillabe. Non è pertanto un caso che i versi più comuni siano solo quattro: quinario, settenario, ottonario ed endecasillabo, a discapito di quadrisillabo, senario, novenario e decasillabo, che sostanzialmente replicano lo schema ritmico di due, tre, quattro o cinque accenti.²² Questo spiega anche perché per la lauda, la cui struttura metrica appare oscillante, si parli spesso di ottonario/novenario come metro pur instabile, ma comunissimo: altro non è che un metro a quattro accenti.²³ In effetti proprio il *corpus* laudistico trarrebbe giovamento dall'essere metricamente classificato non in base al numero di sillabe ma a quello degli accenti.

Il caso dell'endecasillabo dattilico deve intendersi invece come falso endecasillabo.²⁴ La ritmica a quattro accenti (3-3-3-2) se applicata sistematicamente viene di fatto percepita come 3-2|°-3-2, ovvero metro a due più due accenti. Il risultato è che l'endecasillabo dattilico, anche se pensato tale, diventa in realtà un verso doppio, segnatamente un doppio quinario.

Un esempio è la lauda *Altissima luce* che propone nella strofa endecasillabi che sono in realtà doppi quinari (alcuni ipermetri per anacrusi) – la rima interna conferma la struttura a verso doppio.²⁵

Ave, regina, pulzell'amorosa,	3-2 °-3-2
stella marina che non stai nascosa,	3-2 °-3-2
luce divina, virtù graziosa,	3-2 °-3-2
bellezza formosa: di Dio sei sembianza!	°-3-2 °-3-2

22 Cfr. Lannutti, *Anisosillabismo*, pp. 2-4.

23 Costanzo Di Girolamo, *Regole dell'anisosillabismo. Il caso dell'ottonario/novenario nella poesia italiana del Duecento*, in «Medioevo romanzo», 2 (1975), pp. 254-272; rist. in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976, 21983.

24 Cfr. John Schmitt, *La metrica di Fra Jacopone*, «Studi medievali», 1 (1915), pp. 513-560, p. 526.

25 Il testo, che compare in numerosi manoscritti anche musicali (Liuzzi, *Lauda*, I, p. 286, e II, p. 122) gode di un contrafactum (*Regina sovrana*) di cui sopravvive la musica (Liuzzi, *Lauda*, I: 298, e II: 158); cfr. inoltre Dürret, *Laudenmelodien*, I, n. 7, 10, e II, nn. 27, 36.

Anche nella *Guerra di Piero*, per riprendere De André, gli endecasillabi apparenti devono intendersi spezzati, con più o meno frequente anacrusi (riproduco due fra le strofe meno regolari):

E mentre marciavi con l'anima in spalle	°-3-2 °-3-2
vedesti un uomo in fondo alla valle	°-2-2 °-3-2
che aveva il tuo stesso identico umore	°-3-2 °-3-2
ma la divisa di un altro colore.	3-2 °-3-2
Sparagli Piero, sparagli ora	3-2 3-2
e dopo un colpo sparagli ancora	°-3-2 3-2
fino a che tu non lo vedrai esangue,	3-1 2-3-2
cadere in terra a coprire il suo sangue.	3-2 °-3-2

A volte l'anacrusi è in entrambi gli emistichi (°-3-2|°-3-2); altre volte manca sempre realizzando un doppio quinario regolare («Sparagli Pietro, sparagli ora»); ma in genere anticipa il secondo emistichio per conservare la regolarità accentuativa ogni tre sillabe.

Nel secondo verso De André preferisce cantare l'accento di *Vedesti* sulla prima sillaba (forse per non perdere la ternarietà o forse perché cantando gli è venuto così), ma del resto quello è comunque un accento debole (nella struttura a quattro accenti quelli forti sono pari), dove slittamenti di questo tipo si possono tollerare.

Un altro slittamento anomalo, tutto legato al modo di cantare, è nel penultimo verso che si sarebbe potuto tranquillamente cantare «**f**ino a che **t**u non | **l**o vedrai **e**sangue», mentre l'esecuzione preferisce porre l'enfasi su *vedrai*.

Escludendo quindi l'opzione dei quattro accenti ternari, che rimanda a versi differenti che si allontanano dalla compiutezza dell'endecasillabo, appare chiaro che la teoria letteraria (attribuita a Bembo) che prevede solo due accenti forti del verso, riconoscendo il prolungamento del settenario (endecasillabo *a maggiore*, *ictus* in 6a e 10a), o del quinario (*a minore*, in 4a e 10a) riconosce quelli che sono i due accenti ritmici interni, il II o III:

I	II	III	IV	V						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Nel mez zo del cam min di no stra vi ta <i>a maiore</i> (iii e v)										
mi ri tro vai per u na sel va o scu ra <i>a minore</i> (ii e v)										

La teoria tradizionale non è quindi in opposizione a quanto qui proposto: gli *ictus* previsti infatti coincidono con il modello a cinque accenti. Semmai quello tradizionale è un approccio che dimentica di relazionarsi alla melodia del verso.

Da questo punto di vista per esempio l'endecasillabo regolare «Più senta il bene e così la doglienza» (*Inferno* 6.108), che presenta quattro accenti:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Più sen ta il be ne e co sì la do glienza										

o eventualmente:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Più sen ta il be ne e co sì la do glienza										

sarà utile renderlo apparentemente ipermetro per garantire i cinque accenti utili alla sua intonazione:

1	2	3	4	5	6	7	8	9-10	11	12
Più sen ta il be ne e co sì la do glienza										

Similmente il verso «Nel mondo su, nulla scienza porto» non necessita la dieresi su *scienza* in *Inferno* 34.123, per far tornare il numero di sillabe:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Nel mon do su nul la sci en za por to										

Più utile porre un tempo vuoto dopo *su* (peraltro enfatizzato dalla virgola) che meglio regge l'intonazione musicale:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Nel **mon** do **su** – **nul** la **scien** za **por** to

È evidente che l'*Inferno* di dante, non essendo strofico, permette altre strategie per la sua intonazione, ma in questo caso serviva presentare casi di versi metricamente controllati e la cui forma non fosse imputata a disattenzioni del copista.

Non si consideri l'individuazione dei 5 accenti un impoverimento dell'endecasillabo ma semplicemente un'impalcatura ideale dove le alterazioni alla griglia sono possibili e anzi auspicabili. Proprio attraverso questa griglia ideale è possibile riconoscere gli slittamenti interni che rendono 'narrativo' l'endecasillabo.

Concludo osservando che l'instabilità metrica appare una prerogativa propria di *tutta* la lirica medievale a diffusione orale, e solo una tradizione legata a contesti colti (penso a trovatori e trovieri) – unitamente a un uso più sistematico della scrittura – ne ha uniformato il metro. Al contrario la lauda, la cui pratica orale ha prodotto una tradizione manoscritta prevalentemente extra-accademica è rimasta più vicina alle forme irregolari originarie. Uno studio della metrica in questo senso, ovvero attenta alle esigenze della musica meglio riuscirebbe a spiegare le ragioni costruttive del verso, oltre ovviamente a offrire un testo di più facile intonazione.

Pier Giuseppe
Gillo

Versi lirici in endecasillabi nel melodramma italiano (secoli XVII-XIX)

1. Premessa

Bonifazio Asiola – trattatista che più d'ogni altro del suo tempo s'interessò sulle relazioni tra verso italiano e intonazione musicale – scrisse dell'endecasillabo:

I suoi accenti, non essendo in ogni verso uniformi, e non potendo identificarsi colla regolarità dei ritmi armonici che hanno sempre un'ugual distanza, fanno nascere tali e tante discrepanze diametralmente opposte alla buona costruzione e collegamento delle frasi ritmiche, che costringono il Musicista ed il Poeta ad usarli nel solo canto non misurato, cioè nel Recitativo del Dramma. È vero che, nullostante le difficoltà accennate, non pochi Scrittori di Musica hanno composto e compongono Sonetti, Stanze, ecc., ma è altresì incontrastabile che un orecchio delicato sente gli sforzi loro per ottenere frasi uniformi, e le stiracchiate, irregolarità e sconessioni di queste frasi.¹

A chi poi addebitava l'incompatibilità melodica del verso alla sua lunghezza, Asiola replicava che «se l'endecasillabo avesse una costante regolarità di accenti sarebbe suscettibile come tutti gli altri di ritmo Armonico».² Del resto anche i compositori coevi che eccezionalmente intonarono endecasillabi aulici – pervenendo a esiti di scrittura che per la sensibilità dell'epoca erano più recitativi che melodici – si sentivano in obbligo di giustificare

1 B. ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia seguito del Trattato d'Armonia. Diviso dall'autore in tre libri*, [Milano] per i tipi di Luigi di Giacomo Pirola, s.d., III, pp. 38-39.

2 Ivi, p. 40.

la riduzione del verso «a metro di canto» o a sottolineare che si trattava semplicemente di un «recitativo ritmato».³

In altre parole, la varietà metrica dell'endecasillabo risultava inconciliabile con la costruzione rigorosamente isoritmica della melodia italiana della prima metà dell'Ottocento. Una costruzione fondata sui cinque versi lirici “metastasiani” a loro volta caratterizzati da costanza di schema metrico e andamento ritmico semplice.⁴ Per contro l'endecasillabo canonico è verso cangiante, potendo assumere le dodici diverse forme generate dalla combinazione delle tre specie dell'emistichio settenario e delle due dell'emistichio quinario.⁵

Quanto detto riguarda il rapporto dell'endecasillabo con le sezioni liriche del melodramma dall'età metastasiana a oltre metà Ottocento, mentre nella quadrisecolare storia del genere il verso conobbe sorti diverse.

3 *Sonetto del signor cavaliere Vincenzo Monti; ridotto a metro di canto da Francesco Pollini*, Milano, Giovanni Ricordi, [1823]; *Francesca da Rimini nella Divina Commedia di Dante Alighieri: Recitativo ritmato: «Farò come colui che piange e dice» in chiave di Sol con accomp.to di pianoforte musicato da G. Rossini*, Milano, Stabito P. De Giorgi, [1848 ca.] (segnalato da Marco Beghelli). Tra le poche altre eccezioni l'intonazione di Bellini del sonetto di C. Pepoli *La ricordanza*; sulla sperimentazione del suo carattere cfr. C. ORSELLI, *Alla conquista dell'endecasillabo in La romanza da salotto*, a c. di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, pp. 117-129; 122-123, e C. STEFFAN, *Cantar per salotti. Testi, contesti e consumo della musica vocale da camera italiana (1800-1850)*, «Musicalia», II, 2005, numero monografico, p. 115. Lo stesso Asioli intonò endecasillabi: «pose in musica i Sonetti *In quell'età ch'io misurar solea*, di Gio. Battista Zappi, e *Cessa, bronzo lugubre, il tristo metro*, Milano, edizione Ricordi, del Cavalier Manara»; G. COLI, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, appendice a *Il maestro di composizione*, cit., p. XV. Di altre composizioni fece generica menzione G.A. Perotti: «da lui composti in musica si trovano Sonetti, Canzoni, Odi saffiche, Ottave»; *Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli Accademico Filarmonico...*, Venezia, Picotti, 1811, p. 39. Aggiungeva Coli che Asioli: «ha saputo maneggiare con mirabil successo quelle poesie che molti non credevano adattabili alla buona musica misurata. Il tentativo era arduo e mal sicura la riuscita; poichè l'irregolarità degli accenti nel verso endecasillabo è tale che difficilmente può identificarsi colla inalterabile regolarità del ritmo armonico o melodico e spesso si oppone alla buona costruzione ed al collegamento delle frasi; ond'è che i Poeti usano l'endecasillabo solo nel canto non misurato, cioè nel Recitativo»; *Vita di Bonifazio Asioli*, cit., pp. XV-XVI.

4 Di ritmo giambico il quinario e il settenario (dalla fine del '600 la forma anapestica del settenario è relegata ai recitativi; si considera giambico anche il verso con *ictus* in 1^a e 4^a sede ovvero con inversione di battuta); dattilico il senario; trocaico l'ottonario; anapestico il decasillabo. Cfr. P.G. GILLO, *Parola e musica nell'Ottocento italiano: correlazioni metriche*, «Rivista italiana di musicologia», XLVI, 2011, pp. 104-129; 106-109.

5 Va scè che le dodici forme sono il risultato della scansione musicale ove i tempi forti o coincidono con sedi toniche o le istituiscono con tonizzazione di elementi grammaticali e clittici oppure di un secondo elemento del sintagma, non esclusa l'ultima sillaba di parola sdrucciola. Cosa dunque ben diversa dalla libera scansione della lettura ad alta voce o silenziosa che può privilegiare il piano prosodico rispetto a quello metrico. I versi italiani che conoscono sovrapposizioni perfette e costanti di sillabe toniche e tempi forti sono soltanto decasillabo, senario e settenario anapestico; cfr. P.G. GILLO, *Alcune note sull'origine metrica dei versi brevi italiani e sull'ictus mediano di settenario e ottonario*, «Stilistica e metrica italiana», XII, 2012, pp. 173-198; 192-193. In altre parole: la scansione dell'endecasillabo «E per la ebbrietà del gran timore» (*IV XV*) conduce il metricologo – in applicazione di criteri normativi di natura fonologica, sintattica, grammaticale, etimologica – a identificare lo schema metrico È È È È È – È È È – È (cfr. *Archivio metrico italiano* a cura dell'Unità di ricerca di Padova, <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/risultati.php>), mentre la scansione del compositore non potrà che essere conforme allo schema È – È – È – È – È – È.

2. Endecasillabi lirici nel Seicento

L'endecasillabo campeggia nei primi libretti d'opera in libera commistione con il settenario, ovvero nella forma del metro madrigalesco già accolto dai drammi pastorali di Tasso e Guarini. Come in questi la sua presenza può intensificarsi o rarefarsi in ragione di esigenze espressive. Tuttavia sin dai libretti della *Dafne* e dell'*Euridice* di Rinuccini e del *Rapimento di Cefalo* di Chiabrera, l'endecasillabo compare anche in testure strofiche monometriche come i sette tetrastici di Ovidio nel prologo di *Dafne* e gli altrettanti di Tragedia in quello di *Euridice*.⁶

Tra i testi strofici di misura endecasillabica dominante o esclusiva, spiccano nella *Dafne* l'ottava di Amore «Chi da lacci d'Amor vive disciolto» e le tre terzine di Apollo «Non curi la mia pianta, o fiamma, o gelo». Nell'*Euridice* il solo di Tirsi «Nel puro ardor della più bella stella», in due strofe di quattro endecasillabi e clausola quinaria, e il finale di Orfeo «Gioite al canto mio selve frondose». Nel *Rapimento* il solo di Titone «Chi mi conforta ohimè? Chi più consolami?», in cinque terzine incatenate, e quello di Berecinzia «Nella magion stellante e luminosa», in cinque tetrastici.

Varietà di declinazioni formali anche nell'*Orfeo* di Striggio e Monteverdi (1607), con cinque strofe di ordinario schema ABBA nel prologo «Io la Musica son che ai dolci accenti»; cinque terzine incatenate nel «Possente spirito e formidabil nume» cantato da Orfeo; ottava dei due Spiriti del coro, «O degli abitator de l'ombre eterne»; sei endecasillabi sdruciolli dell'ultimo solo di Orfeo, «D'ogni lingua ogni lode a te conviensi».

Quando non si tratta di intonazioni strofiche non si verificano discordanze metriche tra testo verbale e ritmo musicale perché, come nel madrigale monodico coevo, la melodia, d'invenzione continua, è assoggettata alla scansione del verso.

6 Nel *Rapimento* i sei esastici di Poesia accolgono anche il verso settenario. Il prologo della *Dafne* conobbe almeno due rificamenti, ma sempre conservando l'impianto strofico in tetrastici di schema ABBA¹¹; cfr. A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, II, Milano, Sandron, 1904, pp. 102-103.

Caso diverso quello delle composizioni strofiche di cui è messa in musica la sola prima strofa. Come nel prologo dell'*Euridice*. Qui il dissidio metrico è evidente fin dai distici iniziali delle prime tre strofe per diversità di natura e di disposizione degli emistichi (con senario anziché settenario nei primi due versi della seconda strofa).

PRIMA STROFA		Sedi toniche
Io, che d'alti sospir / vaga e di pianti	end. <i>a maggiore</i>	3 6 7
spars'or di doglia, / or di minacce il volto	end. <i>a minore</i>	1 4 6 8
SECONDA STROFA		
Non sangue sparso / d'innocenti vene	end. <i>a minore</i> irreg.	2(1) 4 6 8
non ciglia spente / di tiranno insano,	end. <i>a minore</i> irreg.	2(1) 4 6 8
TERZA STROFA		
Lungi via lungi pur / da regi tetti	end. <i>a maggiore</i>	1 4 6 8
simolacri funesti, / ombre d'affanni,	end. <i>a maggiore</i>	3 6 7

Anche gli incipit presentano differenze perché al secondo verso, reso in battere, converrebbe l'anacrusi semplice nella seconda strofa e la doppia nella terza:

Io che d'al - ti so - spir va - ga, e di pian - ti
 Non san - gue spar - so d'in - no - cen - ti ve - ne
 Lun - gi via lun - gi pur da re - gi tet - ti

Spar - s'or di do - glia hor di mi - nac - ce'l vol - to
 Non ci - glia spen - te di ti - ran - no in - sa - no
 Si - mo - la - cri fu - ne - sti om - bre d'af - fan - ni

Dunque soltanto i versi della prima strofa possono essere cantati nel rispetto della scrittura musicale. Le successive ingiungono all'esecutore aggiustamenti, con aumentazione o diminuzione di valori, aggiunta o soppressione di pause. Diversamente si dovrebbe scandire «sangué», «tirannó», «simólacri».

Quanto detto risponde ovviamente alla nostra concezione del rapporto tra scrittura ed esecuzione, mentre cosa diversa è il libero stile del *recitar cantando* che non è «a battuta» e non è soggetto a indicazioni esecutive strettamente vincolanti.⁷

Per contro il problema di inaggrabili infrazioni prosodiche si pone per composizioni musicali strutturate ritmicamente in modo più rigoroso, come le canzonette in tempo di danza o i cori associati al ballo.

Agli albori dell'opera impresariale, l'endecasillabo – alternato al settenario – continua ad essere appannaggio dei recitativi, ma può anche conservare esclusività di presenza nel prologo.⁸ Contemporaneamente la sezione acquisisce in diversi libretti maggior varietà, con accresciuto numero di interlocutori e combinazione di versi recitativi e lirici; tuttavia strofe di endecasillabi possono ancora connotare gli interventi di personaggi allegorici o mitologici.⁹

Si è detto dei prologhi e, si ripete, senza considerare i più numerosi casi in cui in cui le costruzioni strofiche associano i settenari agli endecasillabi. Tuttavia la riduzione delle texture monometriche coinvolge anche le arie disseminate nel libretto che danno voce a divinità, sovrani, eroi.¹⁰

7 «Usanza di quelli che cantano in scena si è di non usar battuta, prima perché consistendo la perfezione dello stile recitativo nel mostrare e imitare il modo naturale di ragionare, si deve per quanto si può rimuovere ogni cosa che dimostra manifesto artificio»; P. FABBRİ, A. POMPILIO (cur.), *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Olschki, 1983, p. 89. Da un punto di vista semiologico occorrerà poi tener conto della sommarietà di una scrittura musicale che, per esempio, poneva convenzionalmente in battere l'*incipit* della frase musicale, non essendo ancora in uso quello in levare o la battuta acefala.

8 Così negli otto tetrastici della Luna nella *Maga fulminata*, libr. B. Ferrari, mus. e F. Manelli, Venezia, 1638; nei cinque di Flora nella *Venere gelosa*, libr. N.E. Bartolini, mus. F. Sacrati, Venezia, 1643; nei dodici di Saturno e Giano nella *Finta savia*, libr. G. Strozzi, Venezia, 1643.

9 È il caso dei quattro tristici di Amore e Urmana fragilità nel *Ritorno di Ulisse in patria*, libr. C. Badoaro, mus. C. Monteverdi, Venezia, 1640, e del tristico della Fortuna nell'*Incoronazione di Poppea*, libr. F. Busenello, mus. C. Monteverdi (Venezia, 1642). Tra le occorrenze successive i quattro tetrastici della Notte nell'*Egisto*, libr. G. Faustini, mus. F. Cavalli, Venezia, 1643; i quindici di Architettura, Poesia e Musica nel *Ratto d'Elena*, libr. B. Morando, Piacenza, 1646; i tre della Guerra nell'*Argiopa*, libr. P. Michiel, mus. G. Rovetta, Venezia, 1649; i cinque di Bellona e Giove nell'*Euripo*, libr. G. Faustini, mus. F. Cavalli, Venezia, 1649; i due del coro di Amorini nel *Xerse*, libr. N. Minato, mus. F. Cavalli, Venezia, 1654; i due di Teti nell'*Argia*, libr. G.F. Apolloni, mus. M.A. Cesti, Innsbruck, 1655; i due di Giove nella *Cleopatra*, libr. G. Dall'Angelo, mus. D. Castrovillari, Venezia, 1662; quello di una Nereida nel *Perseo*, libr. A. Aureli, mus. A. Mattioli, Venezia, 1665; i due della Pace nell'*Antigona delusa d'Alceste* libr. A. Aureli, mus. P.A. Ziani, Venezia, 1670.

10 Per citare alcuni casi: tre tetrastici di Minerva nel *Ritorno di Ulisse in patria* (cit.; I 8 e II 6); nove di Apollo negli *Gli amori d'Apollone e di Dafne*, libr. F. Busenello, mus. F. Cavalli, Venezia, 1640, III 3; sei tetrastici di Giove e undici di Mercurio, sette esastici di Enea, tre tetrastici di Didone e tre di Iarba nella *Didone* dei medesimi, Venezia, 1641, III 4, III 5, III 6, III 12; quattro tetrastici di Ormindo ed Erisbe nell'*Ormindo*, libr. G. Faustini e F. Cavalli, Venezia, 1644, III 11; due di Medea nel *Giasone*, libr. G.A. Cicognini, mus. F. Cavalli, Venezia, 1649, III 4; due di Nereca nella *Rosinda*, libr. G. Faustini, mus. F. Cavalli, Venezia, 1651, I 7; uno di Giunone nella *Calisto* degli stessi, Venezia, 1651, II 5; due di Giulio Cesare ne *La prosperità infelice*

Negli anni Sessanta le monometrie di endecasillabi costituiscono presenze sempre più sporadiche. Una delle ragioni si deve sicuramente alla difficile compatibilità del metro con i tempi a divisione o suddivisione ternaria ormai caratterizzanti la maggioranza delle arie. Per contro il verso permane in arie di metro madrigalesco o eterometriche. In queste ultime la presenza di un verso o di un distico di endecasillabi è piuttosto comune in guisa di clausola strofica, significativa sul piano musicale per lo stacco di tempo e su quello del senso perché al carattere lirico dei versi brevi se ne oppone altro di taglio didascalico, sentenzioso, epigrammatico, vocativo, esortativo. La pratica assume particolare evidenza nel tipo più diffuso d'aria, quella con intercalare, quando il *refrain* che rinserta le stanze è costituito da un unico verso.

Nell'esempio un tipo d'aria che assegna alle due strofe il medesimo verso finale.

Affliggetemi

Guai dolenti,

Trafiggetemi

Rei tormenti,

Dolce speranza e tu

Deh non venir a lusingarmi più.

Raddoppiatevi

Mie catene,

Eternatevi

Dure pene,

Dolce speranza e tu

Deh non venir a lusingarmi più.¹¹

cit., IV 8; due di Venere nell'*Argia* cit., II 1; due di Floralba e quattro di Ermosilla e Cloridaspè nella *Statira*, libr. F. Busenello, mus. F. Cavalli, Venezia, 1656, II 3 e II 7; due esastici di Nigrane ne *Le fortune di Rodope e Damira*, libr. A. Aureli, mus. P.A. Ziani, Venezia, 1656, III 11; due tetrastici dell'ombra di Parisatide nella *Dori*, libr. G.F. Apolloni, mus. M.A. Cesti, Firenze 1661, II 12; due di Climene e Fetonte, un primo pentastico e poi due tetrastici di Apollo, un tetrastico del coro delle Nereidi negli *Amori d'Apollo e di Leucotoe*, libr. A. Aureli, mus. G. Rovetta, Venezia, 1663, I 2, I 16, III 16, III 20. Non manca tuttavia qualche eccezione con più basso stato degli interlocutori, come per i tre tristici di Armalta nell'*Incoronazione di Poppea* cit., I 4; i tre tetrastici di «un servo di Pompeo» nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare imperatore*, libr. F. Busenello, mus. F. Cavalli, Venezia, 1656, I 2; il tetrastico di Nerina ne *Le fortune di Rodope e Damira* cit., I 21.

11 *Artemisia*, libr. N. Minato, mus. F. Cavalli, Venezia, 1656, II 12.

Qui un'aria con intercalare semplice:

Sempre madre d'Amor fu la pietà.
Di pianti e preghiere
Saette più fiere
Cupido non ha.
Sempre madre d'Amor fu la pietà.¹²

E qui un'aria con intercalare doppia:

Non presto fede a me medesimo più:
Dagli occhi son tradito,
Deluso da l'udito,
Cangiata in ombra ogni mia luce fu.
Non presto fede a me medesimo più.
Son fatto gioco di destin crudel:
Mi veggio a un tempo stesso
Blandito e poi depresso,
Non ho un momento che mi sia fedel.
Son fatto gioco di destin crudel.¹³

3. Endecasillabi lirici nel Settecento

A lungo eclissate, le monometrie di endecasillabi lirici ricompaiono nelle ariette di libretti d'età arcadica.¹⁴ Prima occorrenza a me nota in un libretto del 1695:

Chiudetevi, o pupille, e in voi chiudete
Il volto di colei, che mi tormenta.

¹² *Orione*, libr. G. Melosio, mus. F. Cavalli, Milano, 1654, I 2.

¹³ *Artemisia* cit., II 8.

¹⁴ Eccezione alquanto singolare quella de *Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda sopra il Tasso*, Venezia, 1693, di G.C. Corradi e C.F. Pollarolo perché tanta parte del testo è in ottava rima. Non si tratta tuttavia di versi melici, ma di ampie estrapolazioni dalla *Gerusalemme liberata*.

Che se tanto splendor, in grembo avete,
Con troppo onor la vostra luce è spenta.¹⁵

La medesima forma si ritrova in successivi libretti di Silvani e ben presto in quelli di altri autori.¹⁶ Nei quarantasei libretti scritti da Zeno, come unico autore o in collaborazione con Pariati, si contano diciannove presenze di testi interamente endecasillabici; quindici di schema AB AB.¹⁷ Presenze ancora più dense nei libretti del solo Pariati: nell'oratorio *L'umiltà coronata* (Vienna 1714) sono composte in tal metro quattro arie di cui una in forma d'ottava.

Singolare il caso di un'aria della *Griselda* di Zeno in ottava rima.

Sonno, se pur se' sonno, e non orrore,
Spargi d'onda funesta il ciglio mio.
L'ombra tua mi è conforme; e so, che al core
Forier vieni di mali, e non oblio.
Ma se a render tu vieni il mio dolore
Co' spettri tuoi più spaventoso e rio;
Mostrami; e mi fia pena anche il riposo;
Più esangue il figlio o più crudel lo sposo.¹⁸

Si osserva come gli endecasillabi di questi testi siano in genere diversi da quelli aulici per uniformità di schemi ritmici, con prevalenza di quello

15 *Il principe seluaggio*, libr. F. Silvani, mus. M.A. Gasparini, Venezia, 1695; II 17.

16 Tra le altre occorrenze in libretti di Silvani: *L'Ingratitudine castigata*, mus. T. Albinoni, Venezia, 1698, II 5; *L'innocenza giustificata o sia Giuditta imperatrice*, mus. B. Vinaccesi, Venezia, 1699, II 14; *Il miglior d'ogni Amore per il peggior d'ogni odio*, mus. F. Gasparini, Venezia, 1703, II 3; *La fede tradita e vendicata*, mus. F. Gasparini, Venezia, 1704, III 6; *Il principato custodito dalla frode o sia Merope*, mus. F. Gasparini, Venezia, 1705, II 11 e III 2; *Armida abbandonata*, mus. G.M. Ruggieri, Venezia, 1707, I 2 e II 3; *La verità nell'inganno o sia Nicomede*, mus. F. Gasparini, Venezia, 1713, III 1.

17 Le altre forme sono in tre casi AB ACB, negli altri ABC ADC e ABAB ABAB. Le occorrenze nei libretti dei due autori sono: *Amleto*, mus. F. Gasparini, Venezia, 1706, I 11 e III 1; *Swamita*, mus. A.S. Fiorè, Milano, 1707, II 12; *Engelberta*, mus. A.S. Fiorè, Milano, 1708, IV 10; *Sesostri*, mus. F. Gasparini, Venezia, 1710, II 12; *Alessandro in Sidone*, mus. F. Conti, Vienna, 1721, II 4. Per i libretti del solo Zeno cfr. P.G. GILLO, *Tra conservazione e innovazione: aspetti di versificazione dei libretti di A. Zeno*, atti del Convegno internazionale di studi *Apologhi morali: i drammi per musica di Apostolo Zeno*, Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013 [prossima pubblicazione].

18 *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno già Poeta e Storico di Carlo VI Imperadore...*, Venezia, G.B. Pasquali, 1744, tomo III, p. 49. Il testo è dunque quello di un'edizione ben sorvegliata dall'autore, tuttavia nell'*editio princeps* del 1701 gli ultimi quattro versi erano già virgolettati; cfr. *La Griselda*, mus. A. Pollarolo, Venezia, 1701, II 9. Anche G. Bononcini, nell'edizione milanese del 1718, si limiterà a intonare i primi quattro versi e Vivaldi, nel 1735, li eliminerà del tutto.

semplice, giambico. Nel caso che segue la regolarità è offerta anche dalla costanza dallo schema versale *a maggiore*, marcato da rimbalze.

Allora che tu **riedi** al nido amato,
 Contenta almen ti **vedi**, o Rondinella.
 A me nel patrio **regno** è avverso il fato;
 E pieno ancor di **sdegno** è la mia stella.¹⁹

Ritengo che questo nuovo e purgato carattere del verso non costituisca una semplice scelta stilistica del librettista, ma risponda alla necessità di renderlo conciliabile con ritmi a divisione o suddivisione ternaria.²⁰ Infatti l'aria dell'ultimo esempio è intonata da Bononcini in 12/8²¹ e le quattro dell'*Umiltà coronata*, precedentemente citate, sono intonate da Antonio Lotti in 12/8, 6/8; 3/8. La strutturazione prevalentemente giambica del verso consente così l'accordo con un ritmo ternario regolare, come nelle due arie di Giuditta nella prima parte dell'oratorio:²²

12/8 ♪ ♪ ♪ ♫ ♫ ♫ | ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
 In ver-de pra-to, e, in mez-zo, a tan- ti fio- ri

3/8 ♪ ♪ ♫ | ♫³ ♫ | ♫³ ♫ | ♫³ ♫ | ♫ ♫ ♫
 Con- dan-ni, a- mor sde- gna- to, i fal- li tuo- i

Non si dimenticherà infine che la reintroduzione dell'endecasillabo non è condivisa in pari misura dai librettisti del tempo. Silvio Stampiglia, per esempio, ricorre assiduamente a versi lunghi in arie di schema AB AB, ma utilizzando decasillabi o doppi quinari. Nei pochi casi di arie in endecasilla-

19 *Sesostri re d'Egitto*, libr. A. Zeno e P. Pariati, mus. G. Bononcini, Milano, 1716, II 11.

20 L'abbinamento di endecasillabo e tempi ternari introdotto in questo periodo non è esclusivo; sono per esempio intonate in 4/4 le arie «Si, palpito cuor mio sempre d'intorno» nella *Fede tradita e vendicata*, libr. Silvani, mus. F. Gasparini, Venezia, 1704, III 6, e «Rigori fingerò, ripulse e sprezzò» nel *Lucio Papirio*, libr. A. Zeno, mus. A. Caldara, Vienna, 1719, I 15.

21 Partitura in http://bz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP389482-PMLP630209--Mus.2209-F-4--Sesostri_re_di_Egitto_Atto_Secondo.pdf; aria alle pp. 80-83.

22 Partitura pubblicata in facsimile nella collana *Drammaturgia veneta*, vol. 11, Milano, Ricordi, 2004.

bi la varietà del metro è comunque assai contenuta:

Torni a giurarmi **fè**, ma **non** ti **credo**,
Tu mi **prometti amor**, ma **non** mi **fido**
Rendi il tuo **cuore** a **me**, ma **nol** tel **chiedo**
 Vuoi **pace** al **tuo dolor** ed **io** men **rido** ²³

Sarà Metastasio a ratificare l'epurazione dall'opera seria dell'endecasillabo lirico e alle sue scelte si uniformeranno i librettisti italiani fin oltre la metà dell'Ottocento. Ripudio alquanto significativo considerando che non riguarda soltanto le monometrie, ma anche presenze singole come clausole strofiche o elementi di testure polimetriche. Eppure, benché occultata sulla carta, una presenza residuale sussiste nel modello d'aria con strofe di settenari e clausola quinaria.²⁴

Maggior follia non v'è
 Che per godere un dì
 Questa soffrir così
 Legge tiranna.
 Io giuro amore e fè
 A più d'una beltà
Né serbo fedeltà
 Quando m'affanna. ²⁵

Infatti, in lettura continua, gli ultimi due versi di ogni strofa costituiscono un endecasillabo. Si osserverà come questi schemi rovescino le consuetudini, con terminazioni tronche per i settenari e obbligata piana per il verso finale.

²³ *Partenope*, mus. L. Mancia, Napoli, 1699, II 11. Altre due arie di Stampiglia in endecasillabi di schema AB AB in *Lucio Manlio l'imperioso*, mus. A. Scarlatti, Pratolino, 1705, II 1, e *Caiò Gracco*, mus. G. Bononcini, Vienna 1710, III 1.

²⁴ La forma più comune, con ventisei occorrenze, è quella in due tetrastrici; altre undici arie presentano schemi diversi; cf. E. BENZI, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, appendice II, Tavola metrica. Si noterà come lo schema dei tetrastrici sia analogo a quello dell'oda quattrocentesca, a sua volta mutuato da precedenti forme di serventese.

²⁵ *Semiramide*, 16.

Nel dominio del melodramma giocoso le cose andranno diversamente. A partire dai libretti di Carlo Goldoni, nei quali le presenze di endecasillabi lirici sono ragguardevoli.²⁶ Come i quattordici versi di un duetto delle *Virtuose ridicole* o i distici del primo concertato delle *Donne vendicate* o, ancora, i tre tetra-
stici di un coro del *Re alla caccia*.²⁷ In sei casi la forma è quella dello strambotto
ovvero di un'ottava rima allusiva al canto popolare.²⁸ Funzione resa ancora
più esplicita da parafrasi o da casi di intertestualità. Come il seguente.

Antico canto marchigiano²⁹

L'amore è fatto come un uccelletto,
Che va di ramo in ramo saltellando:
Con un golo è venuto nel mio petto:
Il povero mio cor lo va beccando.
Lo voglio accarezzare il poveretto,
Finché per mio diletto va cantando;
Quando che avrà finito di cantare
A un altro ramo lo farò volare.

Ohimè che s'è n'è andato l'uccelletto,
E m'ha lasciato il pizzicò nel core.
Appena ha cominciato il mio diletto,
Da me se n'è partito il traditore.
Donne, se lo vedete il maledetto,
Non vi fidate dell'ingrato amore;
Sul primo vi dimostra cortesia,
Poi sul più bello ve se ne va via.

La Mascherata (1751), I 1,
coro di donne

Amore è fatto come un uccelletto
Che va di ramo in ramo saltellando,
Venuto è con un volo nel mio petto
E il povero mio cor mi va beccando,
lo voglio accarezzare il poveretto,
Finché per divertirmi va cantando
E quando avrà finito di cantare
A un altro ramo il lascerò volare.

[..]

Oimè, che l'uccellino se n'è andato
E mi ha lasciato il pizzicor nel core.
Appena a cantuciare ha principiato
Da me se n'è fugito il traditore.
Donne, se lo vedete il scelerato,
Non vi fidate dell'ingrato amore;
Egli alla prima mostra cortesia
Ma inganna e sul più bel se ne va via.

Nella stessa opera, l'aria di Beltrame «Vorria che fosse uciello e che vo-
lasse» corrisponde senza varianti al testo di una canzonetta napoletana.³⁰

26 I libretti di Goldoni menzionati di seguito sono stati consultati nel sito del progetto dell'Università di Padova, diretto da A.L. Bellina, *Carlo Goldoni. Drammi per musica*. Nel sito una pagina interattiva offre un quadro esaustivo delle scelte metriche: <http://www.carlogoldoni.it/public/metrica/grafico/grafico/pezziChiusiMetri>.

27 *Le virtuose ridicole*, I 8; *Le donne vendicate*, I 1; *Il re alla caccia*, I 1.

28 Ottave in *Arcifanfano* II 6; *Bertoldo e Bertoldino* I 8; *La mascherata* I 1 e II 6; *Il re alla caccia*, II 10; *I volponi* II 12. Singolare poi, per il periodo, l'occorrenza in un'opera seria come *Statira*, III 10.

29 In A. D'ANCONA, *Canti Popolari Marchigiani*, vol. IV di *Canti e racconti del popolo italiano*, Roma-Torino-Firenze, E. Loescher, 1875, p. 22.

30 Cfr. *La Mascherata*, II 6, e J.L. WILHELM MÜLLER, *Egeria. Sammlung Italienischer Volkslieder*, Leipzig, E. Fleischer, 1829, p. 242.

Si tratta comunque di endecasillabi che potremmo definire “melici” in quanto caratterizzati da limitata varietà di schemi metrici, prevalentemente giambici.

Singolare un coro di cacciatori nel *Re alla caccia*, con endecasillabi a scansione fissa il cui schema è quello di un decasillabo accresciuto per prostasi:

Cervi leggiere, cignali feroci,
 Vi si prepara una festa fatal;
 Cani segaci, cavalli veloci
 V'han dichiarato una guerra mortal.

Alle scelte di Goldoni corrispondono quelle di altri autori d'opere giocose. Talora si tratta di “a solo”, come la canzone «La moglie quando è buona è sempre quella», in *Giannina e Bernardone*, o «Deh vieni non tardar, oh gioia bella», nelle *Nozze di Figaro*.³¹ Altre volte si tratta di quello che potremmo definire “canto di scena”, come l'aria di Don Trimètro nelle *Donne letterate*, introdotta dal verso «Via, sentite un'ottava all'improvviso»;³² o lo strambotto di Rosa nel *Socrate immaginario*, con didascalia «Ippolito suona la chitarra e donna Rosa canta»;³³ o l'arietta di Dorina nei *Pretendenti delusi*, che «si pone a sedere, prende il lavoriere e canta». ³⁴ Ci sono infine le serenate, a partire dalle due, di somigliante fattura, verseggiate da Da Ponte: «Non farmi più

Un terzo caso d'intertestualità è offerto dallo strambotto di Meneghina «Ciascun mi dice ch'io son tanto bella», in *Bertoldo, Bertoldino e Cacasemmo*, I 8. L'originale non è tuttavia attinto direttamente al repertorio popolare ma alla *Novella di Cacasemmo, figliuolo del semplice Bertoldino* aggiunta da Camillo Scaligeri dalla Fratta [Adriano Banchieri] ai racconti G. C. Croce.

31 *Giannina e Bernardone*, libr. F. Livigni, mus. D. Cimarosa, Venezia, 1781, I 10; *Le nozze di Figaro*, libr. L. Da Ponte, mus. W.A. Mozart, Vienna, 1786, IV 10.

32 *Le donne letterate*, libr. G.G. Cherubini, mus. A. Salieri, Vienna, 1770, I 13, aria «Canto del tuo splendor vasta Ignoranza».

33 *Il Socrate immaginario*, libr. G.B. Lorenzi, mus. G. Paisiello, Napoli, 1775, I 13, aria «Volle il destino mio, volle il mio fato».

34 *I pretendenti delusi* (successivamente *Tra li due litiganti il terzo gode*), da Goldoni, mus. G. Sarti, Venezia, 1782, I 16, arietta «Che bella cosa egli è far all'amore». Didascalie o battute esplicative sono associate anche alle ottave di Goldoni: «Tenete il chitarin. Io suono e voi suonate; io vi voglio cantare e voi cantate» (*Arcifanfano*, II 6); «Sì, lavoriamo e intanto mi spasserò col canto» (*Bertoldo e Bertoldino*, I 8); «Prende una chitarra che trovasi sul tavolino e accostandosi alla porta della stanza canta la seguente canzonetta in lingua napoletana» (*La mascherata*, II 6); «Lavoriam se volete e in un cantiamo» (*Il re alla caccia*, II 10); «Girardino, via cantate», «Il mio canto accompagnate», «Ancor noi sappiamo cantar» (*I volponi*, II 1). L'evocazione è dunque quella realistica di un canto popolare piuttosto consuetudinario: «Il tempo mandò in disuso le serenate; e le vilote che ancor sopravvivono vengono ora cantate a semplice sollazzo dalle nostre donne del popolo, massime nelle corti e ne' campieli (piccole piazze tra case) ove vivono in più comunanza e libertà. [...] Per solito la più attempata donna della brigata è quella che canta le vilote e dà nel cembalo, mentre le altre più giovani ballano»; A. DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano*, Venezia, Santini, 1848, p. 13.

languire, o vita mia» e «Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro». ³⁵

Oltre al verso e all'ambientazione, un terzo elemento, indissolubile, caratterizza la tipologia popolareggiante di fine Settecento: il tempo musicale di 6/8. Tempo che, come già considerato, ingiunge costruzioni versali eminentemente giambiche, anche se non sempre il librettista a esse si attiene, pregiudicando così la possibilità di intonazioni prosodicamente corrette.

4. Endecasillabi lirici nell'Ottocento

Come considerato in premessa, nel primo Ottocento l'esclusione dell'endecasillabo dal novero dei versi lirici è asseverata persino a livello teorico. Tra le rare eccezioni offerte dalla letteratura la serenata di Ernesto nel *Don Pasquale*, che tuttavia non è opera seria. Ancora una volta la forma predominante è quella giambica, pertinente a primo, secondo e quarto verso della prima strofa (in grassetto le sedi toniche).

Com'è gentil la notte a mezzo april!
È azzurro il ciel, la luna è senza vel:
Tutto è languor, pace, mistero, amor,
Ben mio, perché ancor non vieni a me?

Autentica rarità, nei *Puritani*, l'aria di Giorgio (e coro) in forma di ode saffica ossia con versicolo quinario in fine di strofa:

35 *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà*, libr. L. Da Ponte, mus. Vicente Martin y Soler, Vienna, 1786, II 16; *Don Giovanni*, libr. L. Da Ponte, mus. W.A. Mozart, Vienna, 1786, II 3. Sul carattere "villottistico" dei tre testi di Da Ponte si veda anche W. OSTHOFF, *Gli endecasillabi villottistici in «Don Giovanni» e «Nozze di Figaro»*, in M.T. MURARO (cur.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1981, II, pp. 293-311. Rispetto a Goldoni la relazione con il canto popolare sembra più idealizzata e meno esclusiva non solo per la qualità letteraria dei testi, ma per l'adozione di forme diverse dall'ottava. Le due serenate citate hanno lo schema metrico ABAB CDCD, condiviso da poesia popolare e colta (già riconosciuto da Antonio da Tempo e poi da Gidino che lo definiva "serventese incrociato"; cfr. GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G.B. Giuliani, Bologna, Romagnoli, 1870, p. 149), ma assente in *Canti del popolo veneziano* cit., ove è invece quasi obbligato il finale strofico in rima baciata. «Deh, vieni, non tardar» ha un modello, AA BB CC DD, rispondente all'arcaico "serventese duato" (*Trattato dei ritmi volgari*, cit., p. 150), nonché, in ambito popolare, al "rispetto" descritto da Crescimbeni: «noi ne abbiamo ascoltati da' Contadini [...] che spesse volte ne fanno rimati, non già ad uso d'ottava, ma ben due versi per due versi; così seguitando finché han finito»; G.M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia, Baseggio, 1731, vol. I, lib. III, p. 203.

Cinta di fiori e col bel crin disciolto
 Talor la cara vergine s'aggira,
 E chiede all'aura, ai fior con mesto volto:

«Ove andò Elvira?»

Bianco-vestita, e qual se all'ara innante
 Adempie il rito, e va cantando: «il giuro».
 Poi grida per amor tutta tremante:

«Ah vieni, Arturo!»³⁶

Endecasillabi “melici”, in questo caso di forma *a minore* non canonica e schema fisso di 2^a, 4^a, 7^a, 10^a, in un duetto intonato nel 1863 da Franco Faccio:

RUGGERO

O mia fanciulla, perché non ti vidi
 Appena vidi il tuo cielo, il tuo mare?

MARGHERITA

Ma tu, rispondi, perché non sorridi?
 Qual triste nube ti venne a turbare?

RUGGERO

Pensavo ai giorni di gioia perduti...

MARGHERITA

Oh molti ancora ne serba il signor!³⁷

Gli endecasillabi lirici sono quasi del tutto assenti nei libretti del primo Verdi. Fanno eccezione il solo di Giacomo «Te, Dio, lodiam, te confessar n'è vanto», nella *Giovanna d'Arco*, e il coro «Miserere d'un'alma già vicina», nel *Trovatore*.³⁸ Forse perché gli ordinari versi lirici erano considerati inappropriati alla solennità della preghiera.

36 C. Pepoli, *I Puritani*, II 2. Sospetto tuttavia che si tratti della versione ritmica italiana di un testo francese e questo non tanto perché l'opera debuttava a Parigi, ma perché l'intonazione del testo italiano è contrassegnata da vistose incongruità prosodiche, a differenza del buon accordo con la musica di quello francese. Come evidenziato da *Les puritains. Grand opéra en 3 actes. Paroles de E. Bouclet. Musique de Bellini. Accompagnement de piano par Tadolini*, Paris, Richault, s.d., pp. 158-159.

37 *I profughi fiamminghi*, libr. E. Praga, mus. F. Faccio, II 1.

38 T. Solera, *Giovanna d'Arco*, II 1; S. Cammarano, *Il Trovatore*, IV 1.

Tuttavia ancora al tempo di *Un ballo in maschera* il compositore sosteneva l'incompatibilità della melodia con gli endecasillabi in quanto «duri ed impossibili ad essere messi in musica». ³⁹ Tredici anni più tardi, lavorando ad *Aida*, Verdi mutava opinione dichiarando al librettista Ghislanzoni: «qui avrei amato il gran verso, il verso di Dante, e anche la terzina». ⁴⁰ Desiderio pienamente appagato perché il verso compare nel solo di *Aida*, «O cieli azzurri», nel duetto di *Aida* e *Amonasro*, «Rivedrai le foreste imbalsamate», nonché, commisto a settenari e quinari, nel finale «Morir! sì pura e bella!». Verdi aveva richiesto per il finale **«quattro bei versi endecasillabi. Ma perché siano cantabili bisogna via sia l'accento sulla quarta e ottava»**. ⁴¹ Il librettista tenne conto della raccomandazione anche per il solo di *Aida* dell'atto III :

O cieli azzurri... o dolci aure native
 Dove sereno il mio mattin brillò...
 O verdi colli... o profumate rive...
 O patria mia, mai più ti rivedrò!
 O fresche valli... o queto asil beato
 Che un dì promesso dall'amor mi fu...
 Ahimè! d'amore il sogno è dileguato...
 O patria mia, non ti vedrò mai più!

Il librettista capace di corrispondere appieno alle attese di Verdi, sempre più ostile a ossidati precetti di versificazione, sarà Arrigo Boito. ⁴² Ardito

³⁹ Lettera ad Antonio Somma del 20 novembre 1857; *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, I, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 226.

⁴⁰ Lettera del 4 novembre 1870; *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 665.

⁴¹ Trascr. in W. OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in L. BIANCONI (cur.), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 77-162:139. Di fatto, gli endecasillabi della versione corrente sono solo due: «T'avea il cielo per l'amor creata, | Ed io t'uccido per averti amata». La struttura, irregolare rispetto al modello dell'endecasillabo canonico dal momento che il secondo emistichio è senario, allinea comunque due schemi accentativi uguali.

⁴² In Verdi insorgerà aspra intolleranza nei riguardi del metro ottonario. Così si sfogava con Boito in una lettera datata 10 gennaio 1881: «Questi maledetti ottonari, Lei ha ragione, sono la più maledetta tritiera della nostra metrica. Li ho scelti per disperazione»; trascr. in P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 151.

innovatore delle forme metriche della tradizione librettistica italiana, Boito non aveva atteso il tempo di *Otello* di *Falstaff* per riabilitare l'endecasillabo lirico, come dimostra il libretto di *Amleto* (1862) verseggiato in gioventù per Franco Faccio. Qui il verso assume un ruolo privilegiato perché la rituale alternanza di endecasillabi e settenari del recitativo è scardinata dall'uso esclusivo dei primi, in forma sciolta, come in un testo di tragedia. Nelle sezioni liriche il verso è incastonato in forme estranee alla più recente tradizione librettistica, come le quattordici strofe dello Spettro in terza rima:

Tu dèi saper ch'io son l'anima lesa
 Del morto padre tuo, su cui lo sdegno
 Dell'Eterna Giustizia incombe e pesa.
 Me stesso fei per mio fallire indegno
 Ed or le colpe della vita lieta
 Purgo col foco del dolente regno.

Amleto, atto I, parte seconda

Inusuale anche lo schema rimico del serventese duato nei venti versi della pazzia di Ofelia:

Ma quando sarei giunti al camposanto
 E che ci avran levato il bruno manto,
 E che l'avran calato nella fossa,
 Tutta cosparsa di viole e d'ossa,
 M'assetterò tranquilla a lui vicino,
 Per piantar sulla fossa il mio giardino.

Amleto, atto III

In bilico tra registri recitativi e lirici gli endecasillabi sciolti presenti in diversi luoghi del *Mefistofele* (1868).⁴³ All'inizio dell'atto quinto si tratta di

43 Per esempio i versi di Faust che principiano «Al soave raggjar di primavera» e «Anelo al bene verso l'Evangelio» nell'atto primo; di Mefistofele e Faust, «T'aggrappa saldo al mio mantello e sali», nel secondo; altri nel quarto.

trentotto endecasillabi di Faust in rima baciata. Sezione che dunque non potrà più essere semplicemente definita “recitativa”, tant'è che per luoghi simili, nonché per il madrigalesco rimato, sono state coniate nuove definizioni, come «rhymed scena verse».⁴⁴

In seguito Boito attese alla scrittura del libretto di *Ero e Leandro*, per Luigi Mancinelli, operando anche in questa circostanza un recupero di forme poetiche estranee alle convenzioni librettistiche del suo tempo, come le due ottave narrative del prologo.

Notoriamente, anche in altre scelte metriche Boito assunse il ruolo di originale innovatore delle antiche forme, tuttavia in una direzione opposta a quella dello sgretolamento delle forme chiuse, verbali e musicali, avviato da Wagner. Così anche i libretti di *Otello* e *Falstaff* riconfermano e persino corroborano, in forza della varietà metrica, la tradizione delle forme chiuse. Come nel caso dell'endecasillabo lirico, talora anche sdrucchiolo oppure piano alternato al tronco come nel duetto di Otello e Desdemona:

DESDEMONA

Quando narravi l'esule tua vita
E i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
Ed io t'udìa coll'anima rapita
In quei spaventi e coll'estasi del cor.

Otello, II 3

o nel solo di Otello:

Ora e per sempre addio, sante memorie,
Addio, sublimi incanti del pensier!
Addio, schiere fulgenti, addio, vittorie,
Dardi volanti e volanti corsier!

Otello, II 5

44 Cfr. J. HEPOKOSKY, *Giuseppe Verdi: "Otello"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 139 e il commento di P. Fabbri [*Metro e canto*, cit., p. 155]. Sui versi di scena rimati, in *Aida e Gioconda*, si veda anche H.S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in G. MORELLI (cur.), *Arrigo Boito*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 355-394:360.

Tra gli inediti accostamenti di metri quello di endecasillabi e quinari doppi:

OTELLO

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
 Della miseria, – della vergogna,
 Far de' miei baldi trofei trionfali
 Una maceria, – una menzogna
 E avrei portato la croce crudel
 D'angoscie e d'onte – con calma fronte
 E rassegnato al volere del ciel.

Otello, III 3

Virtuosistica la scrittura di versi che si prestano a scansioni metriche diverse come distici di endecasillabi suddivisibili in cinque quinari:⁴⁵

Ei la colpì! | Quel viso santo, | pallido,
 Blando, | si china e tace | e piange e muor.

Otello, III 8

La forma chiusa è solennizzata nell'atto III dove il solo di Fenton «Dal labbro il canto estasiato vola» adotta la forma principe della poesia lirica italiana, il sonetto.⁴⁶

Ultimo e a lungo protratto impegno di Boito fu quello per il *Nerone*, seconda opera dopo *Mefistofele* di cui Boito ebbe la duplice responsabilità letteraria e musicale. Benché la sua stesura definitiva preceda quella di *Otello* e *Falstaff*,⁴⁷

45 È lo stesso Boito a fornire al compositore una spiegazione dell'insolita scelta: «Ci eravamo accordati che la parte lirica del pezzo doveva avere un metro e la parte dialogata un metro diverso. E ho fatto così. Il metro del dialogo è un endecasillabo che si può spezzare, sì o no, come lei vuole, e se si spezza si risolve in tanti quinari da cima a fondo. Lei può dunque adoperare a sua scelta or l'una or l'altra delle due movente, e ciò era necessario ch'io facessi, perché un endecasillabo, prolungato sotto un andamento lirico, un endecasillabo tutto d'un pezzo sarebbe forse riuscito grave troppo e il quinario troppo leggero. Mescolare visibilmente i due metri non mi piaceva, ho preferito l'artificio ch'ella vede»; lettera di A. Boito a G. Verdi dell'estate 1881; trascr. in P. FABBRI, *Metro e canto*, cit., p. 157.

46 Esempio inseguito da Giacosa che scriverà in forma di sonetto il duetto di Mario e Tosca «Amaro sol per te m'era il morire». Sul sonetto di *Falstaff* vedi anche W. OSTHOFF, *Il sonetto del Falstaff di Verdi*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 157-183

47 Il libretto riceveva la stampa nel 1901 e come noto l'opera, fu eseguita postuma soltanto nel 1924.

mi sembra costituire l'ultimo stadio di una concezione della forma del libretto che ammette esclusivamente versi imparisillabi: combinazioni di endecasillabi e settenari (ma non sciolti come nel recitativo tradizionale) e sezioni monometriche di endecasillabi (anche in rima baciata).

Scelte analoghe compì Luigi Illica che come Boito preconizzava tendenze ampiamente diffuse nei decenni successivi.⁴⁸

Concludendo: per la reintroduzione dell'endecasillabo dovevano essere soddisfatte due condizioni alternative: o l'adozione di versi privi di un'accentuata varietà di schemi, come ancora evidenziato dalle richieste di Verdi a Ghislanzoni, o la rinuncia all'isoritmia melodica ch'era stata peculiare della melodia romantica. Nella seconda metà del secolo fu quest'ultima a venire meno, con l'abbandono della quadratura del periodo musicale e il progressivo superamento della rigida distinzione tra versi lirici e recitativi. Rimuovendo così limiti e ostacoli frapposti al verso nel passato.

La rinnovata fortuna dell'endecasillabo si doveva dunque al fatto che il verso risultava per la sua varietà ritmica il più prossimo a un eloquio pienamente prosastico. Orizzonte radicale, quest'ultimo, cui anelavano, non senza opposizioni, nuove sensibilità estetiche.⁴⁹

Il superamento della forma verbale chiusa e delle varianti metriche connesso si attuò nel *Guglielmo Ratcliff* (1895) di Mascagni che anziché intonare un libretto appositamente concepito si rivolse alla traduzione italiana di

48 Manifestata da subito una spiccata idiosincrasia per le misure parisillabiche, Illica impiegava soprattutto endecasillabi, in successioni esclusive o mescolate con settenari, quinari, martelliani e persino novenari. Tuttavia ne *Le maschere* (1901), verseggiate per Mascagni, sono sorprendentemente e densamente presenti strutturazioni strofiche o relazioni di rima di versi endecasillabi: dodici versi di Pantalone (parabasi); due tetrastrici di Rosanna (I 6); sette versi di Colombina (I 8); nove del Capitano (I 16); quattro tetrastrici di Tartaglia (I 20); due tetrastrici di Florindo e Rosaura (II 2); un pentastico di Brighella (II 5); quattro tetrastrici delle Maschere (II 10); due esastici del Capitano, due tetrastrici di Arlecchino, un esastico di Florindo, due tetrastrici di Tartaglia (II 11); quattro tetrastrici di Rosaura, Florindo, Colombina, Brighella (III 4); uno di Arlecchino (III 5); uno di Colombina (III 8); tre del Tutti finale.

49 Profondamente risentito per lo stravolgimento del testo di *Butterfly* operato da Puccini, Giacosa scriveva a Ricordi: «Insisto con quanta ho forza perché sia stampato intero il testo del libretto. Questa mutilazione può convenire al maestro, ma offende profondamente il poeta. [...] Ora mi si è portato via il terzo verso di ogni terzina. Che male c'è a stamparlo se anche il musicista l'omette? Ma devo proprio abbandonare il libretto al disprezzo e al dileggio di tutte le persone che appena s'intendono di prosodia?»; lettera del 1° gennaio 1904, *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 250. Del resto parliamo di anni in cui persino i liberi testi di Richard Wagner erano tradotti da Zanardini, Marchesi, Pozza nell'immarcescibile metro madrigalesco.

Andrea Maffei del dramma di Heinrich Heine, svolta come di consolidata tradizione in endecasillabi sciolti. Scelta emulata nel primo Novecento con la messa in musica di tragedie di D'Annunzio da parte di Riccardo Zandonai (*Francesca da Rimini*, 1906), di Pietro Mascagni (*Parisina*, 1913), Ildebrando Pizzetti (*Pisanella*, 1913; *Fedra*, 1915). Testi che richiedevano modici adattamenti, essendo già in versi. Ovvero versi imparisillabi e con ricorrenze frequenti dell'*enjambement*, talché, minata l'unità sintattica, si rendono talora riconoscibile soltanto in virtù dell'*a capo*.

Infine, il coevo libretto di *Risurrezione* mi sembra buon testimone di una fase di transizione dal verso alla prosa. Infatti il testo è continuo, ma potrebbe essere il frutto di un semplice assemblaggio di versi, come di seguito congetturato (uso la sottolineatura semplice per i sette segmenti endecasillabi e quella doppia per i cinque settenari):

Si, la ravviso la mia cara stanza dei di lontani! La tavola ove scrissi la mia
laurea è questa... E quello è il letto ove dormii fanciullo... E là, sul muro, il
pendolo fedele batte ancora i suoi colpi. Tutto è qui pieno di ricordi dolci!...
Oh! Quante volte, a quel balcon ristetti, mirando i campi, il fiume e il sol
sorgente fra le nubi d'oro!... E chi m'apre la porta, sei tu ancor, buona zia!...
Nulla, nulla cangio!⁵⁰

50 *Risurrezione*, libr. C. Hanau, mus. F. Alfano, prima esecuz. Torino 1904, atto I, solo di Dimitri.

Riccardo
Redivo

La trasformazione dell'endecasillabo nelle musicazioni pop italiane

1. Introduzione

In questo intervento analizzerò la trasformazione dell'endecasillabo quando viene cantato. Gli endecasillabi analizzati saranno esclusivamente quelli delle musicazioni pop¹. È molto difficile capire come mai le musicazioni siano state affrontate solo in parte, marginalmente, e non abbiano avuto uno o più studi dedicati, a eccezione di quello da me pubblicato tempo fa². Saggi o articoli su questo argomento, per quanto notevoli, hanno solo sfiorato o si sono soltanto soffermati – e molto velocemente - su questo fenomeno³. Uno fra i molti motivi è quello che, banalmente e in generale, spesso chi è esperto di musica, che sia di pop o di classica, non ha la curiosità, l'inclinazione di approfondire questo aspetto (certo, vale anche l'incontrario) ed è assai raro o impossibile trovare questa attenzione *ibrida* e completa. Per evitar di uscir dall'argomento dirò solo ancora che, per quanto le dinamiche siano molto simili se non proprio uguali, escludo dall'analisi le trasformazioni che l'endecasillabo subisce quando viene cantato in modalità lirica (ad

1 Per *musicazione* intendo la messa in musica della poesia scritta senza finalità musicali (vd. R. REDIVO, *Doppio canto. La poesia cantata della letteratura italiana 1900-2012. Analisi e inventario delle musicazioni*, Metauro Edizioni, Pesaro 2012, pp. 13-14).

2 *Ivi*, pp. 312.

3 Mi riferisco soprattutto a studi come quelli di L. COVERI (a c.), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea Edizioni, Novara 1996, pp. 236, E. DE ANGELIS, S. SECONDIANO SACCHI (a c.), *L'anima dei poeti. Quando la canzone incontra la letteratura*, Editrice Zona, Arezzo 2004, pp. 173, U. FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Edizioni Unicopli, Contaminazioni, Milano 2003, pp. 154, B. GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Rugginenti, Milano 2001, pp. 315, S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte* + Cd-Rom, Carocci, Studi Superiori / 530, Roma 2006, pp. 279, L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. Evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Ricerca, Bologna 2009, pp. 284. Per un'esauritiva bibliografia si veda la "Bibliografia 1" del mio saggio (R. REDIVO, *Doppio canto...*, cit., pp. 301-303) in cui sono presenti tutti o quasi tutti i contributi su questo argomento usciti in italiano fino al 2012.

esempio quando Ildebrando Pizzetti musica Petrarca⁴) o corale (rimanendo su Petrarca, quando Gavin Bryars musica i suoi madrigali⁵), anche se a modificarsi dovrebbe essere solo il fattore tempo, quasi sempre manifestato con un prolungamento di durata delle unità sillabiche, con estremi stravolgimenti accentuali. Non approfondirò nemmeno il fatto che gli endecasillabi nel canto possano formarsi casualmente (se nel parlato si possono produrre involontariamente anche endecasillabi allora se ne possono produrre anche nel canto: queste “due sfere non sono mai riuscite davvero a rimanere separate”⁶) oppure per esigenze stilistico-musicali, derivanti cioè dalla metrica musicale insita del brano (come fa Fabrizio De André ne *La guerra di Piero*⁷, canzone prevalentemente in endecasillabi).

Come ho avuto modo di spiegare in altra sede⁸ le musicazioni pop italiane sono nate nel 1958: da questa data in poi prenderò pertanto gli esempi che, sebbene siano poco diffusi, non sono però tanto rari. La data segna l'inizio delle musicazioni pop: prima dei *Cantacronache* e più precisamente prima che Sergio Liberovici musicasse una poesia di Claudina Vaccari nel maggio del 1958⁹, la poesia non era mai stata cantata in modalità pop.

Ancora una puntualizzazione: preferisco usare il vocabolo trasformazione (o variazione e alterazione, benché meno precisi) perché mantiene un collegamento, una traccia con l'originale piuttosto che quello di metamorfosi, che con l'originale ha meno a che fare perché più vicino al piano semantico, che può essere anche completamente stravolto.

La musicazione in modalità pop è la veste musicale che permette all'endecasillabo il massimo della divulgazione, della conoscenza (lasciamo stare

4 I. PIZZETTI, *Tre sonetti del Petrarca: in morte di madonna Laura* per canto e pianoforte, Ricordi, 1923.

5 Il primo dei quali è Marconi's *Madrigal* (“Se 'l sasso ond' è più chiusa questa valle”), in G. BRYARS: *Madrigals Volume 1* – VOX ALTERA ENSEMBLE, *Al suon dell'acque seriva*, GB Records, 2010.

6 S. LA VIA, *Poesia per musica...*, cit., p. 25.

7 *La guerra di Piero*, F. DE ANDRÉ, *Tutto Fabrizio De André*, Karim, 1966.

8 R. REDIVO, *Doppio canto...*, cit., cap. III, pp. 27-35.

9 In uno spettacolo teatrale (*13 canzoni 13*) svoltosi a Torino nel maggio del 1958 è stata musicata la poesia di Claudina Vaccari *Partigiano sconosciuto*, per opera di M. L. STRANIERO e l'anno successivo registrata appunto per i *Cantacronache* in *Cantacronache 3*, Italia canta, 1959.

se nel modo migliore o peggiore) e rispetto alle modalità lirica e corale è più vicina al parlato e quindi più prossima alla lettura ad alta voce, anche se vicina non significa uguale, chiaramente: ogni lettura, anche silente, al pari di ogni musicazione è e sempre sarà un'interpretazione.

2. Musicazioni pop italiane

L'individuazione di un endecasillabo (che non si conosce) nel canto è ambigua ed è legata all'interpretazione e alle capacità interpretative del trascrittore del testo.

Come fare a individuare l'endecasillabo nelle canzoni quando non si possiede, nel senso che non lo sia ha e non lo si conosce, il testo scritto? Mi riferisco sia alle canzoni popolari che, soprattutto, alle canzoni che hanno preceduto la società di massa il cui supporto (gommalacca, vinile, etc.), nella stragrande maggioranza dei casi, non riportava i testi dei brani, quindi approssimativamente e per comodità fino all'avvento del *Festival di Sanremo* (1951), una manifestazione che corredeva l'evento con i testi dei brani in piccoli libretti¹⁰. Come si esemplificherà presto, nel canto le sillabe funzionano in maniera diversa e un quinario seguito a un senario può essere inteso come un endecasillabo e un endecasillabo cantato in un certo modo può risultare un quinario e un senario, etc. Per la difficile e incerta individuazione che porterebbe sì a una dissertazione assai interessante ma troppo lunga per questa sede, ho scelto le musicazioni, dove le tracce delle alterazioni sono più facili a vedersi e più utili a trattarsi.

Ecco alcuni esempi di quanto appena detto sull'individuazione problematica, nel canto, della metrica testuale.

¹⁰ Quelli stampati da Campi Editore che non a caso comincio a pubblicare i "fogli volanti delle canzoni" venduti per fiere e mercati dai cantastorie (e già dal 1892, con il primo nome di Tipografia Giuseppe Campi).

Come fare quando, non conoscendo la metrica del testo, ci si trova davanti a un *enjambement*? Come fare a percepirlo all'ascolto? Non credo ci si possa riuscire, se non forse ascoltando molte volte il testo. Lorianana Lana ha musicato *I pastori* di D'Annunzio¹¹: ascoltando la musicazione, non solo non si comprende l'inarcatura, l'alterazione retorica dell'endecasillabo (ad esempio ai vv. 5-6, che per giunta viene seguito da un altro *enjambement*, vv. 6-7), ma è difficile anche individuare quando inizia il verso poiché l'endecasillabo precedente, che nel testo dannunziano finisce con un punto, è legato - nel cantato - in una continuità che rende praticamente impossibile il riconoscimento.

VERSIONE ORIGINALE

- 1 Settembre, andiamo. È tempo di migrare.
- 2 Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori
- 3 lascian gli stazzi e vanno verso il mare:
- 4 scendono all'Adriatico selvaggio
- 5 che verde è come i pascoli dei monti.

- 6 Han bevuto profondamente ai fonti
- 7 alpestri, che sapor d'acqua natia
- 8 rimanga [...]

TRASCRIZIONE MUSICAZIONE

Settembre andiamo è tempo di migrare,
 ora in terra d'Abruzzi i miei pastori,
 lascian gli stazzi e vanno verso il mare,
 scendono, all'Adriatico selvaggio,
 che verde è come i pascoli dei monti,
 han bevuto profondamente ai fonti alpestri,
 che sapor d'acqua natia rimanga.

¹¹ *I pastori*, L. LANA, *Musica & Parole, 10 in poesia! La grande poesia italiana incontra la canzone*, Multimedia Press, 2010.

E' questo della Lana è anche un lavoro molto attento alla scansione metrica perché nato per le scuole. Chiaro, se sappiamo che il brano è stato preso da D'Annunzio e cominciamo a contare le sillabe dall'inizio, riusciamo a comprender il testo, ma è una fatica (non spontanea) che rende la musica in qualche modo secondaria o superflua, e immaginiamoci la diffusione del brano in un contesto standard, quindi non in un ambiente scolastico ma piuttosto radiofonico.

Esempi del fenomeno nelle canzoni pop (e quindi non nelle musciazioni) sono molto più facili a riscontrarsi. Ne esaminerò velocemente due.

Nel libretto dell'album *Confusa e felice* di Carmen Consoli¹², l'incipit del brano *Per niente stanca* è così riportato:

adesso che ho sangue infetto
nessuno vorrà più leccare le mie ferite
ed ho trovato tutto l'oro del mondo

Il primo verso è un settenario, il secondo ha quattordici sillabe (o settenario più ottonario), mentre il terzo è un dodecasillabo (o quinario più settenario). Per chi non avesse il libretto e volesse trascrivere il testo cantato con la metrica espressa dal testo cantato si troverebbe sotto gli occhi una metrica assai diversa:

adesso
che ho
sangue infetto
nessuno vorrà più leccare
le mie ferite
ed ho trovato
tutto
l'oro
del mondo nelle mie tasche

12 *Confusa e felice*, C. CONSOLI, *Confusa e felice*, Cyclope Records Ed. Musicali / Polygram Italia s.r.l. Ed. Mus., 1997.

Ora la metrica cambia, e molto: i primi due versi sono trisillabi, poi troviamo un quadrisillabo, un novenario, seguono due quinari, due bisillabi e un ottonario.

Se uno, poi, volesse cercare una regolarità troverebbe che i primi versi possono formare due endecasillabi legati da un *enjambement*:

adesso che ho sangue infetto nessuno
vorrà più leccare le mie ferite

Ma gli esempi potrebbero continuare per molto, considerando poi le possibili modifiche causate dall'accentuazione diversa presente nel cantato, quello che Zuliani chiama “accorgimento accentuativo”¹³.

L'Anguilla è una canzone rap dei *99 Posse*¹⁴ al cui interno si cantano le seguenti parole:

non credere a chi promette miracoli
parla di money money
soltanto money money

che è, o potrebbero essere, un endecasillabo sdrucchiolo più due settenari, se non che, leggendo i testi della canzone e prestando migliore attenzione all'ascolto si nota una differenza, cioè che il verso in causa è preceduto da un *no*, pronunciato molto velocemente, quasi incollato al *non*; quindi la trascrizione più fedele è, o potrebbe essere, quella suggerita dal gruppo stesso:

No non credere a chi
promette miracoli
parla di money money
soltanto money money

¹³ L. ZULIANI, *Poesia e versi...*, cit., p. 33.

¹⁴ In *La vida que vendrá*, BMG, 2000.

Se l'endecasillabo non c'è più ci sono però un settenario e un ottonario in quanto *chi* rima nel cantato con *miracoli* (che di fatto usa la licenza della diastole in modo decisamente spinto, spostando l'accento da sdrucciolo a tronco: *miracoli*; e la stessa cosa vale per i versi successivi in cui *soldi* diventa *soldi* per rimare nuovamente con *chi*). Questo brano è del 2000 ma potevo scegliere brani meno recenti (come ad esempio *Fin che la barca va (il grillo e la formica)*¹⁵, del 1970, il cui ritornello potrebbe risultare, se trascritto, sia in endecasillabi che in settenari e quinari, o quello di *Tutte le mamme*¹⁶, del 1954, dove il ritornello quasi sempre in endecasillabi potrebbe essere spezzato in un quinario e un senario).

Qualcuno potrebbe chiedere: “Perché parti da una trascrizione diversa se il gruppo stesso da questa interpretazione nel loro libretto?” Per due motivi: il primo perché “il testo prodotto dall'autore è disponibile ad ogni forma di esecuzione, cioè ad ogni fruizione nella quale intervengono la cultura, le esigenze, i gusti di un pubblico sempre diverso”¹⁷ e il secondo semplicemente perché la maggior parte della musica viene ascoltata senza leggere il testo e ciò che passa è il testo cantato, non quello scritto (che tra l'altro non riporta gli inserti delle seconde voci: dopo *chi* c'è un altro *chi* cantato molto velocemente da una seconda voce). Se io canto un verso di una canzone lo trascrivo come lo sento, non come è scritto (se è scritto!) nell'eventuale libretto dell'album¹⁸. Si provi a pensare a trascrivere una musicazione da Ungaretti¹⁹ oppure da Caproni²⁰ senza averne mai letto prima il testo: l'ascoltatore che

15 Cantata al *Festival di Sanremo* da Orietta Berti (*Finché la barca va (il grillo e la formica)*, F. ARRIGONI, L. PILAT, M. PANZERI, Phonogram, 1970).

16 Cantata al *Festival di Sanremo* da Gino Latilla e Giorgio Consolini (U. BERTINI, E. FALCOCCHIO, Odeon, 1954).

17 P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, il Mulino, Universale Paperbacks 305, Bologna 2002, p. 56.

18 Tutti i libretti d'album (sia CD che vinili) riportano la poesia da cui è tratta la musicazione in maniera fedele. Ho trovato due sole eccezioni: 1. *Poesia ... rimembri ancora. I poeti della Letteratura Italiana*, musicazioni di P. COLLU, Scuola Media G. Pascoli, 2008, in cui ad esempio *Zacinto* di Foscolo, nel libretto non è tutta in endecasillabi (credo per motivi di impaginazione grafica); 2. *Ape regina. Canzoni su testi di Alda Merini*, A. DONATI, Amiata Records, 1999, in cui i vv. rispettano la metrica del cantato, con un risultato che non esito a definire colto e interessante.

19 Vd. ad esempio A. CHIMENTI, *Il porto sepolto*, Santeria/Audioglobe, 2002.

20 Vd. ad esempio gli ALTERA che, in *Canto di spine. Versi italiani del '900 in forma canzone* (Fermenti vivi, 2001), cantano *Versi controversi*.

sente per la prima volta quei versi cantati difficilmente riuscirà a identificare la metrica esatta voluta dall'autore in quanto a incidere nella scelta, nell'ordine, è una sensibilità che va oltre alla metrica o, meglio, è un altro tipo di metrica che “non incide sui significati comunicabili, ma su percezioni astratte, non traducibili linguisticamente”²¹.

Quindi, in ultima analisi, a comandare il significato (e il senso) è il testo cantato, non quello scritto (a maggior ragione quando il testo cantato gioca con quello scritto, solitamente noto, enfatizzando una parola, eliminando mezzo verso, ponendo un'interrogativa dove non c'era, sostituendo un aggettivo, etc.). Un altro veloce esempio per essere più chiaro: De André, in *Parlando del naufragio della «London Valour»*²² canta, anche se in realtà è, come dice lo stesso titolo del brano, un parlato, questo verso:

ha un grembiule antiproiettile fra il giornale e il gilè

Questo è quello che si percepisce all'ascolto, ma nel testo originale il vocabolo *giornale* ha la *g* maiuscola (*Giornale*) e vuole riferirsi al quotidiano di Montanelli: se uno lo legge, lo sa, altrimenti no. Ma su questo mi fermo.

L'endecasillabo, essendo anche il verso più diffuso della poesia italiana, è il verso più diffuso nelle musicazioni pop italiane²³ e quello che, grazie anche alla sua lunga catena sillabica, subisce più facilmente modifiche. In quest'analisi, utile a riassumere un po' il fenomeno è confrontare

21 P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia...*, cit., p. 13. Beltrami poi, non a caso, prosegue con un esempio proprio da Ungaretti.

22 *Parlando del naufragio della «London Valour»*, F. DE ANDRÉ, *Rimini*, 1978.

23 Oltre che il più diffuso della canzone popolare italiana: “la musica popolare italiana ha avuto per secoli come metri favoriti gli stessi della poesia colta, l'endecasillabo anzitutto” (L. ZULIANI, *Poesie e versi per musica...*, cit., p. 10). Non esiste ancora una ricerca mirata riguardo la diffusione dell'endecasillabo nelle musicazioni pop: la mia affermazione deriva dal risultato ottenuto nel mio precedente lavoro, in cui rintracciai 477 musicazioni pop, fra poesie e versi citati nelle canzoni (R. REDIVO, *Doppio canto...*, cit., pp. 299-300).

come degli stessi endecasillabi siano stati musicati da diversi musicisti, come essi abbiano preso canto: gli esiti prodotti potrebbero in teoria essere anche uguali, ma in pratica non lo sono mai.

La possibilità teoricamente infinita di disporre del tempo, di giocare artisticamente per scopi musicali con il tempo, totalmente assente nella normale lettura (silente o ad alta voce, non sperimentale), e la necessità ritmica che molte volte sposta gli accenti e soprattutto spessissimo inserisce pause (che alle volte ne modificano, quasi sempre involontariamente, anche il significato) sono le principali caratteristiche metriche coinvolte quando si canta, modificandolo, un verso scritto. Vediamo in dettaglio queste variazioni della dinamica prosodica dei versi.

Durata

Quando l'endecasillabo viene cantato, questo fattore soprasegmentale si prolunga di molto, sia nella prosodia relativa all'intero verso sia in ciascuno dei suoi fonemi: le vocali si allungano in durata per motivi musicali (enfatiko-musicali)²⁴, tanto da ostacolare alle volte la comprensione (ciò è più evidente nella lirica, come accade a Ghedini quando musica *Notte* di Giovanni Pascoli²⁵, o nella musica corale, come fa per la stessa poesia Lorenzo Donati²⁶; tipologie – lirica e corale – che come detto precedentemente, non si affronteranno) o modificare anche il significato. Quando Ferré, musicando il più famoso sonetto dell'Angiolieri²⁷, canta l'incipit ci impiega 4,5 secondi (i *Korumbà*²⁸, nonostante siano un gruppo *metal* piuttosto veloce, c'impiegano invece 3,9 secondi), un tempo ben più lungo di quello di Vittorio Gassman²⁹,

24 In musica si usa parlare di *agogica*: “Complesso delle piccole modificazioni di tempo apportate a un pezzo durante la sua esecuzione per ragioni interpretative” (N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2000).

25 *Notte*, G. F. GHEDINI, *Tre liriche di Pascoli*, 1918, in *La voce crepuscolare. Notturmi e serenate del '900*, DUO ALTERNO, Stradivarius, 2010: l'endecasillabo incipitario cantato dura 5,8 secondi.

26 *Notte*, L. DONATI, 2010 (prima esecuzione 2004), in <https://www.youtube.com/watch?v=4Hqbx6DW1fw> (ultima consultazione: 29.01.19): l'incipit endecasillabico cantato dura 5,1 secondi.

27 *Cecco*, L. FERRÉ, in *Gli intramontabili*, Ricordi, 1981.

28 *Cecco*, KORUMBÀ, in *Gizateri*, Rokumba Rockers Records, 2010.

29 Da: <https://www.youtube.com/watch?v=nTvB4qmoFwY> (29.01.19).

che nel leggerlo ci mette *solo* 2,3 secondi (2 secondi invece dura la lettura di Vincenzo Zingaro³⁰). Si noti che ho misurato il tempo dell'endecasillabo incipitario della composizione senza ricercare quello più lungo all'interno della musicazione (Ferrè ad esempio ne ha uno, il v. 3, che dura 5 secondi) e nemmeno la durata dell'intero sonetto musicato, che non farebbe altro che confortare l'analisi allungando di molto la durata della recitazione convenzionale, standard, del testo scritto.

Ritmo (accento ritmico)

Il canto d'un endecasillabo in una musicazione pop altera sempre il verso, raramente modificandone il significato ma più facilmente ostacolandone la comprensione metrica. Le cesure arbitrarie, per motivi quasi esclusivamente musicali (ma si possono verificare anche rare scelte che possono coinvolgere il significato), creano difficoltà interpretative e alterano lo schema accentuativo, tanto da dividerlo - all'udito - mutando gli emistichi in due versi o più, in certi casi rendendo incomprensibile la metrica (imponendo quindi una seconda metrica, quella musicale, in maniera totale). Il ritmo agisce, più che sulla durata, sullo spostamento d'accento, con fenomeni di diastole, elisioni, aferesi *et similia*: Brianza Troisi, musicando *A Silvia* di Leopardi³¹, canta *vita* (v. 2) con accento tronca, usando quindi una diastole, ma disseminati all'interno di questa musicazione troviamo anche elisioni metriche/ritmiche (quando ad esempio modifica, al v. 30, *ci apparia* in *c'apparia*)³². A mio parere sono veramente molti gli artisti *costretti*, per motivi melodici derivati dal ritmo scelto o per incapacità compositiva, a spostare l'accento delle parole per una resa più armonica della musicazione.

Le esigenze musicali che mutano la durata e il ritmo tendono a produrre spesso un'uniformità ritmica nel posizionamento degli accenti dei versi

30 Da: https://www.youtube.com/watch?v=vW3t-IVbF_U (29.01.19).

31 G. A. BRIANZA TROISI, 1999, in <https://www.youtube.com/watch?v=W5Kv3dEbE9k> (ultima consultazione: 29.01.2019).

32 Si veda anche la musicazione da Biagio Marin *Xe destin de brusà* di BALDI G. L. dei CALICANTO, in cui per fare un ritornello sposta chiaramente l'accento di una parola: non *brusà brusà* ma *brüsa brusà* (in *Mosaico*, Felmay, 2011).

poiché li collocano secondo un metro musicale che tende spessissimo a essere ripetuto (cosa che nel testo scritto può verificarsi oppure no, dipende ovviamente dalla volontà dell'autore). Un esempio estremo l'abbiamo quando si cantano le terzine dantesche nello stesso modo, con la stessa melodia e lo stesso ritmo: Demetrio Caridi per ogni canto dantesco (degli otto musicati) ha una sua griglia melodica e ritmica³³, cosa che il poeta, chiaramente, non avrebbe mai voluto né concesso: Dante non scelse di dare, nei versi della *Commedia*, uno stesso andamento ritmico, una stessa identica e monotona melodia; nessuna parte della *Commedia* è circoscrivibile, ridicibile a una semplicistica griglia musicale.

Le conseguenze delle alterazioni endecasillabiche e della maggior parte degli altri versi si riversano o possono riversarsi in varie modalità, che riunisco in due gruppi:

Retorico

In questo gruppo la conseguenza si ha nella generazione di effetti retorici non presenti nell'endecasillabo originale e più o meno voluti. Ecco alcuni casi, che comunque non completano lo spettro:

- percezione di assonanze, in originale assenti o impercettibili;
- le vocali interne divengono rima perché il verso viene spezzato in più emistichi e segnalato da uno stacco, da una pausa, da un'enfasi, etc.;
- ripetizioni di parole (*epizeusi*) o singoli versi (come fa quasi sempre il duo Palladini e Gargano musicando il Belli³⁴ oppure Philippe Eidel quando musica Michelangelo Buonarroti³⁵), strofe (come il già citato Angiolieri di

33 *Divina Commedia, Inferno Canto I*, D. CARIDI, in <https://www.youtube.com/watch?v=IXb2w1V3UPI> (ultima consultazione: 29.01.2019), 2009 (?).

34 In *La vita dell'omo*, S. PALLADINI, N. GARGANO, RCA, 1975.

35 In *Renaissance*, P. EIDEL, Naïve, 2001.

De André, che ripete la prima strofa) o l'intera poesia.

Semantico

La conseguenza in questo secondo gruppo si realizza invece nella modifica, parziale o totale, del significato di uno o più versi, come fanno i *Poemus* quando musicano *Poesia facile* di Dino Campana³⁶: il canto dell'incipit, *Pace non cerco, guerra non sopporto*, suggerisce di mettere una virgola dopo *pace* e una dopo *guerra*, modificando così il significato del verso (*Pace, non cerco guerra, non sopporto*). Simile cosa accade con una musicazione da D'Annunzio del duo Palladini e Gargano³⁷ in cui anche loro, sì involontariamente ma assai più clamorosamente, modificano il significato del testo non rispettando né il punto né l'*enjambement*: (v 2):

VERSIONE ORIGINALE

Non pianger più. Torna il diletto figlio
a la tua casa. E' stanco di mentire.

TRASCRIZIONE MUSICAZIONE

Non pianger più. Torna il diletto figlio.
A la tua casa è stanco di mentire.

Senza nemmeno estremizzare troppo, questa alterazione dal testo scritto dei versi percepiti tramite il loro ascolto cantato può produrre una difficoltà di comprensione che lede, che mistifica il significato originale dei versi e dell'intera poesia (questa conseguenza, questo esito è ancora più visibile nella modalità corale e lirica). Si pensi, ad esempio, quando si pronunciano legate due parole o quando, viceversa, le si pronunciano staccate, con una pausa

³⁶ La musicazione *Poesia facile*, composta da G. GUIDETTI negli anni '90 ma eseguita molti anni dopo, ha aperto la serata dedicata al poeta nella *Sala Consiliare* della *Biblioteca Zona 2* di Milano nel 2005; per quanto sia nel repertorio del duo, a tutt'oggi non esiste una versione in commercio (ma solo una registrazione privata, da cui ho tratto l'ascolto). Per un'analisi più approfondita di questo esempio, R. REDIVO, *Doppio canto...*, cit., p. 77.

³⁷ *Consolazione*, S. PALLADINI, N. GARGANO, in ... *L'anima sarà semplice com'era...*, Ludos – Geppetto, 2001.

che se proprio non fa dimenticare la parola precedente comunque rende più difficile la comprensione del verso, se non proprio del testo intero: un esempio fra tutti lo prendo da un gruppo *black metal* che ha musicato, anche se in verità è gridato, i primi nove versi del *III canto* dell'*Inferno* di Dante³⁸. Nel pronunciare i primi versi, gli *Ancient* uniscono per motivi musicali (ma secondo me anche linguistici, in quanto norvegesi che cantano in inglese e non conoscono l'italiano) alcune parole mentre altre le saltano e altre ancora risultano incomprensibili (soprattutto se ascoltate senza conoscere il testo). I versi danteschi:

Per me si va ne la città dolente
 Per me si va ne l'eterno dolore
 Per me si va tra la perduta gente

diventano più o meno:

Per mesì vanè la città dolente
 Per mesì vanè l'eterno dolore
 Per mesì tra la perduta gente

Inoltre, tra la fine del 7° e l'inizio dell'8° verso Dante non prevedeva una pausa, ma questo gruppo ne fa una che dura più di 14 secondi (e al cui interno troviamo il grido di un bel "la"³⁹):

Dinanzi a me non fuor cose create
 laa Se non etterne, e io eterno duro

Un esempio con gli stessi versi che va a intaccare il significato l'abbiamo con un gruppo lombardo, i *Pulp-Ito*⁴⁰ i quali cantandoli omettono il nono per avere la rima baciata.

38 *Ancient*, nella canzone *At the Infernal Portal (canto III)*, in *The Cainian Chronicle*, Metal Blade Records, 1996.

39 Quello che nella mia ricerca ho chiamato "glossolalia" (R. REDIVO, *Doppio canto...*, cit., p. 72).

40 *Infimo Errabondo Nolle*, PULP-ITO, *Kissa*, Not On Label, 2000. La citazione poetica parte a 01:45 del brano e prosegue fino alla fine, e viene ripetuta 3 volte.

È chiaro, e non mi ci sono soffermato per questo motivo, che un determinato effetto retorico possa incidere teoricamente sul significato, e viceversa, ma a questo livello semantico non l'ho mai potuto constatare in nessun endecasillabo degli innumerevoli rintracciati.

3. Riflessione finale

In tutta l'analisi, non si è fatto ovviamente riferimento ai cambiamenti possibili dati esclusivamente dalla musica sugli endecasillabi perché la competenza spetta ad altri, ma si provi a pensare a quanto può modificarsi il significato di una poesia se c'è una musica o una melodia particolare che viene usata nel canto, come ad esempio quando si canta il lento e riflessivo Leopardi in modalità rap, o, e mi si perdoni l'accostamento fantasioso, una melodia da circo equestre per una poesia di Luzi o una musica techno per un sonetto di Petrarca.

Le nuove generazioni, se non tutte almeno la maggior parte delle persone che vi faranno parte, verranno in contatto con le poesie cantate e trasformate con le modalità appena analizzate. Essendo che, come già detto, “il testo dell'autore è disponibile ad ogni forma di esecuzione”⁴¹ e sapendo che “l'ascoltatore ‘fa parte’ dell'esecuzione”⁴², che effetto avranno su di loro queste alterazioni e che cosa vogliono e vorranno dire? La Corti ricorda che “come il sangue non chiede il permesso di circolare, così la generazione dei giovani penetra in modo suo nel reale e lo esplora, anche per noi”⁴³ e a questa domanda non si può ancora rispondere, o comunque non mi permetto di farlo se non affermando che un'alterazione nella ricezione porta di fatto a un'alterazione della produzione ...

41 P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia...*, cit., p.56.

42 P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Biblioteca, Bologna 2001, p. 287.

43 M. CORTI, *Parola di rock*, in a c. L. COVERI, *Parole in musica...*, cit., p. 53.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELTRAMI P. G., *Gli strumenti della poesia*, il Mulino, Universale Paperbacks 305, Bologna 2002, pp. 243
- CORTI M., *Parola di rock*, «Alfabeta» 34, pp. 3-4, marzo 1982, ora in LORENZO COVERI (a c.), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea Edizioni, Novara 1996, pp. 45-53
- COVERI L. (a c.), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea Edizioni, Novara 1996, pp. 236
- DE ANGELIS E., SECONDIANO SACCHI S. (a c.), *L'anima dei poeti. Quando la canzone incontra la letteratura*, Editrice Zona, Arezzo 2004, pp. 173
- FIORI U., *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Edizioni Unicopli, Contaminazioni, Milano 2003, pp. 154
- GALLOTTA B., *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Rugginenti, Milano 2001, pp. 315
- LA VIA S., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte + Cd-Rom*, Carocci, Studi Superiori / 530, Roma 2006, pp. 279
- REDIVO R., *Doppio canto. La poesia cantata della letteratura italiana 1900-2012. Analisi e inventario delle musicazioni*, Metauro Edizioni, Pesaro 2012, pp. 312.
- ZINGARELLI N., *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2000
- ZULIANI L., *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Ricerca, Bologna 2009, pp. 284
- ZUMTHOR P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Biblioteca, Bologna 2001, pp. 360

DISCOGRAFIA CITATA**ALBUM**

- Ape regina. Canzoni su testi di Alda Merini*, DONATI A., Amiata Records, 1999
- Poesia ... rimembri ancora. I poeti della Letteratura Italiana*, COLLU P., Scuola Media G. Pascoli, 2008
- Il porto sepolto*, CHIMENTI A., Santeria/Audioglobe, 2002
- Renaissance*, EIDEL P., Naïve, 2001
- La vita dell'omo*, PALLADINI S., GARGANO N., RCA, 1975

CANZONI E MUSICAZIONI

- L'Anguilla*, 99 POSSE, in *La vida que vendrá*, BMG, 2000
- A Silvia*, BRIANZA TROISI G.A., 1999, <https://www.youtube.com/watch?v=W5Kv3dEbE9k> (ultima consultazione: 29.01.2019)
- At the Infernal Portal (canto III)*, ANCIENT, in *The Cainian Chronicle*, Metal Blade Records, 1996

- Cecco*, FERRÉ L., *Gli intramontabili*, Ricordi, 1981
Cecco, KORUMBÀ, *Gizateri*, Rokumba Rockers Records, 2010
Confusa e felice, CONSOLI C., *Confusa e felice*, Cyclope Records Ed. Musicali / Polygram Italia s.r.l. Ed. Mus., 1997
Consolazione, PALLADINI S., GARGANO N., *...l'anima sarà semplice com'era...*, Ludos – Geppetto, 2001

Divina Commedia, Inferno Canto I, CARIDI D., <https://www.youtube.com/watch?v=IXb2w1V3U-PI> (ultima consultazione: 29.01.2019), 2009 (?)
Finché la barca va (il grillo e la formica), ARRIGONI F., PILAT L., PANZERI M., Phonogram, 1970
La guerra di Piero, DE ANDRÉ F., *Tutto Fabrizio De André*, Karim, 1966
Infimo Errabondo Nolle, PULP-ITO, *Kiosa*, Not On Label, 2000
Notte, GHEDINI G.F., *Tre liriche di Pascoli*, 1918, in *La voce crepuscolare. Notturni e serenate del '900*, DUO ALTERNO, Stradivarius, 2010
Notte, DONATI L., 2010 (prima esecuzione 2004), <https://www.youtube.com/watch?v=4Hqby-6DW1fw> (ultima consultazione: 29.01.19)
Parlando del naufragio della «London Valour», DE ANDRÉ F., *Rimini*, 1978
Partigiano sconosciuto, STRANIERO M. L., *Cantacronache 3*, Italia canta, 1959
I pastori, LANÀ L., *Musica & Parole, 10 in poesia! La grande poesia italiana incontra la canzone*, Multimedia Press, 2010
Poesia facile, GUIDETTI G. (POEMUS), anni '90, inedita
Se 'l sasso ond' è più chiusa questa valle, BRYARS G., *Madrigals Volume 1 – VOX ALTERA ENSEMBLE*, *Al suon dell'acque scriva*, GB Records, 2010
Tre sonetti del Petrarca: in morte di madonna Laura per canto e pianoforte, PIZZETTI I., Ricordi, 1923
Tutte le mamme, BERTINI U., FALCOCCHIO E., Odeon, 1954
Versi controversi, ALTERA, *Canto di spine. Versi italiani del '900 in forma canzone*, Fermenti vivi, 2001
Xe destin de brusâ, BALDI G. L. (CALICANTO), in *Mosaico*, Felmay, 2011

DECLAMAZIONI

- S'î fosse foco, arderei 'l mondo*, VITTORIO GASSMAN, in <https://www.youtube.com/watch?v=nTvB4qmoFwY> (ultima consultazione: 29.01.2019), 1956 (?)
S'î fosse foco, arderei 'l mondo, VINCENZO ZINGARO, https://www.youtube.com/watch?v=-vW3t-IVbF_U (ultima consultazione: 29.01.2019), 2012

Leonardo
Masi
(Università Cardinale Stefan
Wyszyński, Varsavia)

L'endecasillabo nella canzone italiana, prima e dopo i cantautori

Sulla presenza dell'endecasillabo nella canzone italiana del Novecento è difficile fornire dati precisi. Al di là del fatto che uno studio di questo tipo implica l'analisi di un corpus di enorme di musica e parole, si deve considerare che nei testi della popular music il concetto di metro ha subito nel corso degli anni un progressivo ma radicale cambiamento. Si può semmai cercare di tracciare dei percorsi di questo cambiamento, ed è quello che in queste pagine mi riprometto di fare.

All'inizio del secolo i testi delle canzoni, specialmente in autori come Salvatore Di Giacomo e Armando Gill, portavano “le tracce di un commercio diretto con quelli dei poeti italiani del loro tempo”¹. Se nelle atmosfere e nel linguaggio i punti di contatto fra quelle canzoni e la poesia “alta” sono evidenti, tuttavia nelle questioni di metrica fra i due mondi c'era già una distanza notevole: non troveremo gli sperimentalismi di un Carducci, un D'Annunzio o un Pascoli nelle canzoni dell'epoca di questi poeti. Il problema, spiegava Franco Fortini, consiste nel fatto che “quel tipo di poesia che va bene per la canzone (la forma di ballata) [...] in Italia non ha una tradizione”: se Brecht, scrivendo le proprie canzoni, poteva contare su un retroterra di “due secoli e mezzo di ballate tedesche su cui erano passati tutti i più grandi nomi della letteratura [...] da noi quella funzione è stata adempita dall'opera lirica”². Si può insomma parlare del metro dei testi delle canzoni italiane della prima metà del Novecento negli stessi termini in cui

1 U. FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 34.

2 F. FORTINI, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 721.

si analizza la metrica dei libretti d'opera, tenendo per buono l'approccio di Robert Moreen o Friedrich Lippmann³.

Nei testi della prima metà del secolo convivono diversi metri, ma l'endecasillabo è uno dei più ricorrenti. Lo troviamo, ad esempio, nelle quartine che chiudono ogni strofa di *Come pioveva* di Armando Gill (1918) o nelle strofe di *La porti un bacione a Firenze* (1937) di Odoardo Spadaro. Cito non a caso i brani più famosi di due cantanti che scrivevano testi e musiche delle proprie canzoni. Rispetto alla prassi dell'epoca non si può dire che Gill e Spadaro fossero parolieri di professione e dall'ottica odierna può sembrare che – in quanto cantautori ante litteram – avrebbero potuto anche permettersi maggiori licenze; e invece entrambi scrivono nei metri della tradizione poetica, non di rado scegliendo gli endecasillabi, per lo più regolari: nei casi citati ne abbiamo rispettivamente uno a minore di settima e uno a maggiore⁴.

Nelle canzoni che i vari parolieri scrivono dopo la guerra si mantiene questa tendenza. Limitiamoci a vedere le vincitrici del Festival di Sanremo dal 1951, anno della prima edizione, al 1957, quello che precede la faticosa apparizione di Domenico Modugno. È vero che l'endecasillabo, nella canzone del 1957 *Corde della mia chitarra* (testo: Giuseppe Fiorelli), è presente solo in un verso; ed è vero anche che la canzone del 1953 *Viale d'autunno* (testo: Giovanni D'Anzi), ha bisogno di alcune dialefi perché i primi versi possano risultare degli endecasillabi:

Lungo un viale ingiallito d'autunno
tristemente m'hai detto: è finita!

3 R.A. MOREEN, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas* (tesi di dottorato, Princeton University, 1975); F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1986.

4 Gill era solito Gill chiudere i suoi spettacoli con un'improvvisazione in endecasillabi. Dell'artista napoletano si tramanda l'aneddoto di una "gara all'ultima rima" con Petrolini in un'osteria romana, una sorta di tenzone in endecasillabi (cfr. F. LIPERI, *Storia della canzone italiana*, Rai Eri, Roma 2011, p. 102; R. COSENTINO, *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Rogiosi, Napoli 2013, p. 273).

Ma non c'è dubbio che l'endecasillabo sia il metro dominante di *Grazie dei fior* (1951, testo: Mario Panzeri e Saverio Seracini):

Grazie dei fior
fra tutti gli altri li ho riconosciuti
mi han fatto male, eppure li ho graditi.
Son rose rosse e parlano d'amor.

E grazie ancor
che in questo giorno tu m'hai ricordato,
ma se l'amore nostro s'è perduto
perché vuoi tormentare il nostro cuor.

Le strofe di *Vola colomba* (1952, testo di Bixio Cherubini) si aprono con distici di endecasillabi:

Dio del Ciel se fossi una colomba
Vorrei volar laggiù dov'è il mio amor

Il testo di *Tutte le mamme* (1954, testo di Umberto Bertini) è quasi esclusivamente fatto di endecasillabi:

Son tutte belle le mamme del mondo
quando un bambino si stringono al cuor.
Son le bellezze di un bene profondo
fatto di sogni, rinunce ed amor.

E sono endecasillabi una buona metà dei versi di *Buongiorno tristezza* (1955, testo di Giuseppe Fiorelli):

Io non sapevo lusinghe d'amore,
canzoni d'amore, veleni d'amore...
quando in un bacio mi chiese un cuore,
le diedi un cuore, perdetti un cuore!

D'allora, quante monete d'oro
 quest'occhi le han donato d'allora!
 Buongiorno tristezza,
 amica della mia malinconia...
 la strada la sai,
 facciamoci ancor oggi compagnia...
 Buongiorno tristezza,
 torniamo dove un giorno t'incontrai

e dissi di lei:

“Mi vuole ancora bene” e mi sbagliai!

così come anche tre quarti dei versi di *Aprite le finestre* (1956, testo di Pinchi, pseudonimo di Giuseppe Perotti):

La prima rosa rossa è già sbocciata
 e nascon timide le viole mambole.
 Ormai, la prima rondine e tornata
 nel cielo limpido comincia a volteggiar.
 Il tempo bello viene ad annunciar.
 Aprite le finestre al nuovo sole,
 è primavera, è primavera.
 lasciate entrare un poco d'aria pura
 con il profumo dei giardini e i prati in fior.

Veniamo al 1958, l'anno di *Nel blu dipinto di blu*, canzone considerata rivoluzionaria. La metrica del testo di Franco Migliacci e Domenico Modugno, secondo Paolo Giovannetti, resta spesso nell'ambito dell'isosillabismo di tradizione melodrammatica⁵. I versi della strofa sembrano in effetti la dilatazione di un classico endecasillabo dattilico di 1° 4° e 7°, con l'aggiunta in coda

5 P. GIOVANNETTI, *Il verso di canzone: una neometrica dal basso?*, in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009, pp. 151-159.

di elementi simili a quelli che Pinchera definiva “prefissi ritmici”⁶ – solo che qui si tratta naturalmente di suffissi:

Penso che un sogno così non ritorni / mai più
 Mi dipingevo le mani e la faccia / di blu
 Poi d'improvviso venivo dal vento / rapito
 E cominciamo a volare nel cielo / infinito

Su questo fronte, dunque, nessuna rivoluzione. Siamo nell'ambito del poco sopra ricordato “Son tutte belle le mamme del mondo”; e si potrebbero citare esempi successivi dai testi di canzoni dello stesso Modugno: “Mille violini suonati dal vento” o – per lo meno nell'incipit – “La lontananza sai è come il vento”. Tutti testi accomunati da un andamento dattilico +--+--+--+(-). Ma questo andamento è portato praticamente per tutte le strofe anche dallo stesso Fabrizio De André in *Bocca di rosa* (1967). Proviamo a leggere i primi due versi senza andare a capo:

La chiamavano **Bocca** di **Rosa**, metteva l'**amore** metteva l'**amore**

Un procedimento che riappare identico anche in canzoni successive, come *Don Raffae*' (1990):

Io mi **chiamo** Pasquale Cafiero e **so**' brigadiero del **carcere** oine'

Se mettiamo a confronto il primo verso di ogni strofa di *Bocca di Rosa*, come ha fatto Umberto Fiori, vediamo come un testo “che in teoria dovrebbe tenersi ogni volta alla medesima metrica, si allunga e si accorcia e varia da un'occorrenza all'altra, spostando gli accenti del decasillabo-base, trasformandosi in endecasillabo, ritraendosi a novenario o dilatandosi fino

6 A. PINCHERA, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1966(1), p. 109.

a un dodecasillabo”⁷. Ma siamo sicuri che il punto fondamentale sia qui il numero delle sillabe? Guardiamo cosa succede in *La guerra di Piero*. Umberto Fiori prende due versi della canzone per mostrare come “nella medesima nicchia metrico-musicale” capita che si collochino ora un endecasillabo ora un decasillabo:

Dormi sepolto in un campo di grano
[...]
Fermati Piero, fermati adesso

Penso che invece di contare le sillabe, in questi esempi si debba piuttosto considerare l'andamento che resta sottinteso anche in quei versi che sulla carta sembrano non rispettarlo. Così il verso “Fermati Piero, fermati adesso” non è tanto un decasillabo, quanto un ritmo dattilico dove la posizione mancante, quella che nel testo vediamo occupata da una virgola, è fornita in qualche modo dalla musica e dall'interpretazione. Insomma, si potrebbe benissimo aggiungere al posto della virgola una sillaba, una “zeppa” qualsiasi (*e, su, dai, tu*, etc.) cantando “Fermati Piero [-] fermati adesso”: l'andamento non cambierebbe. Ma la novità di De André, del suo essere cantautore, sta nel fatto di non sottomettersi al “mascherone”, al “diktat della melodia”⁸ e a non pensare alla sillaba come unità assoluta di riferimento. Può forse essere curioso, per contrasto, vedere come oltremarina si lavorava sul testo (e forse quanta poca importanza gli si affidava nell'economia di una canzone), ammesso che si possa prendere per buono questo racconto:

“Are you afraid when you turn out the light?” [...] cantò John. Paul riprese il verso annuendo. John disse che avrebbero potuto usare sempre questa idea di fondo, se gli fossero venute in mente altre domande del genere.

Do you believe in love at first sight? [...] canto John, ma poi s'interruppe: “No, il

7 U. FIORI, *Scrivere con la voce*, cit., pp. 48-49.

8 *Ibidem*, p. 50.

numero di sillabe non corrisponde. Che dici, suddividiamo la frase e immettiamo una pausa per guadagnare una sillaba?”

John riprese a cantare la frase interrompendola a metà: *Do you believe – ugh – in love at first sight?*. “Che ne diresti di *Do you believe in a love at first sight?*”? s'intromise Paul.

John lo ripeté; fu d'accordo e passò al verso successivo⁹.

L'istinto e l'intuito prendono il sopravvento anche nel lavoro dei parolieri (ormai cantautori) italiani e in questo processo il modello cella musica inglese e americana è uno dei riferimenti, anche se non certo l'unico. Il modo di procedere di Fabrizio De André può essere letto al tempo stesso come causa e conseguenza di quella “scomparsa della competenza metrica” di cui parla Zuliani¹⁰, diventata nel Novecento ormai fenomeno collettivo. D'altra parte, Giovannetti¹¹ nota come proprio alla fine degli anni Cinquanta, Franco Fortini preannunciasse la scomparsa della metrica classica, con le sue regolari ricorrenze di percussioni ritmiche fra una sillaba e l'altra. E l'intuizione di Fortini – poeta che proprio in quel periodo si era cimentato con i testi per la musica leggera – vista a distanza di anni ha il sapore di una profezia la cui esattezza, per Giovannetti, si manifesta soprattutto nelle canzoni: leggendone i testi, a partire più o meno dagli anni Sessanta, avremmo a che fare con una *neometrica*, ossia un “sistema, o sistema di sistemi, che da una quarantina d'anni a questa parte presiede alla composizione di molti versi di canzoni italiane, e che sembra aver soppiantato il modello ereditato dalla vetusta tradizione isosillabica (e melodrammatica) nazionale”¹². Oggi cantautori tutt'altro che sprovveduti per quanto riguarda la conoscenza della letteratura come Vinicio Capossela possono fare affermazioni di questo tipo: “Non

9 R. KAISER, *Guida alla musica pop*, tr. it. U. Olmini-Soergel, Mondadori, Milano 1971, p. 75. Si tratta naturalmente della canzone *With a little help from my friends* di Lennon-McCartney, contenuta nell'album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) dei Beatles.

10 L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 16.

11 P. GIOVANNETTI, *Il verso di una canzone*, op. cit., p. 158.

12 *Ibidem*, p. 152.

ho alcuna impostazione metrica se non quella che mi suggerisce l'istinto, e non ho mai imparato a contare”¹³.

Il processo che porta alla scomparsa della competenza metrica nei cantautori è comunque graduale. Abbiamo visto che *Nel blu dipinto di blu*, seppure innovativa sotto diversi aspetti, dal punto di vista metrico è ancora radicata nell'isosillabismo. È con i cantautori della generazione successiva che si inizia a pensare la metrica in maniera diversa e l'endecasillabo cessa di essere una soluzione sfruttata volentieri. La più famosa canzone di Sergio Endrigo, *Io che ho avuto solo te* (1963) inizia proprio su due endecasillabi:

C'è gente che ha avuto mille cose
Tutto il bene, tutto il male del mondo

Ma la combinazione di questo testo con la musica è sorprendente. I testi degli anni Cinquanta precedentemente citati fanno coincidere in maniera lineare gli ictus dell'endecasillabo con i tempi forti del ritmo musicale. Sostanzialmente, per gli endecasillabi di queste canzoni possiamo scegliere fra due modelli: il giambo (*Grazie dei fior*, *Vola colomba*, *Buongiorno tristezza*, *Aprite le finestre*) e il dattilo (*Tutte le mamme*). Il metro della musica tende a ricalcare l'andamento ritmico del testo e applica al giambo un tempo in due e al dattilo un tempo in tre. L'endecasillabo da cui parte Endrigo non scandisce tutte le sillabe pari, a differenza di quello che era l'usanza comune nelle canzoni degli anni precedenti. Infatti sulla quarta posizione c'è una parola poco pregnante: *che*. Lo spartito ci mostra la lunga arcata che va dal battere della melodia sulla seconda posizione al battere successivo sulla sesta, ma l'interpretazione di Endrigo dà l'impressione di un canto ancora più sospeso.

¹³ G. VALENTI, *Il ruolo del “magico numero sette” nella canzone d'autore italiana*, in «Cognitive Philology», n. 4 (2011), p. 3 (<http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/9351/9233>).

Il verso successivo, con l'ictus sulla terza sillaba, sembrerebbe annunciare un dattilo con anacrusi, ma il successivo accento sulla settima lo smentisce, mentre l'accento finale sulla decima ci dice che si trattava di endecasillabo.

16

Io che amo solo te

EDIZIONI MUSICALI
RCA ITALIANA S.p.A.

PROGRAMMATO:
Endrigo
IO CHE AMO SOLO TE
RCA

Testo e Musica di
Sergio ENDRIGO

SOL
Slow (a duce)

6

Ritornello
ven - to che ha a - ve - to mil - le co - se - tet - to ti
le - no, tet - to il ma - to del ma - do.

Questa libertà nel gestire il ritmo dell'endecasillabo, che da un lato sembra venire dalla prosa e dall'altro ci riporta alla migliore poesia, la ritroviamo anche negli endecasillabi che aprono *Vedrai, vedrai* di Luigi Tenco:

Quando la sera me ne torno a casa
Non ho neanche voglia di parlare

L'endecasillabo c'è; forse sullo sfondo c'è la cultura liceale che Tenco e compagni possedevano, ma non è una cultura esibita, anzi i cantautori sembrano invitarci a non pensarci affatto quando ascoltiamo le loro canzoni. Si veda come Fabrizio De André ha trasformato i versi della poesia di Umberto Saba che, insieme ad una canzone di Georges Brassens, gli fece da

ispirazione per *La città vecchia*. In *Città vecchia* del poeta triestino troviamo a un certo punto degli endecasillabi seguiti da versi più brevi collegati ai primi con degli enjambement:

il dragone che siede alla bottega
 del friggitore,
 la tumultuante giovane impazzita
 d'amore
 sono tutte creature della vita
 e del dolore

In De André troviamo versi che potrebbero essere divisi allo stesso modo, anzi sembrano proprio essere ispirati da quelli di Saba anche nel ritmo (senza con questo escludere l'ispirazione dei modelli francesi):

E se alla sua età le difetterà
 la competenza
 presto affinerà le capacità
 con l'esperienza

Ma, a differenza di quanto fa Saba, l'impressione è che il cantante non pensi qui ad una struttura endecasillabo+quinario, bensì senario+senario+quinario. L'endecasillabo in De André è insomma una reminiscenza colta, ma nel momento in cui viene cantato non è più un endecasillabo. E, sempre alla luce di un confronto col trattamento dell'endecasillabo nelle canzoni degli anni Cinquanta, sorprende la scelta di musicare su un tempo in tre il sonetto di Cecco Angiolieri *S'ì fosse foco*, che presenta gli accenti sulle posizioni pari.

L'endecasillabo, e non solo quello della tradizione poetica, sta insomma diventando da qualche decennio a questa parte un corpo sempre più estraneo nella canzone italiana, come dimostra uno studio di Gianluca Valenti

condotto su un corpus di poco più di seicento testi¹⁴. Dall'analisi risulta che gli autori di canzoni privilegiano, in ordine di frequenza, versi di sette, otto e nove sillabe. Valenti sostiene che nel corpus canzoni da lui analizzate la maggiore frequenza di un numero di posizioni metriche per ogni verso compreso fra il cinque e il nove, conferma quanto si dice nel famoso studio di psicologia cognitiva di George Miller: siamo capaci di processare informazioni fino a sette (più o meno due) elementi.

Un autore che si distingue nettamente dagli altri per l'uso frequente dell'endecasillabo nelle proprie canzoni è Francesco Guccini. Secondo l'autorevole analisi di Tritone e Giovannetti, “i modelli metrici ai quali l'autore fa riferimento sono di origine angloamericana, e si fondano su un impulso prosodico di natura fondamentale giambica”¹⁵. In Guccini anche gli endecasillabi, scrivono gli studiosi, tendono a riprodurre un andamento tendenzialmente giambico¹⁶. Dunque anche il cantautore pavanese non si rifarebbe tanto all'endecasillabo della tradizione italiana, ma a modelli anglofoni. Eppure a smentire questo sospetto ci sono le interpretazioni del cantante dalle quali appare evidente che la preoccupazione principale di Guccini non sia quella di seguire un andamento giambico, bensì di conservare gli accenti tonici corretti delle parole, coerentemente con quanto dichiara: “A me interessa molto di più quello che dico e le parole che utilizzo rispetto al supporto musicale”¹⁷.

Valenti giustificava la frequenza dell'endecasillabo in Guccini, deviazione della norma milleriana del “magico numero sette” con “motivazioni di tipo culturale – e non più cognitivo”¹⁸.

14 G. VALENTI, *Il ruolo del “magico numero sette”*, op. cit. Lo studioso non indica gli anni delle canzoni prese in esame, ma nell'articolo appaiono i nomi di De André, De Gregori, Guccini, Vecchioni, Caposela, Testa e Lolli: si suppone dunque che l'analisi si sia concentrata sui decenni successivi agli anni Sessanta

15 P. GIOVANNETTI, P. TRITONE, *Poesia e inganno nei cantautori anni '70*, in L. COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara 1996, p. 134.

16 Ibidem, p. 135.

17 F. PEGORIN, *Francesco Guccini cantore di vita*, Effatà, Cantalupa 2006, p. 139.

18 G. VALENTI, *Il ruolo del “magico numero sette”*, op. cit., p. 5.

Ma credo che, a differenza di quanto accade con De André, la centralità dell'endecasillabo in Guccini non sia dovuta semplicemente a fattori di tipo culturale (l'omaggio alla tradizione della poesia italiana), né tanto meno all'applicazione di modelli angloamericani, bensì sia radicata nell'orgogliosa appartenenza ad un mondo, quello dell'Appennino Tosco-Emiliano, in cui sullo sfondo pare essersi mantenuto il ricordo della poesia estemporanea in ottava rima. Guarda caso, l'endecasillabo negli ultimi anni si trova in canzoni di autori che vengono da un retroterra, seppure alla lontana, affine a quello di Guccini. È il caso di Roberto Benigni, un sodale, insieme a Davide Riondino, del cantautore emiliano nelle scorribande in poesia improvvisata. Del comico toscano Luca Zuliani cita le strofe della canzone *Quando penso a Berlusconi*, “endecasillabi palesemente composti ad orecchio alla maniera popolare”¹⁹, ma si potrebbero ricordare anche altre cose estemporanee, come *Mi piace la moglie di Paolo Conte* o il famoso *Inno del corpo sciolto*. Per restare nell'ambito di canzoni dal tono vagamente divertito di autori dell'Italia Centrale possiamo citare gli endecasillabi con l'aggiunta finale di una zeppa per finire il verso con una tronca in Franco Fanigliulo (“A me mi piace vivere alla grande, già / Girare per le favole in mutande, ma...”); o quelli del *Diablo* dei Litfiba, che il cantante accentua con interessanti infrazioni e con un paio di anacrusi (“Vivo di notte con le anime perse / [Si] della famiglia io sono il ribelle / Tu vendimi l'anima e ti mando alle stelle / E il paradiso è un'astuta bugia”); o ancora quelli alternati a versi cortissimi ne *Il timido ubriaco* di Max Gazzé, dove echi rap sembrano sovrapporsi all'idea del prefisso ritmico di cui parlava il Pinchera (“Sposa / Domani ti regalerò una rosa / Gelosa d'un compagno non voluto / Temuto”).

Certo, come scrive Zuliani, “è difficile stabilire quanto ciò sia dovuto a influenze letterarie, e quanto all'influenza di melodie di tipo tradizionale”²⁰, ma è curioso notare che un cantante di tutt'altre zone, il comasco Davide Van

19 L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica*, op. cit., p. 18.

20 *Ibidem*, p. 19.

de Sfroos, nella canzone *Figlio di Guglielmo Tell* utilizza una struttura metrica che Giovannetti ha scoperto essere la stessa delle canzoni epico-liriche raccolte e studiate da Costantino Nigra nei suoi *Canti popolari del Piemonte* del 1888. Van De Sfroos “probabilmente *non* ha mai condiviso la tradizione italiana dialettale che qui rinnova: a essa *giunge* attraverso la convergenza da un lato del genere globalizzante e dall’altro della lingua *local* da lui utilizzata”²¹. Quanto detto stimola a leggere considerare l’endecasillabo nella canzone italiana del Novecento secondo una chiave che in queste note ho cercato di suggerire: fino agli anni Sessanta presenza legata alla poesia colta e nei decenni successivi reminiscenza sempre più silenziosa di un retaggio di matrice bassa e popolare.

21 P. GIOVANNETTI, *Il verso di una canzone*, op. cit., p. 157.

Cristina
Ghirardini

L'endecasillabo cantato nel contrasto poetico in ottava rima e nel lirico-monostrofico: artigianato della voce e rapporto con la tradizione letteraria

L'endecasillabo è forse il metro più importante del canto tradizionale in Italia. Pur nella diversità di stili vocali, a più parti e o a voce sola, percorrere tutta la penisola e, sin dall'Ottocento, ha alimentato vivaci discussioni, specialmente sul canto lirico-monostrofico e sui suoi rapporti con la poesia in lingua italiana dei primi secoli.¹ A partire dalla mia ricerca sull'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale e dalla mia esperienza di lavoro nell'archivio sonoro del Centro per il dialetto romagnolo, desidero fare alcune considerazioni sulla modalità di canto a voce sola, in lingua italiana e in endecasillabi, basato su un modulo musicale corrispondente ad una quartina. In particolare desidero mettere in relazione la pratica del contrasto in ottava rima con il canto lirico-monostrofico e con il canto dei poemi in ottava rima, tanto amati dai pionieri dell'etnomusicologia italiana.

Il mio intento è provare a definire il punto di partenza un percorso di ricerca non ancora intrapreso, attraverso alcuni esempi incontrati sia sul campo che nel lavoro di archivio, riflettendo in particolare su tre aspetti: la pratica del contrasto come contesto relazionale essenziale sia nel canto lirico-monostrofico che nell'improvvisazione poetica in ottava rima e l'impatto che il canto in endecasillabi a voce sola ha (o ha avuto) nel vissuto collettivo. Cercherò, contestualmente, di prendere in esame cosa comporta mettere in dialogo due diverse possibilità di approccio al canto tradizionale: quello attraverso la ricerca sul campo, frequentando i poeti estemporanei e parteci-

¹ Non ha senso ripercorrere qui il lungo dibattito sulla versificazione di tradizione orale che ha infiammato alcuni protagonisti della cultura letteraria italiana, il lettore dovrà accontentarsi di un riferimento fondamentale per tutti A.M. Cirese, *Ragioni metriche*, Sellerio, Palermo 1988.

pando agli incontri di poesia a braccio, e quello che fa esclusivamente uso di registrazioni d'archivio per le pratiche di canto ora estinte.

1. La scoperta dell'intonazione musicale dell'ottava rima in Italia centrale

Chi oggi si interessi alla poesia estemporanea in ottava rima sa quali sono gli eventi, specialmente in Toscana e Lazio, ai quali è necessario partecipare per incontrare i poeti e prendere confidenza con il contrasto, il cuore dell'improvvisazione poetica in ottava rima.² Benché sia praticato almeno dal Trecento, istituzionalizzandosi in gare pubbliche che si svolgevano anche in contesti urbani (come Roma) perlomeno dagli anni Trenta del Novecento, il contrasto poetico, l'interagire di due poeti attraverso il canto improvvisato, non è stato l'oggetto dei primi studi etnomusicologici. Giorgio Nataletti, Alan Lomax e Diego Carpitella, tra gli anni Trenta e gli anni Settanta del Novecento hanno volto la loro attenzione di trascrittori di arie di canti popolari e i loro microfoni non tanto alla pratica relazionale per eccellenza dell'ottava rima, ma in prima battuta, «al soliloquio poetico e musicale»,³ all'esame di singole strofe o dei poemi in ottava rima, non solo l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*, ma anche alle varie storie in versi che circolavano anche in fogli volanti e libretti tascabili venduti nei mercati.

2 Toscana e Lazio sono oggi i luoghi in cui fare esperienza dell'improvvisazione poetica in ottava rima, ma in passato era assai più diffusa e si estendeva in Abruzzo, Umbria, Marche, Emilia-Romagna si vedano, oltre alla bibliografia citata in questo articolo: G. PALOMBINI, *Cantar l'Umbria. Musica, canto e danza nelle tradizioni umbre*, Edizioni Ante, Perugia 2005; L. GRAZIANO, *Poeti contadini in ottava rima dell'appennino umbro-marchigiano, L'entroterra navigante*, Sassoferato 2012; P. STARO, *Il canto delle donne antiche*, Lim, Lucca 2001, pp.519-528. Nella Romagna toscana, sono attestati contrasti poetici nella Valle del Savio, dove il 4 novembre 1969 è stato registrato il contrasto, tra poeti da tempo purtroppo non più attivi, descritto in V. TONELLI, *Vino e Romagna contadina*, Grafiche Galeati, Imola 1989, pp. 130-140; si veda <http://www.aporie.it/i-luoghi/emilia-romagna/38-schvapiana.html>. Inoltre sono da considerarsi un ponte tra lirico-monostrofico e ottava rima le poesie che i pasqualotti della zona di Santa Sofia usavano cantare prima di uscire dalla casa in cui erano stati ospitati per la pasquella (E. BALDINI-G. BELLOSI, *Calendario e folklore in Romagna*, Edizioni Il Porto, Ravenna 1989, pp. 87-94).

3 G. NATALETTI, *Poeti a braccio*, in «Rassegna Dorica», III/1(1931), pp. 10-13 disponibile in *I "suoni" della Campagna romana*, a cura di R. Tucci, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 79-80 (la citazione è da p. 79).

Sappiamo che Nataletti frequentava le gare poetiche degli anni Trenta a Trastevere⁴ e più in generale gli eventi organizzati prima dall'Opera Nazionale Dopolavoro⁵ e poi dall'ENAL e che aveva avuto modo di conoscere direttamente a Roma i luoghi di ritrovo dei celebri poeti di Poggio Cancelli,⁶ dove si formavano anche i giovani, eppure le sue prime registrazioni non contengono contrasti: si tratta di alcune ottave della *Gerusalemme liberata* a voci maschili alterne e quattro ottave, cantate da Ascenzio De Angelis e Donato Sciarra, che Giancarlo Palombini ha dimostrato essere memorizzate e non cantate all'improvviso.⁷ Le trascrizioni musicali di Nataletti sono un'ottava siciliana (con rime ABABABAB) della Campagna Romana (*Quando so' mortu vojo lassà dittu*, attribuito a «un cavallaro di una tenuta alle porte di Roma»⁸ di cui viene trascritta anche l'intera melodia), una strofa dalla *Gerusalemme liberata* (*Intanto Eminia in fra l'ombrese piante* di cui viene trascritta la musica di una sola quartina, evidentemente si presuppone si ripeta sempre uguale, come suggerisce l'indicazione «seguono gli altri versi»⁹) e un'ottava irregolare «in vocabolo Passerano, nelle vicinanze di Gallicano, tra Tivoli e Palestrina»¹⁰ (*Rosa del mio giardino, la bbella pianta*, di cui è trascritta la musica dell'intera strofa). Egli inoltre annovera tra i «canti da “poeta”» il «con-

4 G. PALOMBINI, *L'ottava rima in Alta Sabina*, in G. KEZICH-L. SAREGO (a cura di), *L'ottava popolare moderna*, Nuova Immagine Editrice, Siena 1988, pp. 83-120, si vedano in particolare le pp. 93-94. Nello stesso saggio Palombini prende in esame, ridimensionandone la portata, le trascrizioni musicali che di queste ottave aveva fatto Paul Collaer in *Lyrisme baroque et tradition populaire*, in «Studia musicologica Academiae scientiarum hungaricae», VII(1965), pp. 25-40.

5 Egli stesso afferma: «Il cantastorie, il poeta a braccio non è affatto morto e non è nemmeno agonizzante. È nascosto. La civiltà lo ha cacciato dalle vie, dalle piazze, gli ha tolto l'ufficio suo politico: il canterino si è rintanato nei sottosuoli, nelle cantine, con la sua poesia ed il suo canto; e ci è voluto un ente della potenza dell'Opera Nazionale Dopolavoro per riuscire a riportare sulle piazze, almeno una volta l'anno, questa forza viva ed operante di popolo» in G. NATALETTI, *Improvvisatori ed improvvisazioni di popolo*, in «Musica d'oggi», XVII, 8-9(1935), pp. 301-307, disponibile in *I “suoni” della Campagna romana*, cit., pp. 89-95. Luciano Sarego ricorda la presenza di Nataletti a un «concorso nazionale» a Villa d'Este a Tivoli nel maggio 1946 per la promozione dell'ENAL, l'Accademia di Santa Cecilia e l'ELAR, L. SAREGO, *Le patrie dei poeti*, B.I.G., Rieti 1987, p. 91.

6 G. NATALETTI, *Poeti a braccio*, cit.

7 G. PALOMBINI, *L'ottava rima in Alta Sabina*, cit.

8 G. NATALETTI, *I canti della Campagna Romana*, in «L'Italia musicale», III/5(1930), pp. 1-2, disponibile in *I “suoni” della Campagna romana*, cit., pp. 67-73. Il testo è menzionato a p. 69, mentre una trascrizione armonizzata per canto e pianoforte si trova in G. NATALETTI-G. PETRASSI, *Canti popolari della campagna romana*, Ricordi, Milano 1930, pp. 45-47.

9 Ivi, pp. 48-49.

10 G. NATALETTI, *Improvvisatori ed improvvisazioni di popolo*, cit., la citazione e la trascrizione musicale sono a p. 93. La trascrizione musicale è pubblicata anche in Id., *Otto canti popolari della campagna romana*, in «Lares», V/1(1934), pp. 32-42, disponibile in *I “suoni” della Campagna romana*, cit., pp. 81-87, p. 85.

trasto comunissimo tra due lavoratori all'aratro, tra *due bifolchis*¹¹ ascoltato dalla voce di due cantori che si scambiano quartine di endecasillabi per un totale di nove ottave; viene fornita la trascrizione musicale solo della prima quartina.

Dal punto di vista musicale, è nella trascrizione della strofa su Erminia che si dà per scontata la ripetizione del modulo musicale espresso nella prima quartina; *Quanno so' mortu vojo lassà dittu*, prevede la ripresa di segmenti melodici corrispondenti a distici e a singoli versi. Gli altri due testi si basano interamente su segmenti melodici costruiti su distici.

Apparentemente, per Nataletti i «canti da “poeta”», caratterizzati dall'endecasillabo e dall'uso della quartina e dell'ottava, sono una particolare casistica dei canti incontrati nello studio sull'alterità musicale che stava pionieristicamente compiendo con l'uso della registrazione sonora. Particolare, a suo avviso, perché riconducibili alla grande tradizione letteraria dei cantari e della poesia lirica, di cui costituiscono l'attuale prosecuzione:

La bisaccia del canterino era ed è duplice: da una parte questi componimenti, che si possono chiamare epico-narrativi, i cantàri; dall'altra quelli lirici, costituiti da tutta quella vasta produzione, dispersa qua e là nei codici, che riflette così bene la vita di questa progenie di Dafni e che contiene anche la parte propriamente detta dell'improvvisazione. [...]

Tutto questo materiale, veramente imponente per mole e per interesse, e non solamente letterario ma anche sociale, non è che la base, direi quasi il nucleo centrale, dell'arte dei nostri “poeti di popolo”. Perché il “poeta”, innamoratissimo dei grandi poeti, degli antichi cantàri e di quelli di recente composizione e loro divulgatore appassionato, è essenzialmente un improvvisatore.

Date un tema qualsiasi ad un “poeta”: dategli, se volete, anche la prima rima: egli, dopo brevissimo raccoglimento, inizierà a cantare il suo nuovo cantàre: uno dopo l'altro gli endecasillabi sgorgheranno dal suo cuore.¹²

11 Ivi, p. 84.

12 Ivi, p. 90.

È dunque la continuità storica con l'endecasillabo letterario a colpire Nalletti, un elemento fortemente suggestivo, che aveva già orientato le ricerche degli studiosi di poesia popolare, ma che avrà conseguenze anche negli studi successivi di etnomusicologi e antropologi.

Non a caso Alan Lomax, nel famoso scritto “*Ascoltate, le colline cantano!*” in cui immagina la reazione dei cantori e suonatori da lui registrati se un giorno ascoltassero la propria voce alla radio, come auspicava nel suo appassionato appello alla «democrazia musicale», a favore dei «contadini d'Italia» e del loro «gusto musicale»,¹³ così descrive Vincenzo Lorenzi, detto “Il Poetino”, di Treppio della Sambuca Pistoiese:

Il Poetino starà scodellando la polenta alla famiglia, recitando contemporaneamente versi dell'Ariosto con la sua bella voce limpida. Il Poetino è un carbonaio che vive sui monti sopra Pistoia. Ha la testa piena di poesia e ricorda migliaia di antichi versi, è capace di improvvisarne di nuovi per una giornata intera. La famiglia naturalmente vi ha fatto l'abitudine.

Dunque, un giorno di questo mese all'una pomeridiana, starà declamando sopra la polenta mentre i figli più piccoli ascoltano la radio. Il Poetino detesta la radio perché, secondo lui, le parole delle canzonette moderne sono tutte porcherie. E magari non ha torto.¹⁴

La dimensione letteraria e mnemonica colpisce anche Diego Carpitella e la sua équipe che, durante la ricerca negli anni Sessanta e successivamente nei dischi Albatros e nel volume *Musica contadina dell'Aretino*, raccolgono una grande quantità di storie in ottava rima ma pochissime testimonianze sulla pratica del contrasto, sebbene all'epoca fossero in piena attività poeti tuttora ricordati.¹⁵ È un approccio legato alla dimensione arcaica e “contadina” del canto in ottava rima, che lo porta a trascurare completamente la produ-

13 A. LOMAX, “*Ascoltate, le colline cantano!*”, in «Santa Cecilia», V/4(1956), pp. 81-87, i termini citati si trovano a p. 84.

14 Ivi, p. 81.

15 La ricerca di Carpitella nell'Aretino è stata ricostruita, nelle sue vicende spesso problematiche, da Maurizio Gatteschi nel suo volume *Il canto popolare aretino. La ricerca di Diego Carpitella*, Le Balze, Montepulciano 2004.

zione di dischi 45 rpm da bancarella di Elio Piccardi, Gino Ceccherini e Mario Andreini, che circolava anche nell'Aretino e che conosciamo grazie al lavoro di raccolta di studiosi estranei all'accademia, come Dante Priore e Alessandro Bencistà.¹⁶ È inoltre un approccio a suo modo ancora legato alla nostalgia del testo letterario, incapace di cogliere il vissuto dei cantori dietro l'«artigianato della voce» basato sull'ottava rima e sullo stornello che i ricercatori riconoscono essere la peculiarità del territorio studiato. La dimensione relazionale del contrasto in ottava rima fa capolino solo nella breve intervista a Emilio Zacchini,¹⁷ la ricerca si concentra invece sulle storie in versi pubblicate nei fogli volanti:

Per molti di questi testi ci troviamo di fronte a prodotti artigianali: spesso il poeta ha una scolarizzazione che arriva sino alla terza classe elementare. Ciò gli permetteva di inviare, pagando un soldo nei primi anni di questo secolo, il testo ad uno dei tipografi di lunari, almanacchi e fogli volanti, che stampavano il testo in “foglio volante”, che poi spedivano al “poeta” che ne faceva omaggio agli amici.¹⁸

Eppure le intenzioni dovevano essere buone se diamo fiducia alle parole di Carpitella che, introducendo *l'Intervista sulla grande famiglia* a cura di Marcello Debolini, Lapo Moriani e sua, insisteva sull'importanza di «valutare il

16 A. BENCISTÀ, *I poeti del mercato. Raccolta di contrasti in ottava rima dei poeti estemporanei G. Ceccherini e E. Piccardi*, Studium, Radda in Chianti 1990. Sia Bencistà che Dante Priore hanno raccolto i 45 rpm di questi poeti, Bencistà ne ha inoltre pubblicato una selezione in 5 cd, ormai da tempo esauriti. Si vedano <http://www.alessandrobencista.it/432279434> e <http://www.aporie.it/discografia/dischi-poetici.html>.

17 Vale la pena di citare un passo di questa intervista per comprendere come la dimensione del contrasto fosse centrale anche per i poeti intervistati da Carpitella e dalla sua équipe i quali, evidentemente, scelsero deliberatamente di escluderla dal loro ambito di interesse: «D. - Si ricorda dove ha sentito cantare in ottave la prima volta qui intorno al paese oppure lontano, lei è di qui? R. - Io so' di Grosseto nativo, di provincia di Grosseto e ho cantato per tutto Grosseto, per tutto il Casentino e poi in tutte queste zone qui dell'aretino da per tutto, ma sempre in compagnia però, un'ho cantato mai solo. D. - In compagnia cosa vuol dire? R. - Avendoci un altro rivale, che magari corrisponde, lui mi da un'ottava e io devo rispondere alla su' ottava, invece in questa maniera devo dire tutto io, di modo che ci si imbroglia più facile, non c'è il tempo. Se io sento l'argomento di quell'altro, io vado dietro quell'argomento lì, uno solo si trova un po' imbrogliato, se sente un po'... invece a esse in due, sente la risposta dell'altro e sentendo quello che dice l'altro io li vado dietro al filo del su discorso e rispondo co' la poesia, sempre improvvisata, perché quelle che ho sentito non me le ricordo più; io quella che ho cantato allora non me ricordo una parola.» in D. CARPITELLA (a cura di), *Musica contadina dell'Aretino*, Bulzoni, Roma 1977, p. 45.

18 Ivi, p. 16.

senso della collocazione, della occasione e della funzione del patrimonio creativo popolare, preso in considerazione in questo lavoro» per «comprendere di più la funzione di un “ragionar cantando” che è alla base dell’artigianato della voce nell’Aretino». ¹⁹ Purtroppo l’aver strutturato gli esiti della ricerca come raccolta di testi e di brevi trascrizioni musicali esemplari senza alcun riferimento alla vita delle persone che sono state coinvolte, non rende merito a quel “ragionar cantando” e non riesce ad essere esaustivo su quell’artigianato della voce che avrebbe potuto forse essere la chiave di lettura dei rapporti tra improvvisazione poetica, uso di moduli melodici ricorrenti e prassi combinatorie che accomunano una pratica musicale così radicata nella tradizione musicale italiana, il canto di storie e l’improvvisazione poetica in ottava rima, con gli altri repertori musicali che servivano alla vita comunitaria nei paesi dove si è svolta la ricerca.

Il lavoro di Carpitella tuttavia, volto a riconoscere moduli e formule attraverso cui si esprime la *langue* dell’improvvisazione poetica in ottava rima cantata, segna una piccola pietra miliare nell’approccio etnomusicologico italiano all’ottava rima mettendo in chiaro ciò che Nataletti aveva solo lasciato intendere per l’intonazione dell’Eminia da lui pubblicata e cioè che dal punto di vista musicale, il modulo di riferimento del cantore corrisponde ad una quartina. A proposito infatti di una strofa della *Pia de’ Tolomei* di cui viene fornita la trascrizione musicale, Carpitella osserva:

Ora mentre il testo verbale-letterario trascritto ha come unità di base un distico, considerato tale sia per la rima sia perché ogni due versi contengono un senso compiuto; il testo musicale si presenta come una forma quadripartita (ABCA’A”B’C’A””) in cui la seconda struttura quadripartita (ABCA) si presenta come variante della prima (ABCA’). Ciò vuol dire che dopo i primi quattro versi la formalizzazione della formula musicale è definita (almeno nel modello) mentre quella verbale-letteraria si definisce formalmente alla fine degli ultimi due versi rimasti. ²⁰

¹⁹ Ivi, p. 119.

²⁰ Ivi, p.20. La trascrizione della strofa a cui si fa riferimento è a p. 97.

La valutazione della cassetta degli attrezzi di questo artigianato della voce prosegue con considerazioni sul «rapporto tra il numero di note che formano una macrostruttura e il numero di sillabe», sul «ritmo libro *non mensurabile*»²¹ e sull'andamento per gradi congiunti, elementi che ancora oggi sono considerati la “norma” di riferimento del recitar cantando dell'ottava rima.

È tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta che l'interesse per l'ottava rima comincia a concentrarsi sul contrasto poetico, piuttosto che sulle storie cantate. Ciononostante, rimane più di un residuo di approccio letterario al dialogo cantato (e a tutto ciò che esso comporta in termini di tecnica compositiva) strettamente influenzato dall'interesse per la memorizzazione di lunghe storie in versi e che influisce negli studi e dall'inevitabile confronto, più o meno diretto, con la grande tradizione poetica italiana dell'ottava rima. Giovanni Kezich, per esempio, ritiene che «la poesia a braccio è l'effetto diretto della prima diffusione in ambito popolare della narrativa mitocavalleresca a stampa», orale «più per necessità che per vocazione».²² In termini ancora più chiari:

I began to challenge the very notion of “orality” as a valid category for the interpretation of the tradition of the octave, trying to look instead at its visible, detectable, written and printed sources. Almost entirely, “oral” in its current contemporary practice, the improvised octave is nevertheless more than reminiscent of its printed ancestry, and of its graphic, two-dimensional existence on the printed sheet in such a way as to make it impossible to take “oral poetry” as a comprehensive category of description.²³

Proprio la nostalgia del testo letterario che ha a lungo improntato gli studi sull'improvvisazione poetica in ottava rima ha contribuito a “bruciare” la questione della teoria formulare che invece che essere verificata nelle storie

21 Ivi, p. 21.

22 G. KEZICH, *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma 1986, p. 156.

23 G. KEZICH, *Some Peasant Poets. An Odyssey in the Oral Poetry of Latium*, Peter Lang, Bern 2013, p. 24.

memorizzate (di cui purtroppo sono attualmente disponibili poche registrazioni²⁴), è stata indagata dove non può esserci, nel contrasto poetico, rimanendo sospesa tra l'affermazione di Giovanni Kezich secondo cui la poesia estemporanea in ottava rima è esente dall'uso di formule²⁵ e le giuste considerazioni di Paolo Bravi sul «bagaglio tecnico del poeta estemporaneo» che

sta nel possedere e nel saper agevolmente recuperare un rimario memorizzato e, per quel che concerne la creazione dell'endecasillabo, in un accorto utilizzo dell'elasticità del verso e delle possibilità di allungamento e di accorciamento sillabico offerte dalla lingua poetica e dal dialetto esaminano.²⁶

La ricerca di Giovanni Kezich in Lazio (condotta specialmente a Tolfa, Tarquinia, Canale Monterano, Marta, Tuscania), pubblicata nel 1986 e ripresa per una nuova edizione inglese uscita nel 2013, è la prima ad avere un forte impatto sugli studi etnomusicologici nella quale compaiono i nomi e le storie personali dei poeti a braccio di Lazio, Abruzzo e Toscana, alcuni dei quali tuttora attivi, tutti ancora oggi ricordati. Sulla base delle registrazioni dell'autore e di Giancarlo Palombini, Maurizio Agamenzone, in appendice al volume dello stesso Kezich del 1986 e successivamente in altri contributi,²⁷ esamina stili vocali di poeti provenienti da aree diverse, cercando di mettere in rilievo elementi individuali e regionali ed esaminando i vari aspetti di quella che chiama (con una espressione di Alessandro Portelli) «cooperazione antagonistica»,

24 Le registrazioni di Carpitella, da cui sono stati tratti i tre dischi Albatros dedicati alla *Musica contadina dell'Aretino* (recentemente ripubblicati in un dvd da Toscana Folk) sono depositate alla Biblioteca di Arezzo e sono state nuovamente prese in esame in M. GATTESCHI, *Il canto popolare aretino*, cit.. Altre registrazioni di storie in ottava rima sono state registrate nel corso degli anni da Dante Priore e sono conservate nel suo archivio personale. Alcune sono state da lui analizzate in D. PRIORE, *L'ottava rima*, Comuni di Laterina e di Terranuova Bracciolini, 2002.

25 G. KEZICH, *Some Peasant Poets*, cit., pp. 23-24.

26 P. BRAVI, *Oralità e improvvisazione nell'Ottava rima*, Rielaborazione Tesi di Laurea in Lettere, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1990, p. 52.

27 M. AGAMENZONE, *Cantar l'ottava*, in G. Kezich, *I poeti contadini*, cit., pp. 171-218; Id. *I tratti melodici dell'ottava cantata*, in G. KEZICH-L. SAREGO (a cura di), *L'ottava popolare moderna*, cit., pp. 19-28; Id., *Una voce per cantar l'ottava*, in *Il verso cantato. Atti del seminario di studi (aprile-giugno 1988)*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma 1994, pp. 45-54; Id. *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, Grosseto 1999, pp. 139-161; Id. *Modi del contrasto in ottava rima*, in M. AGAMENZONE-F. GIANNATTASIO (a cura di), *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 163-223.

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.²⁸

Contemporaneamente a Kezich e Agamennone, Giancarlo Palombini, Piero Arcangeli e Mauro Pianesi lavorano sui poeti a braccio dell'Alta Sabina. Si deve a Mario Pianesi, in particolare, una mole enorme di verbali di interviste e di trascrizioni musicali di ottave cantate dai poeti toscani, laziali e abruzzesi incontrati a Preta, Roma, Poggio Cancelli, Santa Maria in Pantanis, Sigillo, Cavagnano, Lago Scandarello, Campotosto, Poggio Cancelli, L'Aquila, Amatrice, Cornillo Nuovo, Capodacqua, Trivio di Monteleone di Spoleto, Capitignano, Villa San Lorenzo, Spelonga.²⁹

Se il modello base ideato da Carpitella non subisce modifiche sostanziali, il maggior numero di trascrizioni disponibili rende più chiara la variabilità riscontrabile nella sequenza delle finalis dei singoli versi, nell'inserimento di cesure all'interno degli endecasillabi, nell'ambitus (i poeti laziali e abruzzesi non di rado nel secondo o terzo e nel sesto o settimo verso inseriscono una cadenza quarta sotto la finalis), nei profili melodici dei singoli versi (più stereotipati tra i poeti toscani e maggiormente variabili tra i poeti alto-sabini), nella durata della finalis di verso che talvolta risulta lunga e caricata con il vibrato e in qualche caso invece per la sua brevità tende a suggerire un'ulteriore organizzazione dei versi in distici.³⁰

28 Ivi, p. 197.

29 Il lavoro di Pianesi, condotto per la tesi di laurea (M. PIANESI, *Il canto improvvisato in ottava rima in Alta Sabina*, Istituto di Etnologia e Antropologia dell'Università di Perugia, tesi di laurea, relatore Tullio Seppilli, a.a. 1986/1987) e purtroppo mai pubblicato in una sede più facilmente accessibile, è consultabile su richiesta all'autore ed è stato utilizzato in P.G. ARCANGELI-M. PIANESI-G. PALOMBINI, *La sposa lamentava e l'Amatrice...*, Editrice Nova Italica, Pescara 2001 (nuova ed. Morlacchi, Perugia 2014).

30 P.G. ARCANGELI-M. PIANESI-G. PALOMBINI, *La sposa lamentava e l'Amatrice*, cit. (ed. 2014), pp. 91-97.

Oggetto delle ricerche sull'ottava rima di Arcangeli, Pianesi e Palombini sono i contrasti poetici in primo luogo, ma anche la vita dei poeti estemporanei, il loro interesse per la lettura e per la scrittura, il rapporto con la poesia letteraria, la pratica musicale più in generale, specialmente la contiguità dell'ottava cantata a voce sola con l'improvvisazione di terzine e quartine in endecasillabi accompagnate da strumenti quali le ciaramelle e l'organetto.

Si apre dunque la strada per un approccio alla poesia estemporanea in ottava rima che non sia più esente dal rapporto con i protagonisti di questa pratica musicale, ma che prenda in esame l'ottava rima in una prospettiva di consapevolezza del legame con la tradizione letteraria italiana, con il senso che la pratica del contrasto assume nel vissuto dei poeti e infine dei rapporti di scambio tra ottava rima e la più ampia cultura musicale dei poeti estemporanei.

Intraprendere la ricerca sul campo in ottava rima a distanza di quasi trent'anni dagli anni Settanta e Ottanta in cui ne sono stati definiti i parametri formali dal punto di vista musicale non è privo di conseguenze. In primo luogo quella componente "contadina" su cui insistono Carpitella e Kezich (quest'ultimo senza risparmiare – specialmente nel volume del 2013 – pagine impietose, dolenti e forse troppo autobiografiche che insistono sul decadimento di alcuni dei poeti rivisti qualche anno dopo la ricerca sul campo condotta negli anni Settanta e sulla trasformazione dei luoghi frequentati, che fanno temere al lettore impressionabile che l'ottava rima sarebbe morta al termine della sua indagine) si è profondamente trasformata ma ciò non ne ha interrotto la pratica. Segno dunque che l'ottava rima sa prendere strade a prescindere dai destini individuali, dai cambiamenti economici e sociali e pure dagli argomenti trattati, che non si esauriscono nel tema epico-cavalleresco a cui Giovanni Kezich la riconduceva.³¹ Neanche i tragici terremoti

31 G. KEZICH, *I poeti contadini*, cit., pp. 19-21.

del 2016 e del 2017 hanno interrotto gli incontri di poesia estemporanea che si tengono ogni anno regolarmente a Bacugno, San Giovenale, Borbona, il Festival delle ciaramelle di Amatrice fondato nel 2015 da Giancarlo Palombini e altri incontri organizzati con cadenze meno regolari. Se nella Maremma e nell'Aretino l'ottava rima è sostenuta da associazioni e amministrazioni comunali che ne riconoscono il valore come patrimonio culturale tradizionale, se nella Maremma grossetana la presenza del poeta nei gruppi di maggerini, oltre a garantire la continuità della pratica dell'improvvisazione poetica in momenti di crisi, ha saputo anche intensificare i legami tra improvvisatori di Lazio e Toscana (legami non esenti, in qualche caso, da conflitti ma è parte della vitalità del contesto), se a Tolfa si avvale dell'alleanza tra poeti a braccio e poeti di scrittura gravitanti attorno al Circolo Battilocchio, se sia in Toscana che in Lazio alcuni attori stanno provando a portare l'ottava rima in contesti teatrali e, soprattutto, se in Alta Sabina con l'ottava rima si determinano tuttora rapporti tra amici, famiglie, generazioni, forse conviene riflettere sulla sua natura politica, relazionale, pre-individuale, a mio avviso ludica, e sulla sua capacità di adattamento che non a caso le ha consentito di sopravvivere dal Trecento ad oggi.

Essendo arrivata all'ottava rima per ultima, e a seguito di una lunga esperienza di archivio nel corso della quale ho potuto fare esperienza di altre pratiche musicali basate sull'endecasillabo cantato a voce sola, sono stata stimolata da riflessioni sull'endecasillabo cantato meno legate a luoghi specifici, ma indicative di un suo uso come strumento attraverso cui l'anima dotata di linguaggio costruisce rapporti con persone e luoghi e soprattutto gioca con la lingua parlata e letteraria, in questo caso, la lingua italiana.

2. Il contrasto poetico: cooperazione antagonista, gestione del conflitto, uso minore della lingua

Giovanni Kezich non ha dubbi sulla natura dell'improvvisazione poetica in ottava rima, deriva direttamente dalla poesia epico-cavalleresca del Cinquecento, di cui ha mantenuto temi e il metro:

Per il folklorista si tratta di un caso fortunato in cui il repertorio tradizionale è riconducibile a fonti certe, databile con esattezza geologica: un sedimento concreto e consistente la cui emblematica sopravvivenza, dopo quattro secoli di sommovimenti, ci permette di valutare con il metro della sociologia della letteratura, o forse soltanto di intuire, alcune tematiche fondamentali della nostra storia moderna. Come mai, infatti, la memoria dei poeti contadini di oggi non fa che riportarci nel cuore di un'epoca ideale che precede il decadimento civile e sociale dell'Italia, alla letteratura di un Rinascimento che ignora ancora capitalismo, colonie, grandi invenzioni e scoperte? In che cosa consiste il legame inconsapevole ma concreto, di natura ideologica o sentimentale, che unisce le plebi rurali degli ultimi tre-quattro secoli con lo spirito di quell'età?³²

Se così fosse, oggi l'ottava rima non ci sarebbe più, sia perché i poeti in gran parte non sono contadini, sia perché la pratica del contrasto in ottava ha saputo adattarsi ad argomenti estremamente diversi.³³ Oggi il tema epico-cavalleresco, che pure esiste e ha sicuramente avuto un impatto importante sia nei decenni passati che nella formazione dei poeti attuali,³⁴ non è più così pervasivo. Ciò che invece è rimasto per secoli è il contrasto poetico cantato in ottave, che Gidino da Sommacampagna, negli anni Ot-

³² Ivi, p. 19.

³³ Basta sbirciare tra le pagine dei resoconti di viaggio in Italia di alcune biografie degli improvvisatori e altre pagine di letterati del Settecento e Ottocento per rendersi conto del fatto che l'affermazione secondo cui i poeti in ottava rima siano necessariamente provenienti dalle plebi rurali è inesatta e che anzi il contesto urbano ha avuto un ruolo non secondario nella trasmissione della poesia estemporanea in ottava rima (C. GHIRARDINI, *La «naturale acuta sensibilità all'armonia, al numero ed al metro». L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale dal Settecento alla prima metà del Novecento*, in «Fonti Musicali Italiane», 22(2017), pp. 55-89).

³⁴ G. GIANNINI, *L'Orlando Furioso ce l'hanno insegnato i nostri padri*, Lim, Lucca 2017.

tanta del Trecento, describe come «quando duy compagni cantando parlano l'uno contra l'altro [...] e zaschaduno de loro canta una stancia de lo ditto contrasto, la quala stancia può essere de octo versi de undexe sillabe per zaschaduno». ³⁵

L'urgenza di determinare la forma musicale dell'improvvisazione poetica in ottava rima ha portato a sottovalutare in ambito etnomusicologico il carattere relazionale e politico del contrasto poetico, la sua stretta connessione con la vita dei partecipanti e il fatto che comporta la presenza non solo dei poeti che animano il dibattito, ma di un pubblico attento e partecipe, come i poeti stessi oggi non si stancano di affermare. Se Maurizio Agamennone ha coniato la felice definizione di “cooperazione antagonista” tra i protagonisti di un contrasto è Grazia Tiezzi, da una prospettiva linguistica, ad aver posto l'accento sulla natura sociale del contrasto e ad aver ipotizzato che nell'improvvisazione poetica in ottava rima si sia sedimentato un cerimoniale pubblico (che dunque si svolge in presenza di una comunità a cui appartengono sia i poeti che gli ascoltatori) di gestione del conflitto che fa uso del «parlato cantato» e alla cui base stanno un'etica e un'estetica della poesia estemporanea in ottava rima.

Ciò che viene riprodotto e ricostruito in ogni performance a contrasto è un “rituale di parola” pubblica ed oppositiva. La tradizione in cui si iscrive il contrasto è dunque, a mio avviso, quella di una tradizione sociale che rappresenta in modo altamente formalizzato un duello verbale. L'insieme delle convenzioni orienterebbe la sfida verso una pratica di parola la cui esecuzione estemporanea è estremamente regolamentata da vincoli che definiscono, in modo rituale, ciò che è interdetto, ciò che è obbligatorio e ciò che è permesso dalla collettività. Tali vincoli formali organizzano lo scambio oppositivo secondo un modello di interazione che deve svolgersi nel rispetto di alcuni protocolli estetici. La buona esecuzione di un contrasto significa allora, per ogni poeta, l'impegno reciproco al rispetto delle regole: più si è abili, più si è

35 G. DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei rimi volgari*, a cura di G.B.C. Giuliani, Bologna, Romagnoli, 1870, pp. 223-224.

corretti. Il saperlo fare implica il dover essere e l'organizzazione estetica è, in questo duello poetico, l'espressione di un'etica. Pena il dissenso del pubblico e/o l'impossibilità di continuare il duello. Il contrasto prevede così delle regole formali di autogenerazione auto-sopravvivenza, si fa carico della propria irproducibilità e della propria trasmissione.

[...]

La mia ipotesi è che il contrasto sia un rituale che sancisce il diritto alla parola in casi di situazioni di conflitto. Una pratica discorsiva concepita per permettere l'accesso pubblico alla parola d'opinione e che declina le modalità di diritto di replica.³⁶

Se si riprende la prospettiva etnomusicologica emerge che la dimensione del contrasto non è specifica di questa pratica di improvvisazione poetica, sebbene sia uno dei suoi elementi fondamentali. In realtà nel panorama del repertorio lirico-monostrofico in lingua italiana,³⁷ in endecasillabi cantati a voce sola, la pratica di cantare quartine tratte da un repertorio lirico e satirico condiviso, presente in una vasta area dell'Italia centrale e documentato anche in aree di pertinenza dell'ottava rima o ad essa contigue, quali la Valdarno³⁸ e la Romagna, prevede anch'essa una forma di duello verbale, amebeo, lo definivano i raccoglitori ottocenteschi. Negli anni immediatamente precedenti il lavoro di Mauro Pianesi, Tullia Magrini e Giuseppe Bellosi definivano i caratteri formali, poetici e musicali, del canto lirico e

36 G. TIEZZA, *Etica ed estetica del contrasto in ottava rima incatenata toscana*, in P. NARDINI-C. BARONTINI (a cura di), *La nave dei poeti ancora viaggia*, Effigi, Arcidosso 2012, pp. 119-122, la citazione è da p. 121. Si vedano anche, Id., *La poesia estemporanea a Ribolla: una pratica comunitaria d'arte verbale*, in P. NARDINI-C. BARONTINI (a cura di), *La nave dei poeti*, cit., pp. 27-30; Id., *L'improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana: "dono di natura" o etica del conflitto?*, in P. CLEMENTE-A. FANELLI (a cura di), *'albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, Gorée, Iesa 2009, pp. 307-327; Id., *Pastori e poeti: l'improvvisazione poetica nell'Appennino centrale (Alta Sabina)*, in «Quaderni grigionni italiani» 81/1(2012), pp. 73-91.

37 Il discorso si amplierebbe a dismisura se si prendesse in considerazione anche la Sardegna e le numerosissime forme di dialogo cantato o di gara poetica che hanno luogo in altre tradizioni di poesia estemporanea, anche solo vicino a noi, in Corsica, Spagna e Paesi Baschi. Sarebbe per me un'impresa impossibile farmene carico, rinvio dunque ad alcuni degli studi che ho potuto consultare: M. MANCA, *Cantare in poesia per sfidare la sorte. Un approccio antropologico alla gara poetica logudovese in Sardegna*, Isre, Nuoro 2009; P. BRAVI, *A sa moda campidanese*, Isre, Nuoro 2010; D. CAOCCI-I. MACCHIARELLA (a cura di), *Progetto Incontro: materiali di ricerca e di analisi*, Isre, Nuoro 2011; F. CASU-M. LUTZU (a cura di), *Enciclopedia della musica sarda* (16 volumi, 9 dvd, 7 cd), Società Editrice L'Unione Sarda Cagliari 2012 www.sardinianoralepoetry.net; E. VOCE DI U. CUMUNE, *Elat des recherches sur le chjama e rispandi*, Pigna 1986; D. LABORDE, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertulari basque*, Elkar, Donostia 2005.

38 D. PRIORE, *Stornelli e rispetti*, Comune di Terranuova Bracciolini, 2005.

satirico in quartine e distici di endecasillabi in Romagna³⁹ e se si guarda alla sequenza delle finalis, al rapporto tra parti sillabiche e ornamentazione, alla presenza e assenza di cesure nel verso, è difficile non ipotizzare una parentela tra questo stile di canto (quello della *stornella* per prendere le definizioni di Magrini e Bellosi) e quello dell'ottava rima per come è praticata oggi nel contrasto poetico. Certo, gli stili performativi individuali, che includono i profili melodici applicati ai singoli versi, l'ornamentazione, il timbro della voce, la maggiore o minore velocità di eloquio, l'uso di pause e cesure, fanno la differenza, ma uno sguardo dall'alto aiuta a pensare le due pratiche come complementari, di cui quella del canto lirico-monostrofico, spesso propria delle donne lavoratrici nei campi, ridimensionando così il luogo comune che attribuisce il contrasto poetico a cantori pressoché esclusivamente maschili.⁴⁰

La difficoltà nel mettere a paragone queste pratiche sta nel fatto che l'ottava rima è tuttora vivente, mentre la prassi di canto degli stornelli in Romagna ci è pervenuta solo tramite le registrazioni sonore, specialmente quelle di Giuseppe Bellosi e Tullia Magrini⁴¹ e le sequenze di stornelli registrate per esempio nei dischi prodotti dal coro delle mondine di Lavezzola, che hanno fatto risuonare sui palchi fino agli anni Ottanta una pratica cantata che fino a pochi decenni prima era un sapere condiviso.⁴²

Se così fosse, il contrasto, in ottava rima o in quartine di endecasillabi, propriamente improvvisato nel primo caso, costituito dal richiamo alla memoria di quartine memorizzate da impiegare a seconda del contesto emotivo in cui si svolge il canto nel secondo, costituirebbero varianti di un gioco rela-

39 T. MAGRINI, G. BELLOSI, *Vì do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna: il repertorio lirico*, Clueb, Bologna 1982.

40 Anche se storicamente sono documentate celeberrime improvvisatrici in ottava rima (C. GHIRARDINI, *La naturale acuta sensibilità*, cit.).

41 Attualmente consultabili al Centro per il dialetto romagnolo della Fondazione Casa di Oriani di Ravenna e, parzialmente, online nell'archivio digitale www.casafoschi.it.

42 I dischi sono disponibili nel cd allegato a C. GHIRARDINI, *Noi sian le canterine antifasciste*, Nota, Udine 2012.

zionale con la lingua cantata, attraverso le sue regole cerimoniali che Grazia Tiezzi non cessa di sottolineare, ma che si avvera, come suggerisce Giorgio Agamben, in un regime di sospensione delle ordinarie funzioni comunicative del linguaggio «per aprirle ad un nuovo, possibile, uso».⁴³

Pur non condividendo l'idea di Kezich secondo cui l'ottava rima attuale discenda direttamente dalla poesia epico-cavalleresca cinquecentesca, e inserendomi, per formazione e per passione, nel solco leydiano che non riesce a separare oralità e scrittura in quel mondo complesso che è la musica tradizionale italiana,⁴⁴ neanche io rinuncio a riconoscere nel contrasto poetico in endecasillabi (sia in ottava rima all'improvviso, sia in quartine memorizzate) quel profondo legame con la tradizione letteraria italiana da cui tutti gli etnomusicologi sono stati affascinati e che trova conferma nella varietà di metri comuni alla letteratura italiana impiegati nel canto popolare e nelle abitudini di lettura dei poeti attivi. Piuttosto che una derivazione o una dipendenza o una imitazione dalla letteratura maggiore, vedo nel contrasto poetico tutte le caratteristiche che Gilles Deleuze e Felix Gattari riconoscevano alla letteratura minore:

I tre caratteri della letteratura minore sono quindi la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione. Ciò equivale a dire che l'aggettivo "minore" non qualifica più certe letterature ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita).⁴⁵

Per il contrasto poetico si può parlare di "detterritorializzazione" in un duplice senso: in quanto lingua cantata, che esige la maturazione di uno stile vocale personale, elaborato nel corso di anni di ascolto dei poeti e cantori

43 G. AGAMBEN, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, p. 59.

44 R. LEYDI, *L'altra musica*, Ricordi & Giunti, Milano-Firenze 1991 (nuova ed. a cura di F. Guizzi, Universal Music MBG-Lim, San Giuliano Milanese - Lucca 2008).

45 G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 33.

più anziani e (soprattutto nel caso dell'ottava rima), il rigoroso rispetto della rima e del metro, ma se ne può parlare anche in quanto defunzionalizzazione giocosa del dialogo argomentato, la cui efficacia è condizionata dal rispetto delle regole metrico-musicali e dall'arte combinatoria dei poeti cantori, specialmente nell'ottava rima, dove per di più vige l'obbligo di ripresa della rima.

La dimensione politica ed individuale si innesta strettamente con quello che Carpitella chiamava artigianato della voce e, a mio avviso, con l'idea di “dono di natura” con cui i poeti definiscono l'arte dell'improvvisar cantando.

3. Artigianato della voce e dono di natura

La ricerca sull'Aretino di Carpitella e dei suoi collaboratori a mio avviso non ha mantenuto una promessa, quella di prendere sul serio il concetto di artigianato della voce. La ricerca incentrata sull'individuazione dei repertori considerati a prescindere dalle storie di vita e dall'uso della voce dei singoli cantori intervistati separa in maniera irriducibile vita e musica, come se l'una potesse esistere senza servirsi dell'altra. Il caso dell'Alta Sabina in cui il canto di terzine e quartine accompagnate dalle ciaramelle e dall'organetto caratterizzano la formazione e il periodo di apprendistato dei poeti è emblematico della stretta relazione tra ottava rima e altre forme poetico-musicali, ma l'abitudine alla parola intonata e all'arte combinatoria delle sillabe si avvalgono di molte strade, che comprendono l'ascolto, il canto in metri diversi dall'ottava rima, la lettura e la scrittura.

Oggi i poeti estemporanei afferenti all'area che prendeva in considerazione Carpitella praticano il contrasto in ottava rima, non ricordano generalmente più storie in ottave, ma non disdegnano altri repertori vocali o strumentali, che forse Carpitella non avrebbe considerato di suo interesse

(perché non arcaici, originari, contadini), ma che pure fanno parte della cultura vocale e della consuetudine al verso dei poeti in ottava rima. Franco Ceccarelli, di Ponticino, ama cantare canzoni in sestine di endecasillabi; Lorenzo Michelini di San Giovanni Valdarno, sa cantare e accompagnare alla chitarra sestine e stornelli; Marco Betti di Figline Valdarno, poeta di raffinate letture letterarie e filosofiche, si è recentemente specializzato nelle *gnacchere* toscane per suonare musica da ballo con I Badalischi e, con l'associazione Lentopede, organizza serate in cui alterna contrasti in ottava rima, stornelli e balli; Ivo Mafucci, di Arezzo, decano dei poeti attualmente attivi nella zona, come molti altri poeti estemporanei in ottava rima, si è cimentato nella scrittura di poesie.⁴⁶ Nell'ottica carpitelliana si potrà obiettare che nel caso dei più giovani, specialmente Lorenzo Michelini e Marco Betti, c'è una tendenza revivalistica, un'esplicita intenzione di preservare un repertorio tradizionale compromettendone forse i caratteri musicalmente più arcaici, ma non avrebbe saputo sopravvivere fino ad oggi l'ottava rima, se non avesse costruito un rapporto proficuo con con altre forme di musica vocale basata sull'endecasillabo e con il ballo.

Come si diceva, fa parte proprio dell'apprendistato necessario per sviluppare l'artigianato della voce in Alta Sabina il canto di terzine e quartine di endecasillabi con l'accompagnamento delle ciaramelle e dell'organetto, che trova il proprio ambiente più propizio nelle serenate, ma che è presente ogni volta che si canta in ottava rima o che si balla la saltarella.

Nelle terzine e nelle quartine i poeti cercano di mantenere le rime più a lungo possibile con forme di incatenamento, tipo ABA e BAB nella terzina o ABAB ABAB e ABAB BABA nella quartina. A differenza dell'ottava rima, nella terzina e nella quartina i poeti tendono ad usare più a lungo possibile rime caratterizzate da consonanza, per esempio -eta, -ato, -eta nella terzina e

46 I. MAFUCCI, *Poesie*, Arezzo, Edizioni A.C.E. 2003, il metro, tranne in un caso, è ovunque quello dell'ottava rima.

-ato, -ito, -ato, -ito nella quartina.⁴⁷ Sorretto dall'accompagnamento delle ciaramelle o dell'organetto, lo stile vocale è relativamente più semplice di quello dell'ottava rima, con moduli melodici meno articolati, in genere soggetti ad una minore variabilità personale. Ma se l'elaborazione melodica è più semplice, non è secondario il lavoro di scavo nella lingua per mantenere le rime con consonanza e, aggiungo, per l'attenzione alla messa di voce che, proprio per la presenza strumentale, necessita una maggiore potenza nell'emissione vocale. Emilio Meliani (Santa Maria a Monte, PI), a proposito della terzina parla di «assonanze estrose» necessarie per esprimere un «concetto concentrato», ed è proprio il verbo “scavare” per ricercare la parola che Marco Calabrese (Bacugno, RI) usa nel contrasto disputato con Meliani proprio su ottava e terzina, registrato l'8 luglio 2018 a Valpiana (GR) E che questo processo di scavo sia collettivo e storicamente consapevole del legame con l'endecasillabo letterario italiano lo dicono chiaramente i poeti stessi in questo contrasto: Meliani non esita a menzionare Dante e le terzine della *Divina Commedia* oltre alle tante «menti estrose» a cui l'ottava lo porta a pensare, Calabrese ricorda le numerose finestre sotto cui ha cantato in terzine come apprendista improvvisatore e i «versi presi a nolo» da un sapere che lo precede. Dunque individuale e collettivo si confondono nell'improvvisazione poetica:

La letteratura minore è del tutto diversa: l'esiguità del suo spazio fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica. Il fatto individuale diviene quindi tanto più necessario, indispensabile, ingrandito al microscopio, quanto più in esso si agita una storia ben diversa. In questo senso appunto, il triangolo familiare si connette agli altri triangoli, commerciali, economici, burocratici, giuridici, che ne determinano i valori.⁴⁸

47 P.G. ARCANGELI-M. PIANESI-G. PALOMBINI, *La sposa lamentava e l'Amatrice*, cit., pp. 127-132 (dove è presente anche una trascrizione musicale di una serie di quartine e terzine con accompagnamento di ciaramelle cantate da Virginio Di Carmine e Luigi Plini); G. TIEZZI, *Pastori e poeti*, cit.. Un esempio di terzine e quartine cantate con l'accompagnamento delle ciaramelle e dell'organetto (insieme a quest'ultimo compare eccezionalmente anche una chitarra), registrata a Bacugno (RI) la sera del 3 agosto del 2018 (cantano Francesco Marconi, Paolo Santini, Stefano Prati e Dante Valentini, alle ciaramelle Alessio Di Fabio, all'organetto Alessandro Calabrese)

48 G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Kafka*, cit., p. 30.

Anche per i grandi stornellatori e le grandi stornellatrici incontrati da Giuseppe Bellosi e Tullia Magrini l'affinamento dell'arte combinatoria della parola e della tecnica vocale è strettamente legata alla vita comunitaria e al buon vivere collettivo. Paolina Tasselli (Fusignano, RA, 1914-2009), stornellatrice, appassionata canterina nei cori a due voci per terze parallele detti *trô*, era un'enciclopedia vivente di rime, indovinelli e proverbi in versi, motti che si dicevano nelle veglie invernali e, intervistata da Giuseppe Bellosi, non esita a parlare di “avvento dell'egoismo” quale causa che ha determinato la fine del canto tradizionale in Romagna:

GB: E a s'cantéval nêch dal sturnêli?

PT: Së, nêca...

GB: Sèmpar int al sfujarei?

PT: Int al sfujarei, a ca, int al tēr...

GB: Ecco...

PT: Quât ch'a simi a là int al tēr par pasè mei e' tēp, a cantimi dal sturnêli, a fašimi nêch di trô, in brâch cun e pòvar bab, i mi fradel, acsè...

GB: Ecco quât ch'a sivi un brâch a lavurè...

PT: È, in quâtar-zêch, zêch-sì a s'ardušimi...

GB: E pu dop u s'è šmes d'cantê, quât èl ch'u s'è šmes?

PT: Ah, adès, dop l'è vnu l'eguışum...

GB: Quât èl parò presapòch l'epoca?

PT: Mò, chi lo sa? E' sra... quatôrg-queng en, diș-queng en, acsè...⁴⁹

Per Paolina Tasselli, come per i poeti estemporanei in ottava rima, vita

49 «GB: E si cantavano anche degli stornelli? PT: Sì, anche... GB: Sempre nelle *sfujarei* [feste per la spannocchiatura del granturco]? PT: Nelle *sfujarei*, a casa, nei campi... GB: Ecco... PT: Quando eravamo lì nel campo, per passare meglio il tempo, cantavamo degli stornelli e facevamo dei *trô* (cori), in branco, con il povero babbo, i miei fratelli, così... GB: Ecco, quando eravate un branco a lavorare... PT: Sì, in quattro-cinque, cinque o sei, ci radunavamo... GB: E poi si è smesso di cantare, quando si è smesso? PT: Ah, adesso, dopo è venuto l'egoismo... GB: Quand'è pressapoco l'epoca? PT: Ma, chi lo sa? Saranno quattordici-quindici anni, dieci-quindici anni, così...». Frammento dall'intervista di Giuseppe Bellosi a Paolina Tasselli, 17 settembre 1978, disponibile qui: http://www.casafoschi.it/ricerca/ricerca_src/scheda_ite.php?idk_id=ITE-CGH01-0000083633&sigla=oriani&ite_tkt=AUD. Si veda anche C. Ghirardini *Sung poetry and human lives in sound archives: Lyrical and satirical songs in hendecasyllabic lines recorded in Romagna by Giuseppe Bellosi and Tullia Magrini*, in «Journal of New Music Research», special issue on Digital Philology for Multimedia Cultural Heritage, ed. by Federica Bressan, Sergio Canazza, Brecht Declercq, in corso di stampa (<https://doi.org/10.1080/09298215.2018.1486434>).

e verso cantato o esplorato ritmicamente tramite la rima, il doppio senso, l'articolazione in versi, vita, linguaggio e musica sono strettamente connessi. Tornano alla mente le parole di Giorgio Agamben sul legame tra musica e politica e sulla perdita del nesso musaico che caratterizza il nostro tempo:

Se la musica è costitutivamente legata all'esperienza dei limiti del linguaggio e se, viceversa, l'esperienza dei limiti del linguaggio – e, con questa, la politica – è musicalmente condizionata, allora un'analisi della situazione della musica nel nostro tempo deve esordire dalla constatazione che è proprio in questa esperienza dei limiti musaici che in essa è venuta a mancare. Il linguaggio si da oggi come chiacchiera che non urta mai il proprio limite e sembra aver smarrito ogni consapevolezza del suo intimo nesso con ciò che non si può dire, cioè col tempo in cui l'uomo non era ancora parlante. A un linguaggio senza margini né frontiere corrisponde una musica non più musaicamente accordata e a una musica che ha voltato le spalle alla propria origine una politica senza consistenza né luogo. Dove tutto sembra indifferentemente potersi dire, il canto viene meno e, con questo, le tonalità emotive che musicamente lo articolano. La nostra società – dove la musica sembra penetrare freneticamente in ogni luogo – è, in realtà la prima comunità non musicamente (o amusicamente) accordata. La sensazione di generale depressione e apatia non fa che registrare la perdita del nesso musaico con il linguaggio, travestendo come una sindrome medica l'eclissi della politica.⁵⁰

Il “dono di natura” le tre parole con cui i poeti estemporanei di Toscana e Lazio definiscono la capacità di improvvisar cantando, spesso interpretato come una forma eccezionale di talento individuale, è forse proprio quello che Agamben chiama «nesso musaico», la capacità di esplorare i limiti del linguaggio e di collegare direttamente una pratica vocale a un vivere collettivo, politico. Qualcosa che ha strettamente a che fare con la natura linguistica di noi animali umani, e di cui pertanto potremmo fare esperienza tutti, ciascuno a modo suo. I migliori poeti estemporanei in ottava rima ne fanno

50 G. AGAMBEN, *La musica suprema. Musica e politica*, in *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 145.

uso quotidianamente, la maggior parte di noi lo ha invece, nei casi migliori, delegato a qualche poeta e musicista.

Terzina e ottava

Contrasto tra Emilio Meliani e Marco Calabrese, Valpiana (GR), 8 luglio 2018. Riprese video di Cristina Ghirardini

EM

Non so se è un tema impegnativo e forte
non se a esporlo ben riesco
però me piace ognor sfidar la sorte
da sempre amai il tema mio dantesco
lui ci narra il regno e la morte
in modo assai lieve e pittoresco
la rima che è di Dante ognor sconfinava
difendendo volentieri la terza.

MC

L'ottava viene dopo e poi cammina
ed anzi costruisce qualche cosa
ci si trascina dietro la terza
e poi risboccia come fa una rosa
gli otto versi perciò, quindi destina
che più della terza è qualche cosa
è un canto lungo e quindi che più accetto
perché la sento dunque di concetto.

EM

L'ottava io vedo tu ce l'hai nel petto
ma sempre un asso gioca quel destino
dalle tue parti quando un ragazzino
canta in terza quello è il trampolino
col tempo può venire più perfetto
seguita cantando il suo cammino
se nel cantare la sua rima è brava

diventa poi un mago nell'ottava.

MC

Da piccoletto dunque sempre scava
 e quindi va a ricercar la parola
 la notte quindi quella notte brava
 con la terzina cerca a far la scuola
 e piano piano come in una cava
 ritrova più di qualche pia parola
 e solo da ragazzo prende il volo
 con la mia ottava e i versi presi a nolo.

EM

Quando sento un'ottava io mi consolo
 in lei ci vendo tante menti estrose
 che cercan riflettendo prende' il volo
 riescon sempre a dire tante cose
 io pian pianino invece svolgo un ruolo
 devo cercare dell'assonanze estrose
 ed io in tre versi getto fuori il fiato
 e dico un concetto concentrato.

MC

Sotto tante finestre c'ho cantato
 quand'ero piccolino giovinetto
 a notte fonda rispendevo il fiato
 e non temevo quindi alcun verdetto.
 E la terzina dici che ho imparato
 oggi la porto da sopra il mio tetto
 è perché è stata di una notte brava
 ma sol per quella oggi fo l'ottava.

EM

La poesia ha l'alma e tiene schiava
 rende il terren dell'uomo assai soave
 cerca le pietre ovunque nella cava

cerca nel navigare il mar soave
quando tu canti e la rima è brava
il peso io lo sento è meno grave
se ora il verso tu per ben soppesi
perché canti in terzina, o Calabresi.

MC

Perché così si usa nei miei paesi
con l'organetto o con la ciaramella
la voce dunque resta e i versi appesi
insieme a quella canti ed è più bella
e quando tu ci arrivi e i versi accesi
li canti meglio dunque appresso a quella
ma con l'ottava allor da che dipende
che questa sera Marco la difende.

EM

La gente che ci ascolta poi pretende
che il canto che vien fuori sia un campione

MC

Non statelo a guardar da che dipende
il canto [...] senza confusione.

EM

La voglia nel cantar sempre s'accende
e una gazzella può venì un leone.

MC

Così come final dunque s'inchina
arriva presto e parte la terzina.

EM

Per me la poesia sempre è regina
io solo in ottava è che cantai.

MC

Ecco perché sto canto non declina

l'ascolta e canti e sempre canterai.

EM

Ma è un canto bello e ognor tra noi sconfin
unisce imprenditori ed operai.

MC

Parte dalla terzina e poi l'ottava
qui si sente la gente quando cava.

Paolo
Bravi

Endecasillabi in tensione

1. Introduzione

Il presente intervento offre un'analisi della registrazione di uno “stornello” cantato contenuta in un disco che ormai potremmo definire “storico”, e cioè Marche 1 – Musica del maceratese, pubblicato dalla Fonit Cetra nel 1975 nella collana I suoni, a cura di Piero Arcangeli e contenente registrazioni fatte, alcuni anni prima, da Dario Toccaceli (Arcangeli 1975, traccia B/7)¹.

Lo stornello – cantato da Maria Sabatinelli, un'ex-contadina nata nel 1909 a Montefano (MC), nell'entroterra marchigiano² – è basato su un testo di cui si trovano tracce documentarie anche in altra sede³.

1 In occasione della preparazione del lavoro di analisi, ho avuto il piacere di contattare per via telefonica Dario Toccaceli, Gastone Pietrucci e Domenico Ciccio, che – oltre che esperti conoscitori della musica tradizionale dell'area centrale delle Marche, hanno avuto una conoscenza e un'amicizia diretta con la cantante, venuta a mancare ormai diversi anni fa. Li ringrazio per la disponibilità e per le informazioni datemi, utili a inserire nel contesto la vicenda di Maria Sabatinelli, della registrazione, del canto e del contesto della pubblicazione della registrazione.

2 Informazioni essenziali su Maria Sabatinelli e sulla sua famiglia, in relazione alla loro attività nel campo della musica di tradizione orale, sono ora disponibili nel sito www.archiviosonoro.org – vedi in particolare www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-marche/fondo-toccaceli/famiglia-sabatinelli.html. Un estratto della parte iniziale della registrazione è liberamente ascoltabile nello stesso archivio online alla pagina www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-marche/fondo-toccaceli/famiglia-sabatinelli/040-pozza-mori-ammazzate-le-galere.html [consultazione: 20.11.2020].

3 È di notevole interesse un contributo di Alberto Mario Cirese risalente al 1953 in cui l'autore cita, facendo apparente riferimento a due testi distinti, due quartine di endecasillabi. La prima quartina recita: “Pozza mori ammazzate le galere, / lo muratore che l'ha fabbricate, / lo scarpellino che ha messe le prete (sic per “porte”) / lo fabbro che l'ha fatte le ferrate.”; la seconda: “Pigliasse n'accidente al brigattiere (sic per “brigadiere”) / che ha messo carcerato lo mio amore; / gli ha dato trenta giorni de condanna, / pigliasse n'accidente chi comanda.” (Cirese, 1953). Il testo dello stornello esaminato nell'articolo presente sembra sintetizzare elementi dell'una e dell'altra, o fare comunque riferimento a un comune patrimonio di temi, formule e versi, e in particolare riproponendo l'efficace metonimia dell'incipit. Strutture che presentano affinità a quella qui osservata peraltro si ritrovano con frequenza nella letteratura demologica. Un esempio significativo in questo senso è nella classica raccolta del Gianandrea, in cui si trova il testo seguente: “Lo vai dicemmo, che io t'ho legato / 'Ndo' vuoi che le trovassi le catene? / E le catene non era d'acciaro / Era de ben volere, amante caro. / E le catene non era de fero, / Era de ben volere, amante vero” (Gianandrea, 1875, p. 28). Faccio infine un semplice cenno – la questione meriterebbe tutt'altro

In questa occasione, l'aspetto che viene focalizzato è quello del rapporto che sussiste fra lingua, metrica e musica nell'esecuzione documentata dalla registrazione citata. Di seguito riporto il testo dello stornello come appare trascritto nel libretto di accompagnamento al disco, da cui traggio anche la foto dell'esecutrice e la trascrizione musicale proposta da Arcangeli (figura 1):

Pozza' mori' `mmazzate le galere
 Lo muratore che l'ha fabbricate
 Lo muratore c'ha messo lo ferro
 C'ha messo lo mio amore alle ferrate
 Lo muratore c'ha messo le pene
 C'ha messo a lo mio amore a le catene
 Lo muratore c'ha messo le forze
 L'ha `ncatenate le bellezze nostre



Figura 1 – Maria Sabatinelli, esecutrice del canto a voce sola (a sinistra) e trascrizione musicale riportata nel libretto di accompagnamento al disco.

Il metodo di analisi adottato si fonda su due concetti principali. Il primo riguarda l'interpretazione complessiva che Jean Molino dà della poesia cantata (Molino, 2002). Per Molino questo tipo di poesia è caratterizzata da una

approfondimento – al fatto che la denominazione “stornello” riportata nel disco (e qui assunta in maniera deliberatamente acritica) viene spesso adottata in maniera alternativa a quella di strambotto, e che lo stornello qui esaminato non corrisponde al modello comune dello stornello “alla romana”, che ha forma metrica nettamente diversa (ringrazio Cristina Ghirardini per le puntuali indicazioni sulla questione e rimando – per un'introduzione generale alla materia e alla bibliografia sul tema a Cirese, 1984 e al più recente Staro, 2001, cap. 4).

“tripla strutturazione” (id., p. 31): alla strutturazione linguistica e a quella metrica si aggiunge, nel caso delle forme cantate, il livello della strutturazione metrica: “[t]ra i versi e la musica [...] vi è la stessa dialettica che sussiste fra costrizione e adattamento e che abbiamo visto all’opera tra il metro e il linguaggio: la musica può imporre la sua legge al verso, anche al rischio di infrangerne la regolarità metrica, così come il verso può modificare la musica per sottometerla alla sua struttura” (id., p. 31-32). D’ora in avanti, per semplicità i tre livelli sono qui identificati in sigla secondo lo schema seguente.

[LIN]	strutturazione linguistica
[MET]	strutturazione metrica
[MUS]	strutturazione musicale

L’analisi dello stornello cantato che qui presento oscilla – in relazione agli aspetti di pertinenza e alle loro rispettive relazioni – fra i tre livelli indicati da Molino.

Il secondo concetto fondamentale da cui l’analisi prende le mosse è quello di “tensione”. Il concetto – oltre a godere di un’accessibilità intuitiva per l’uso quotidiano che si fa del termine – ha un uso specifico in ciascuno dei settori enucleati da Molino⁴. Nel nostro caso, tuttavia, proprio in ragione del fatto che ci troviamo di fronte un oggetto di analisi intrinsecamente pluridimensionale, si è ritenuto utile una preliminare (ri)definizione del concetto che tenesse in considerazione la natura stratificata dell’oggetto.

Ai fini descrittivi e analitici, distingueremo quindi due tipi di tensione. Il

⁴ Nel campo della linguistica, l’uso del termine “tensione” è comune nel campo della fonetica, dove è utilizzato per far riferimento all’irrigidimento degli articolatori (Ladefoged & Maddieson, 1996, p. 300-302). Nel campo della metrica, il termine è stato adottato per indicare il potenziale conflitto tra lo schema metrico astratto e il ritmo effettivo dei versi (Kiparsky, 1975, p. 580). Nel campo musicologico il concetto di tensione – al pari di quello più circoscritto di dissonanza, e con i relativi corrispettivi di distensione / risoluzione e di consonanza – sono di uso comune e fanno parte del vocabolario di base nel linguaggio musicologico occidentale (un esempio recente, relativo al genere del flamenco, è in Jiménez de Cisneros Puig, 2017).

primo tipo – che chiameremo orizzontale – riguarda ciascun livello preso a sé stante. La tensione che si osserva è un fatto ‘interno’ ed è legata al dinamismo e alla complessità intrinseca che ciascun livello presenta. Il secondo tipo di tensione è invece di tipo verticale: in questo caso il fattore che la genera sta nell’interazione fra i vari livelli di strutturazione e nel loro rapporto reciproco (vedi figura 2).

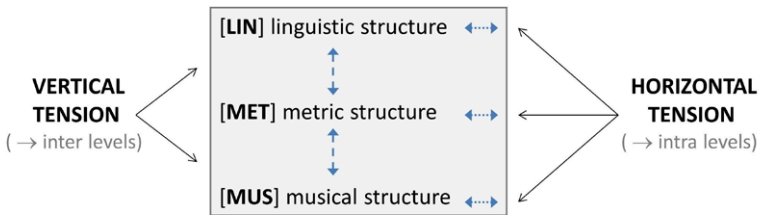


Figura 2 – Rappresentazione schematica dei tre livelli di strutturazione presenti nella poesia cantata e dei due tipi di tensione emergenti nei rapporti interni e esterni.

Gli elementi di tensione sono tratti che appartengono essenzialmente alla dimensione percettiva. Come tali andrebbero qualificati e meriterebbero un approfondimento specifico. In prima approssimazione, tuttavia, la “tensione” può essere qualificata da alcuni fattori che con tutta evidenza rivestono un ruolo di rilievo. La figura 3 sintetizza alcuni parametri essenziali, distinguendo fra elementi capaci di creare tensione a livello orizzontale ed elementi generatori di tensione a livello verticale. Due idee di fondo soggiacciono al modello proposto. La prima idea di fondo è che, sia nel caso della tensione che indichiamo come orizzontale sia in quella che chiamiamo verticale la scala della tensione sia continua e non discreta, ed essenzialmente viene a crearsi all’interno di un contesto di relazioni e interazioni. La seconda idea di fondo è la tensione (o la sua relativa assenza) sia riconducibile ad alcuni tratti che nella rappresentazione offerta vengono presentati schematicamente nei termini di coppie oppostive (e – per esigenze di concisione nel prosie-

guo del testo – identificati da sigle), ma che in effetti rappresentano solo gli estremi di campi polarizzati e in vario modo sfaccettati⁵.

		TENSIONE	
		ORIZZONTALE	VERTICALE
INTENSITÀ ↑ ↓	ALTA / FORTE	→ (TO1) modificazione di pattern / assenza di ripetizione	→ (TV1) eteromorfismo in LIN / MET / MUS
		→ (TO2) strutture complesse	→ (TV2) indipendenza dei livelli
		→ (TO3) deviazioni dalla forma standard	→ (TV3) opposizione fra i livelli
	BASSA / DEBOLE	→ (TO4) ripetizione di pattern / ciclicità	→ (TV4) isomorfismo in LIN / MET / MUS
		→ (TO5) strutture semplici	→ (TV5) interdipendenza dei livelli
		→ (TO6) uso della forma standard	→ (TV6) assenza di conflitto fra i livelli

Figura 3 – Tensione verticale e tensione orizzontale: parametri essenziali di definizione e livello di intensità.

2. Analisi

Macrostruttura

La prima parte dell'analisi è dedicata alla macrostruttura, che nel caso in esame si identifica a livello verbale nell'unità del verso e a livello musicale in quella della frase musicale. A questo livello – lo vedremo nelle prossime pagine, i tre livelli individuati da Jean Molino operano in sinergia. Al livello linguistico (qui e nel seguito: LIN), i versi dello stornello appaiono chiaramente strutturati per coppie. La struttura sintattica è stabile in questo senso (TO4); l'organizzazione testuale è basata su una semplice struttura 1 (primo distico con dichiarazione iniziale del tema, di carattere sociale) + 3 (distici 2,

⁵ I tratti qui individuati non hanno in alcun modo carattere di esclusività e di rigidità. Si tratta di elementi che – nei diversi settori e con varie modalità di approccio – sono associati in maniera ricorrente all'idea di tensione. L'esemplificazione in questa direzione sarebbe infinita. Mi limito qui solo a richiamare un classico in cui il connubio complessità / tensione viene esplicitamente richiamato: "With respect to metrics, differences in complexity have traditionally been viewed as instances of metrical tension" (Halle & Keyser, 1966, p. 198).

3 e 4 con rilievi di tono lirico); le figure di ripetizione (anafora e inversioni) si allineano senza frizioni e asimmetrie alla ripartizione del testo in distici.

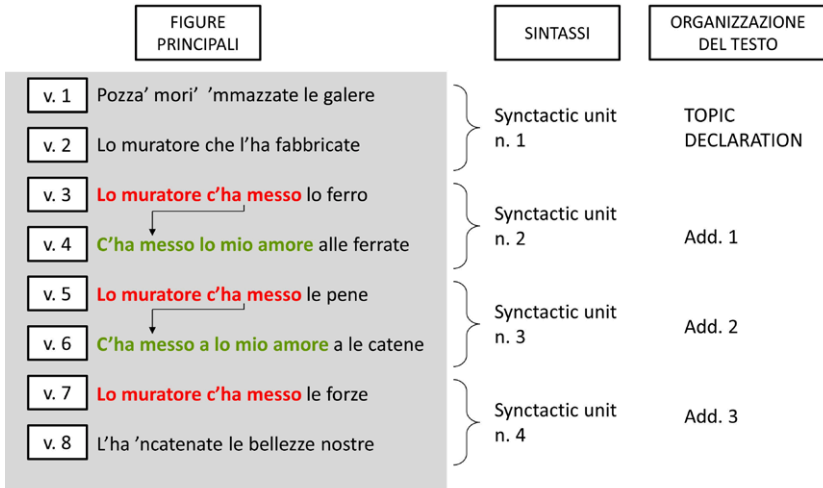


Figura 4 – Macrostruttura / livello LIN. I versi dello stornello sono numerati (a sinistra). Sulla destra, due colonne aggiuntive descrivono la struttura sintattica – con articolazione coincidente con l'entità del distico e l'organizzazione del testo, basata su una dichiarazione iniziale (primo distico), a carattere per così dire sociale, e tre “addendi” successivi che spostano l'asse dominante dal piano implicitamente collettivo della contestazione a quello lirico e nei quali la donna esprime il suo dolore per la separazione forzata dall'innamorato. Nel testo sono evidenziate – attraverso l'uso dei colori e le frecce – anche alcune figure di ripetizione (anafora, inversioni), che rappresentano mezzi efficaci sia ai fini della memorizzazione sia per la coesione del testo nel suo complesso⁶.

La struttura rimica (figura 5), pur lontana dall'“ortodossia” e dalla regolarità del canone (in questo senso, questa varietà sembra pertinenti al parametro TO3), manifesta con chiarezza la presenza di raggruppamenti di natura duale e confermano l'articolazione per distici che è già osservabile al livello LIN, cioè a livello del testo verbale (cf. figura 4).

6 Sul concetto di coesione testuale, cf. Palermo, 2016, p. 222-224; Telve, 2019, p. 152 ss.

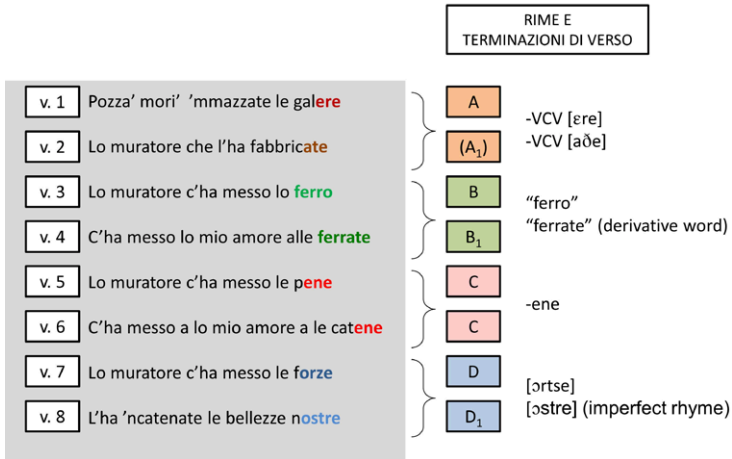


Figura 5 – Macrostruttura / livello MET. I versi presentano una ripartizione duale basta in parte su rime (standard, v. 5 e v. 6) o imperfette (v. 7 e v. 8), in parte su strutture meno immediatamente accessibili di natura fonica (la struttura VCV nei versi 1 e 2 e l'allitterazione – con uso di una parola derivata – nei versi 3 e 4).

Il livello musicale si sovrappone in modo coerente ai livelli LIN e MET e conferma la struttura per distici già solidamente attestata attraverso i livelli osservati in precedenza (cf. figura 6).

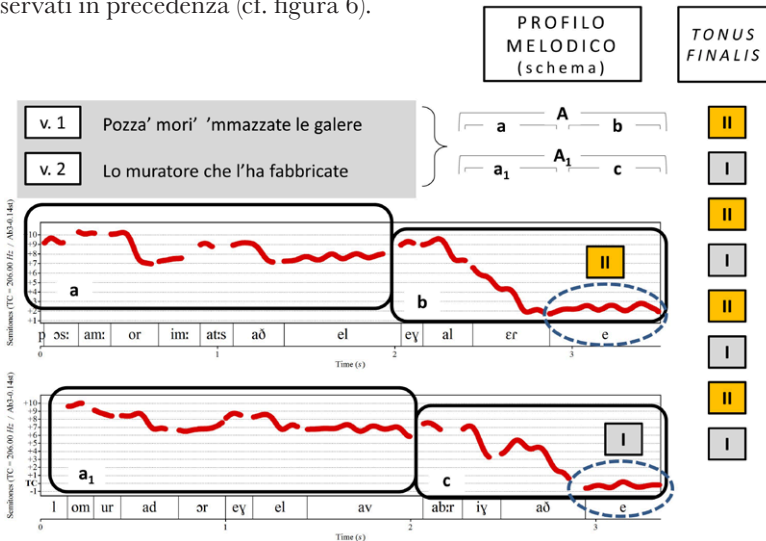


Figura 6 – Macrostruttura / livello MUS. Le frasi musicali su cui il testo è intonato si articolano in coppie stabili, caratterizzate da un lato dall'alternanza dei finalis (sul II grado per i versi dispari, sul I per i versi pari)⁷. Ciascuna frase musicale si può inoltre suddividere in due motivi: il primo dei quali rimane sostanzialmente stabile nelle due frasi (motivi a e a 1), mentre il secondo assume caratteristiche diverse avendo come target un tonus finalis diverso (motivi b e c). Nella figura in alto il primo distico e – a destra – la struttura del profilo melodico (frasi e motivi) e il tonus finalis per tutti gli otto versi. Nella parte inferiore, il grafico con la linea della frequenza fondamentale nei primi due versi, la trascrizione IPA con scansione degli intervalli V-to-V e in evidenza: [1] i motivi melodici (rettangoli arrotondati); [2] l'indicazione del tonus finalis (quadrato); [3] il movimento melodico sul tonus finalis (ovale tratteggiato).⁸

In sintesi, la macrostruttura appare estremamente chiara, coerente e ordinata a tutti i livelli. La suddivisione in distici – che peraltro ha una lunga storia nella del genere e dell'ottava in genere) trova puntuali conferma e ogni livello. L'isomorfismo nei tre livelli (TV4), in questo caso, implica assenza di scompensi ed è garanzia di un andamento, per così dire, “a bassa tensione”.

Microstruttura – fase 1: dalle parole alla musica

Il secondo step dell'analisi riguarda il piano microstrutturale, ossia – nel caso in esame – non le unità metrico-musicali di ordine maggiore (centrate sull'unità del verso da un lato e della frase melodica dall'altro), ma le loro unità interne, cioè le posizioni metriche (le sillabe e i loro raggruppamenti metricamente funzionali) da un lato e le note (con i relativi accenti ritmici) dall'altro.

In questo caso, l'analisi è stata divisa in due fasi e utilizza due metodi diversi e complementari. Il primo modello è focalizzato sul lato testuale e metrico e sfrutta, come strumento per la rappresentazione dei rapporti fra le strutture metriche e quelle musicali, quella che possiamo chiamare griglia metrico-musicale, adattando la terminologia e il metodo di analisi basato sulla costruzione di “griglie metriche” utilizzato nell'ambito della metrica di impostazione generativistica⁹. La figura 7 permette di descrivere la rappre-

7 Sulla rilevanza del tonus finalis nella definizione del profilo melodico vedi, inter alia, Adams, 1976; Huron, 1996.

8 La rilevazione della frequenza fondamentale e l'annotazione del testo è stata effettuata con il programma Praat (Boersma & Weenink, 1992-2013).

9 L'uso di griglie metriche (metrical grids) per la classificazione delle prominenze ha da alcuni decenni una larga diffusione sia in ambito linguistico e metricologico (Liberman & Prince, 1977; Selkirk, 1984; Nespor & Vogel, 1986; Fabb & Hall, 2008), sia in ambito musicologico (Lerdahl & Jackendoff, 1983). Pur nella varietà – anche sostanziale – dei metodi di elaborazione

sentazione grafica e il metodo di confronto e analisi adottato in nella fase 1¹⁰. Nel caso del verso 1, accanto a tre punti di coincidenza fra posizioni con rilievo metrico e posizioni con rilievo melodico in corrispondenza di P4, P6 e P10, c'è uno spostamento di accento evidente – diastole, da P1 a P2 – nel caso della prima parola (che da “possa” diventa “possà”) e in P7 un rilievo musicale (nota di lunga durata, attacco contrametrico, abbassamento di grado rispetto al contesto, vibrato) che non ha un parallelo nella griglia metrica (TV3), pur realizzandosi nella posizione finale del primo emistichio¹¹.

VERSE (SUNG)/DELIVERY	<i>numeric transcription / pitch salience</i>	6	6	6 _{af}	5	6	6 _{af}	5 _{vb}	6	65	432	2	TF
	<i>rhythm notation / prominence</i>		(*)		*		(*)	(-)	*		(*)	*	*
		♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
ORTHOGRAPHIC TRANSCRIPTION		poz-	za'	mo-	ri'	'mm az-	za-	te	le	ga-	le-	re	
V-to-V (IPA)		(p)ɔs:	am:	or	im:	aʔs	aʔ	el	eʔ	al	er	e	
POSITION n.		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	(s)	
VERSE INSTANCE	<i>constituents / hemistichs / caesura</i>	{[(() ()] ()] / [()]}											
	<i>metrical grid</i>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
		*			*	*	*	*		(*)	*	*	*

e di rappresentazione, il sistema si basa sul principio di fondo che l'altezza dei marks nella griglia esprime la prominente relativa degli elementi ad essi associati.

10 L'assetto “bifronte” della griglia fa riferimento alla nota distinzione operata da Roman Jakobson fra verse design (cioè il modello metrico astratto del verso), instance (cioè la struttura formale di ciascun verso specifico) e delivery (cioè la concreta realizzazione sul piano performativo; cf. Jacobson, 1960). Nel caso in esame, il confronto avviene fra la struttura di ciascun endecasillabo e la sua realizzazione come verso cantato. È appena il caso di evidenziare che perciò qui l'analisi della “delivery” del verso non riguarda una particolare modalità di lettura, ma riguarda le caratteristiche dell'esecuzione musicale documentata dalla registrazione.

11 Il concetto di posizione metrica è derivato dalla metrica generativistica di Halle & Keyser, 1980. L'utilità della nozione sta nel fatto che permette di individuare l'unità minima del verso a prescindere dalle questioni relative alla valutazione metrica degli incontri vocalici. Come osserva Di Girolamo, “[u] na volta [...] affermato che la sillaba è l'unità di misura del verso, bisogna poi affrettarsi a precisare che il computo metrico delle sillabe è cosa diversa da quello linguistico, per intervento delle figure metriche che regolano gli incontri vocalici all'interno della parola o tra una parola e la successiva” (Di Girolamo, 1976: 22). Nel caso presente, il termine risulta in pratica equivalente a quello di sillaba metrica (usato ad es. in Elwert, 1973), secondo l'uso oggi comune. A margine, per opportuno chiarimento e per completezza di informazione, faccio presente che (i) in fonetica la definizione di sillaba non è aporetica: se da un lato essa è universalmente considerata una universale del linguaggio (Malmberg, 1974, p. 242-243), dall'altro la sua natura come unità dotata di caratteristiche specifiche è controversa (Bertinetto, 1981, p.147 ss); (ii) nel caso delle esecuzioni cantate, l'unità fondamentale è in realtà

Figura 7 – Griglia metrico-musicale relativa al verso 1 dello stornello. Nella parte centrale è riportato il testo secondo la scansione sillabica (“orthographic transcription”) e, in corrispondenza di ciascuna casella, viene riportato il testo in trascrizione fonetica e con scansione V-to-V (cioè considerando l’*onset* della vocale come punto di partenza del segmento – “V-to-V (IPA)”) e il numero della posizione metrica (“position n.”). Nella parte inferiore sono riportati dati che riguardano l’organizzazione testuale e metrica del verso. Il primo strato (“constituents / hemistichs / caesura”) si riferisce all’articolazione del testo nei suoi costituenti e indica la posizione della cesura del verso². Il secondo strato (“metrical grid”) contiene la griglia metrica, con distinzione di diversi livelli accentuali presenti nel verso inteso come “verse instance” (fra parentesi gli accenti la cui presenza è legata a modelli interpretativi del verso differenti). La parte superiore contiene dati che si riferiscono invece al “verse delivery”, che nel caso in questione è cantata. Il primo strato (“rhythm notation / prominence”) indica i valori della scansione ritmica nel canto e presenta una griglia musicale su due livelli in cui sono indicati i tempi forti e, fra parentesi, gli accenti di un potenziale ciclo a due tempi e, in corrispondenza alla posizione 7, il segno “-” che indica l’estensione della durata della nota al di fuori della misura. Il secondo strato (“numeric transcription / pitch salience”) contiene la trascrizione delle altezze espressa nella forma di una trascrizione cifrata con informazioni aggiuntive relative alla melodia riguardanti elementi ornamentali (“af”: appoggiatura a partire dall’altezza indicata, “vb”: vibrato) e l’indicazione di movimenti salienti della linea melodica (“?”: discesa melodica; “TF”: *tonus finalis*). I rettangoli posti al di sopra della griglia metrico-musicale sono di tre tipi: quelli dal contorno tratteggiato indicano i punti di coincidenza fra accenti indicati dalla griglia metrica e note musicali forti e/o caratterizzate da fenomeni melodici di rilievo; quelli con sfondo grigio indicano al contrario sfasature fra il piano linguistico e metrico da una parte e il piano musicale dall’altra, evidenti (sfondo in grigio omogeneo) o possibili (sfondo in grigio chiaro non omogeneo) in relazione all’interpretazione dei fenomeni indagati.

L’economia dell’articolo non permette di riportare l’esame delle griglie metrico-musicali di tutti gli otto versi. Mi limito qui a mostrare – in aggiunta alla prima griglia metrico-musicale – quella relativa al verso 3 (figura 8). Questo caso sembra diametralmente opposto, o complementare, rispetto a quello del verso 1. Qui si nota da un lato la concidenza fra il rilievo metrico e linguistico e quello musicale in P2, P4 e P10, dall’altro una sfasatura tra le due griglie fra le posizioni P6 e P7 (TV1). Dal punto di vista metrico, il verso ha lo stesso assetto del verso petrarchesco *Se la mia vita da l’aspro tormento*, e cioè presenta *ictus* in 4, 7 e 10 posizione¹³. L’esecuzione cantata in questo caso enfatizza invece P6, una posizione teoricamente debole in un verso a minore caratterizzato da questa struttura. Va anche però osservato che P6 è – sotto il profilo metrico – la posizione con cui si apre il secondo emistichio,

non la sillaba, ma l’intervallo V-to-V; cioè l’intervallo compreso tra gli *onset* delle vocali (V-to-V è un’abbreviazione presa dai lavori di Plinio Barbosa – cf. Barbosa, 2007 –; sulla pertinenza dell’intervallo V-to-V nell’ambito delle analisi metriche delle esecuzioni cantate, cf. List, 1974; “notazione isocronica” della poesia orale in Cornulier, 2000; Farnetani & Kori 1986; Adamo, 1994; Pettorino, Pellegrino, & Maffia, 2015; Bravi, 2015); (iii) faccio mia la precisazione di Di Girolamo per cui “l’utilizzazione di certi spunti terminologici, non implica affatto l’accettazione da parte mia del punto di vista della metrica generativa” (1976, p. 23).

12 Per la nozione di costituente (prosodico), cf. Hayes, 1989.

13 Francesco Petrarca, RVF, 12, v. 1 (cf. Beltrami, 1991: 46).

e che in P7 è anche presente un picco melodico. Dunque la frizione dovuta allo sistole (“lo muratore c’ha messo...” che diventa “lo muratore c’ha messo...””) è in parte attutita per quanto riguarda il primo aspetto dalla struttura metrica e per quanto riguarda il secondo dalla melodia che soccorre, a beneficio della congruenza fra metrica e canto (TV6).

VERSE (SUNG) DELIVERY	<i>numeric transcription / pitch salience</i>	6	6	6 _{af}	5	6	6 _v	7	6	65	432	1	TF																																										
	<i>rhythm notation / prominence</i>		(*)		*		(*)	*	*		(*)	*	*																																										
<table border="1"> <tbody> <tr> <td>ORTHOGRAPHIC TRANSCRIPTION</td> <td>lo</td> <td>mu-</td> <td>ra-</td> <td>to-</td> <td>re</td> <td>c’ha</td> <td>mes-</td> <td>so</td> <td>lo</td> <td>fer-</td> <td>ro</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>V-to-V (IPA)</td> <td>(l)om</td> <td>ur</td> <td>ad</td> <td>or</td> <td>etʃ</td> <td>am</td> <td>es:</td> <td>ol</td> <td>ov</td> <td>er:</td> <td>o</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>POSITION n.</td> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> <td>9</td> <td>10</td> <td>(s)</td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>														ORTHOGRAPHIC TRANSCRIPTION	lo	mu-	ra-	to-	re	c’ha	mes-	so	lo	fer-	ro			V-to-V (IPA)	(l)om	ur	ad	or	etʃ	am	es:	ol	ov	er:	o			POSITION n.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	(s)		
ORTHOGRAPHIC TRANSCRIPTION	lo	mu-	ra-	to-	re	c’ha	mes-	so	lo	fer-	ro																																												
V-to-V (IPA)	(l)om	ur	ad	or	etʃ	am	es:	ol	ov	er:	o																																												
POSITION n.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	(s)																																												
VERSE INSTANCE	<i>constituents / emistichs / caesura</i>	[()]/	{[()]	[()]																																										
	<i>metrical grid</i>	*	(*)	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*																																										

Figura 8 – Griglia metrico-musicale relativa al verso 3 dello stornello (cf. didascalia della figura precedente per la legenda)

L’esame delle griglie metrico-musicali permette di rilevare due elementi centrali nel rapporto fra struttura metrica ed esecuzione:

- Il primo dato riguarda il fatto che, a un primo livello di osservazione, uno schema generale di tipo giambico viene applicato a tutti i versi, a prescindere dallo schema metrico teorico. La musica, in questo senso, prevale sul metro astratto, e lo viola secondo le sue necessità (TV2);
- Il secondo dato riguarda le posizioni metriche P6 e P7: qui si ha un gioco di tensione / distensione continuo fra il livello metrico e quello musicale. In presenza di un ictus metrico è in P6, la musica tende – in vario modo – a mettere in evidenza P7; in presenza di un ictus metrico in P7, la musica enfatizza (secondo lo schema generale di tipo giambico sopra citato) P6,

salvo utilizzare altri artifici melodici (variazione di altezza, allungamento di durata, micro-ornamentazione) per dare enfasi al dato metrico.

Microstruttura – fase 2: dalla musica alle parole

In una seconda fase, la microstruttura – ossia le relazione che hanno come unità fondamentale la sillaba – è stata osservata dalla prospettiva complementare, ovvero rilevando in un primo momento lo schema ritmico-musicale e in un secondo momento osservando la collocazione delle sillabe all'interno dello spazio metrico definito dalla musica¹⁴. In questo caso, dunque al centro non è più la posizione metrica, come nella precedente fase I, con analisi basata sull'elaborazione di griglie metrico-musicali, ma mette in primo piano il ritmo musicale per analizzare come le sillabe si dispongono adattandosi ad esso.

In questo caso, per gli scopi analitici ho adottato anche un modello di rappresentazione di tipo sinottico, che permette un immediato confronto fra gli otto versi dello stornello¹⁵.

Questa modalità rappresentativa offre una prospettiva diversa sul canto e aggiunge stimoli di riflessione. In primo luogo emerge il fatto che vi sono aree di stabilità ritmica, in cui sono presenti pattern ritmici costanti, e cioè aree in cui la distribuzione dei valori di durata rimane costante in tutti gli otto versi.

Tra queste, vi sono alcune sezioni – vedi i riquadri in grigio nella figura 9 – che manifestano una tensione di tipo “orizzontale”, una tensione interna al livello musicale (e non correlata con i livelli metrico e linguistico), legata

14 Lo stornello è cantato a voce sola, tuttavia secondo l'interpretazione di chi scrive il brano può essere interpretato, nonostante piccole deviazioni, come una forma misurata il file (vd. file audio – costruzione artificiale in cui la struttura ritmica “virtuale” è stata sovrainposta alla registrazione a voce sola – in <https://youtu.be/0rIAOF7ttyA> [caricamento sulla piattaforma: 20.11.2020; cf. anche la trascrizione di Arcangeli in figura 1).

15 La rappresentazione grafica qui proposta grazie alla sovrapposizione permette un confronto immediato fra gli otto versi, seppure parziale e relativo esclusivamente ai rapporti di durata fra le note. In questo senso fa riferimento al modello di trascrizione sinottica che – in aggiunta ad altri campi (tra i quali la filologia, l'antropologia ecc.) – ha larga e costante diffusione negli studi etnomusicologici (Hornbostel, 1919; Brăiloiu, 1982 ed. or 1953).

al carattere contrametrico all'interno della suddivisione ternaria¹⁶.

La sezione finale, in corrispondenza con le posizioni terminali del verso, mostra invece una struttura costante e regolare, e priva di alcun tipo di tensione.

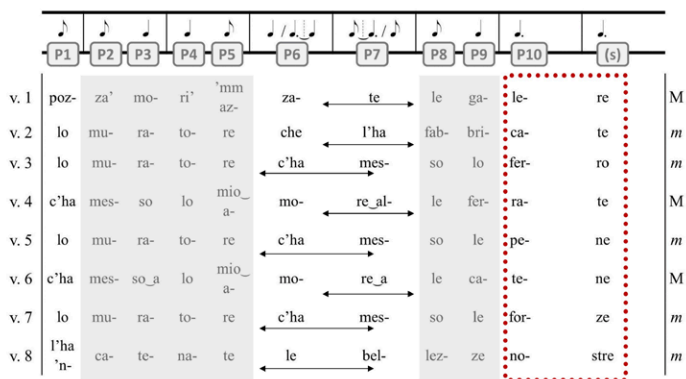
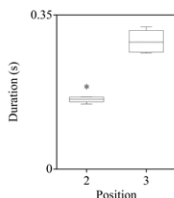


Figura 9 – Le sillabe degli otto versi dello stornello sono collocati in una griglia comune basata sul ritmo a suddivisione ternaria che soggiace all'esecuzione cantata a voce sola. Sono messi in evidenza le aree di stabilità ritmica (riquadro tratteggiato sulle posizioni finali – sezione priva di tensione; riquadro grigio – sezione caratterizzata tensione orizzontale nel livello MUS) e, nell'area centrale, caratterizzata da variabilità nelle durate delle note associate a P6 e P7, la posizione della nota lunga (freccia bidirezionale sotto la sillaba di lunga durata). Le indicazioni sulla sinistra del grafico (v. 1 ecc.) indicano il verso dello stornello; quelle a destra (M / m) la forma – rispettivamente a maggiore o a minore – dell'endecasillabo.

16 Per la nozione di accento “commetrico” e “contrametrico”, cf. Kolinski, 1973. La struttura che qui viene rappresentata dalla coppia croma / semiminima presenta una tensione da due punti di vista. In primo luogo, in quanto deviante rispetto alla forma standard (TO3), che vede ordinariamente associata la lunga durata della nota con l'inizio della misura (il riferimento classico, in questo senso, va alla teoria di Riemann secondo cui “[u]nwillkürlich weist das Ohr den durch längere Dauerausgezeichneten Tönen auch das größere Gewicht zu, d. h. nimmt eine Taktart an, welche dieselben direkt hinter den Taktstrich stellt” [tr.: l'orecchio istintivamente attribuisce un peso maggiore alle note caratterizzate da maggiore durata, cioè suppone un'indicazione di tempo che colloca queste note direttamente dietro la linea di battuta], Riemann, 1902, p. 23; cf. Caplin, 2011). In secondo luogo, l'accostamento della coppia croma / semiminima alla coppia speculare (e più comune) semiminima / croma, ad essa immediatamente affiancata, crea una sorta di ‘conflitto’ e un effetto ritmico di rilievo (TO1). Occorre peraltro in questo osservare che l'interpretazione ritmica che qui viene proposta è solo in parte assimilabile con quella offerta da Arcangeli nella trascrizione musicale riportata nel libretto di accompagnamento al disco: qui solo nel caso del secondo verso la nota corrispondente alla posizione P3 ha valore doppio rispetto a quello delle posizioni antecedenti P1 e P2; sebbene nei casi restanti compaia un diacritico che indica un vibrato che in maniera implicita pare sottintendere una durata superiore. Una verifica strumentale delle durate tuttavia conferma l'interpretazione ritmica croma / semicroma qui adottata:



In secondo luogo, e in maniera complementare a quanto osservato sopra, emerge il fatto che l'area centrale è caratterizzata da variabilità ritmica. In questo caso, le note lunghe sono collocate ora su P6 ora su P7. Assumendo che tale variabilità – che appare piuttosto singolare e che in sé costituisce fattore di tensione (TO1) – possa essere messa in relazione con fattori di tipo metrico o linguistico, è stata condotta un'indagine per vagliare tre possibili ipotesi interpretative:

- (1) la distribuzione di valori in P6 e P7 si associa all'articolazione macrostrutturale in distici;
- (2) la distribuzione di valori in P6 e P7 si associa alla struttura metrica: le note lunghe in P6 sono associate a versi a minore e le note lunghe in P7 sono associate a versi a maggiore;
- (3) la distribuzione di valori in P6 e P7 si associa alla forma linguistica: le note lunghe sono posizionate in corrispondenza con i confini di parola.

La figura 10 riporta un quadro di sintesi del risultato di tale indagine. Le ipotesi (1) e (2), pur soddisfatte in alcuni casi, sono disattese in altri¹⁷. L'ipotesi che resta non falsificata è la (3), che è di natura linguistica: se si esclude il caso del verso 2 (indecidibile in quanto tanto P6 quanto P7 ospitano parole monosillabiche), in tutti gli altri casi la regola è in grado di predire la posizione delle note lunghe.

17 Nel dettaglio (in corsivo la sillaba corrispondente alla nota lunga, fra parentesi la posizione metrica occupata): verso 1 – a maggiore: “ammazzate” (P7); verso 2 – a minore: “che l'ha” (P7); verso 3 – a minore: “c'ha messo” (P6); verso 4 – a maggiore: “amore_alle” (P7); verso 5 – a minore: “c'ha messo” (P6); verso 6 – a maggiore: “amore_alle” (P7); verso 7 – a minore: “c'ha messo” (P6); verso 8 – a minore: “le bellezze” (P6);

	Livelli di pertinenza:	Criterio – note lunghe in:	Riferimento:	Corrispondenza:
1	MET-MUS-LIN	Versi pari	Macrostruttura (distici)	V: 2 3 4 5 6 7 F: 1 8
2	MET-LIN	Versi a minore	Configurazione del verso	V: 2 3 5 7 8 F: 1 4 6
3	LIN	Fine parola	Confini lessicale	V: 1 (2) 3 4 5 6 7 8 F: no

Figura 10 – Validazione delle ipotesi (1), (2) e (3): nella colonna “Corrispondenza”, V indica i versi in cui il criterio risulta soddisfatto (e quindi l’ipotesi validata), F i versi in cui il criterio è disatteso (e quindi l’ipotesi è falsificata).

In sintesi, il metodo paradigmatico adottato nella seconda fase dell’analisi della macrostruttura permette di osservare i seguenti fenomeni:

- Gli estremi del verso sono caratterizzate da aree di stabilità: qui la struttura rimane identica per tutti gli otto versi, e si contrappone a un’area di instabilità centrale in corrispondenza delle posizioni metriche P6 e P7;
- All’interno delle aree stabili si possono distinguere sezioni con tensione orizzontale (TO1 / TO3) e sezioni prive di tensione (in particolare le aree di distensione a fine verso);
- Si ha un’interazione fra livelli diversi (in particolare LIN e MUS) nel caso della posizione delle note lunghe in corrispondenza delle posizioni metriche P6 e P7 (TV5).

3. Una vexata quaestio: autonomia delle parole e autonomia della musica

In questo studio sono stati applicati due modelli di rappresentazione e di analisi. Il primo modello di analisi è centrato sul testo verbale e finalizzato all’analisi interna di ciascun verso; il secondo centrato sul ritmo musicale e finalizzato alla comparazione fra gli otto versi.

Da un punto di vista teorico, l'idea del confronto fra i due tipi di strutturazione (quella metrica e quella musicale) rimanda ad un'opposizione posta – fra gli altri – dall'antropologo e studioso di tradizioni popolari Alberto M. Cirese. Nell'introduzione al volume “Ragioni metriche”, Cirese distingue forme cantate nelle quali, una volta eliminata la dimensione musicale, si ritrova una forma metrica autonoma, e casi in cui la forma è invece data dalla musica, e cioè casi in cui la sottrazione dei suoni fa sì che ciò che resta non sia che una serie informe di parole. Osservato sotto questa ottica, il canto marchigiano qui analizzato si colloca evidentemente nell'ambito della prima area: sappiamo infatti che il testo può essere anche cantato su diversi motivi musicali e ha una sua compostezza formale (una sua “autonomia”) che prescinde dall'intonazione cantata qui specificamente documentata e analizzata¹⁸.

Per il musicologo, tuttavia, ha un motivo di interesse osservare anche il lato opposto e complementare della questione, e cioè la domanda “la musica è autonoma rispetto al testo verbale?”. Al di là del parallelismo linguistico, le due questioni – autonomia del testo, autonomia della musica – non sono del tutto speculari. Mentre alla prima domanda si può, almeno nella generalità dei casi, rispondere in maniera assoluta (esiste una forma indipendente vs non esiste una forma indipendente dalla musica), alla seconda domanda nella maggioranza dei casi non si può dare una risposta sì/no. L'adesione della musica alla parola (e alla metrica) è un fatto di più o meno, è una dimensione continua e graduale, non un'alternativa binaria. A dispetto dell'evidenza della mole di canti a struttura strofica (o ciclica, o comunque basata sul meccanismo della ripetizione musicale), delle forme – che hanno manifestazioni praticamente ubiquitarie – di contrafactio e di parodia, la permanenza di

18 L'esecutrice Maria Sabatinelli, nell'intervista che accompagna la registrazione del documento, sostiene che lo stesso testo poteva essere cantato anche in altri modi (“Dopo l'esecuzione la donna spiega che lo stesso brano può essere eseguito in differenti modalità, anche a saltarello o a Castellana.” in www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-marche/fondo-toccaeceli/famiglia-sabatinelli/040-pozza-mori-ammazzate-le-galere.html [consultazione: 20.11.2020]).

una melodia è quasi sempre un fatto relativo e non assoluto. Ciò che è stabile e che rende riconoscibile la struttura nel complesso è lo ‘scheletro’, l'insieme di alcune caratteristiche (note forti, toni iniziali e finali, intervalli caratteristici, e molto altro ancora), ma è raro che la struttura musicale destinata a ripetersi, nel momento in cui si trova a connubio con forme linguisticamente diverse e metricamente non totalmente assimilabili non alteri – e non necessariamente relativamente a elementi di rilievo minore – la sua forma¹⁹.

L'analisi dello stornello marchigiano di per sé non dice se l'“aria” musicale intesa nel complesso – come appare peraltro verosimile – sia utilizzata anche con altri testi, per intornare altri stornelli o forme metricamente assimilabili o compatibili. Dice però che la ripetizione è un'azione dinamica, non un atto di pura replica, e che la malleabilità della voce cantata permette di giocare con il materiale verbale e con le forme della metrica in una maniera che senza esitazioni si può definire creativa²⁰.

Il critico letterario Chatman, in un saggio del 1956 dedicato a un sonetto di Robert Frost, suggeriva un metodo di analisi della poesia che anziché fondato sulle norme (astratte) del verso, fosse basato sulla performance, sulle esecuzioni reali, sull'atto concreto della recitazione dei versi, sulla base dell'assunto che “the poem as document may be lifeless until is actualized into sound pattern”²¹. Anche in questo caso, inevitabilmente, la categoria

19 In questa ottica, un concetto classico come quello di “melodia logogenica” (utilizzando il concetto di Curt Sachs) può essere anche ridefinito – secondo l'ottica complementare qui proposta – una melodia che potremmo definire a bassa autonomia rispetto al testo verbale.

20 L'idea che la creatività si esprima non solo nella forma “nobile”, o nella cosiddetta “genialità” che crea l'“artista” e che lo colloca in un cerchio ristretto di eletti, quasi una società a parte, ma si manifesti invece anche in forme più sottili e a volte perfino sfuggenti (ma non punto prive di significato e valore) è un aspetto di riflessione teorica che chi scrive ha cercato di affrontare con tenacia nel corso degli anni (l'etichetta creata ad hoc per discutere del tema è quella di “microcreatività”, cf. Bravi, 2013).

21 Cf. Chatman, 1956: 423. Chatman prende in esame otto diverse esecuzioni dello (pseudo-)sonetto di Robert Frost “Mowing” (1913) e definisce il concetto di “tensione metrica” nei termini seguenti: “What I have called “metrical tension” can conveniently be described as “promotions” or “suppressions” of the stress levels of normal non-verse speech under the pressures of the abstract metrical pattern. This was first recognized, to my knowledge, by Otto Jespersen, in his essay “Notes on metre” (1900)” (id, p. 424). Il metodo di Chapman consiste nel mettere a confronto lo schema metrico e l'analisi prosodica delle esecuzioni realizzata con il sistema di trascrizione – al tempo di recente introduzione – di Trager-Smith (1951): “[b]y juxtaposing the traditional meter and the suprasegmental analysis of the spoken lines, the analyst has an excellent graphic demonstration of the “tensions” which have seemed so important, yet so awkward of description” (id, p. 423).

della “tensione” veniva chiamata in causa come strumento vivificatore e ingranaggio essenziale ai fini dinamici:

“The present analysis attempts to describe the verse line as it is actually “performed”. [...] In fact, it suggests that the analysis starts with the performance, not the norm; and it suggests that the metrical tension of much successful verse lies in the poet’s subtle modification and evasion of the expected, plus the performer’s keenness in interpreting the poet’s intentions” (Chatman, 1956, p. 423-424)

Se la chiave euristica allora indicata da Chatman ha un valore per cogliere (o per sciogliere) i nodi critici del testo poetico, a fortiori può avere senso e utilità quando la lingua non solo si interseca con il metro, ma si sposa con la musica come nel caso dello stornello qui esaminato. Il lavoro di analisi del musicologo, in questo caso, presuppone evidentemente l’aggiunta di un ulteriore fattore di complessità: ma è quando il gioco si fa duro, che ha fascino prendervi parte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adamo, G. (1994). *Metrica cantata, metrica recitata*. In P. Bravi, F. Giannattasio, & A. Pescatori (Ed.), *Il verso cantato. Atti del Seminario di studi (Aprile-Giugno 1988)* (pp. 55-68). Roma: Università degli Studi di Roma La Sapienza.
- Agamennone, M., & Giannattasio, F. (A cura di). (2002). *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*. Padova: Il Poligrafo.
- Arcangeli, P. (A cura di). (1982). *Marche 1. Musica tradizionale del Maceratese. (SU 5006)*, [registrazioni di D. Toccaceli]. Roma: CETRA.
- Barbosa, P. A. (2007). How prosodic variability can be handled by a dynamical speech rhythm model. *Special Session on Timing. Proceedings of the International Congress of Phonetic Sciences*. Saarbrücken.
- Bausi, F., & Martelli, M. (1993). *La metrica italiana. Teoria e storia*. Firenze: Le Lettere.
- Beltrami, P. G. (1991). *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Bertinetto, P. M. (1981). *Strutture prosodiche della lingua italiana. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Boersma, P., & Weenink, D. (1992-2018). *Praat: doing phonetics by computer*. Retrieved 04 01, 2018, from <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>
- Brăiloiu, C. (1982 ed. or 1953). *Su una melodia popolare russa*. In C. Brăiloiu, *Folklore musi-*

cale II (p. 7-59). Roma: Bulzoni .

Bravi, P. (2013). Microcreativity. Vocal releases in cauda as stylistic marks in the Sardinian a tenore singing. In A. Ahmedaja (Ed.), *Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents* (pp. 194-209). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Bravi, P. (2015). Sung Syllables. Structure and Boundaries of the Metrical Unit in Sung Verse. In D. Russo (Ed.), *The Notion of Syllable across History, Theories and Analysis* (pp. 436-452). Cambridge: Cambridge Scholar Publishings.

Caplin, W. E. (2011). Criteria for Analysis: Perspectives on Riemann's Mature Theory of Meter. In E. Gollin, & A. Rehding (A cura di), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (p. 419-439). Oxford: Oxford University Press. Tratto da *Criteria for Analysis: Perspectives on Riemann's Mature Theory of Meter* William E. Caplin *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* Edited by Edward Gollin and Alexander Rehding *Oxford Handbooks Online* 10.1093/oxfordhb/9780195321333.013.0015 20.

Carpitella, D. (1994). I codici incrociati. In P. Bravi, F. Giannattasio, & A. Pescatori (Ed.), *Il verso cantato. Atti del Seminario di studi (aprile - giugno 1988)* (pp. 9-22). Roma: Univ. degli Studi di Roma La Sapienza.

Chatman, S. (1956). Robert Frost's 'Mowing': An Inquiry into Prosodic Structure. *The Kenyon Review*, 18(3), 421-38.

Cirese, A. M. (1953). Forme di canto politico popolare. *Incontri oggi*, 5, p. 15-16.

Cirese, A. M. (1988). Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali. Palermo: Sellerio.

Cornulier (de), B. (2000). Sul legame del ritmo e delle parole in alcune formule di canti tradizionali. *Nozioni di ritmica orale. Studi di Estetica*, 21, 41-63.

Di Girolamo, C. (1976). *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Il Mulino.

Elwert, W. T. (1987). *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*. Firenze: Le Monnier.

Fabb, N., & Hall, M. (2008). *Meter in poetry. A new theory*. New York: Cambridge University Press.

Farnetani, E., & Kori, S. (1986). Effects of Syllable and Word Structure on Segmental duration in Spoken Italian. *Speech Communication*, 5, 17-34.

Gianandrea, A. (1875). *Canti popolari marchigiani (Canti e racconti del popolo italiano pubblicati per cura di Domenico Comparetti e Alessandro D'Ancona – Vol. 4: Canti marchigiani*. Roma-Torino-Firenze : Loescher .

Halle, M., & Keyser, S.J. (1966). Chaucher and the Study of Prosody. *College English*, XX-VIII, 187-219.

Hayes, B. (1989). The Prosodic Hierarchy in Meter. In P. Kiparsky, & G. Youmans (A cura di), *Rhythm and Meter* (p. 201-260). San Diego: Academic Press.

Hornbostel, E. M. (1919). Ch'ao-t'ien-tze. Eine chinesische Notation und ihre Ausföhrungen. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1(2), 477-498.

Huron, D. (1996). The melodic arch in Western folksongs. *Computing in Musicology*, 10, 3-23.

Jacobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. In T. Sebeok (A cura di), *Style in Language* (p. 350-377). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

Janker, P. M. (1996). Evidence for the p-center syllable-nucleus-onset correspondence. *ZASPiL*, 7, 94-124.

- Jiménez de Cisneros Puig, B. (2017). Discovering Flamenco Metric Matrices through a Pulse-Level Analysis. *Analytical Approaches to World Music*, 6(1), 1-24.
- Kiparsky, P. (1975). Stress, Syntax, and Meter. *Language*, 51(3), 576-616.
- Kolinski, M. (1973). A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns. *Ethnomusicology*, 17(3), 494-506.
- La Via, S. (2006). *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci.
- Ladefoged, P., & Maddieson, I. (1996). *The Sounds of the World's Languages*. Oxford: Blackwell.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Liberman, M., & Prince, A. (1977). On stress and linguistic rhythm. *Linguistic Inquiry*, 8(2), 249-336.
- List, G. (1974). The reliability of transcription. *Ethnomusicology*, XVIII(3), 353-377.
- Metrica e lingua. (s.d.).
- Molino, J. (2002). La poesia cantata. Alcuni problemi teorici. In M. Agamennone, & F. Gian-nattasio (A cura di), *Sul verso cantato* (p. 17-34). Padova: Il Poligrafo.
- Nespor, M., & Vogel, I. (1985). *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications.
- Nigra, C. (1888 [ed. mod. 1957]). *Canti popolari del Piemonte*. Torino: Einaudi.
- Palermo, M. (2016). La dimensione testuale. In S. Lubello (A cura di), *Manuale di linguistica italiana* (p. 222-241). Berlin: de Gruyter.
- Pettorino, M., Pellegrino, E., & Maffia, M. (2015). From Syllables to VtoV: Some Remarks on the Rhythmic Classification of Languages. In D. Russo (Ed.), *The Notion of Syllable across History, Theories and Analysis* (pp. 417-435). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Ramous, M. (1984). *La metrica*. Milano: Garzanti.
- Riemann, H. (1902). *Große Kompositionslehre. Band 1: Der homophone Satz*. Berlin/Stuttgart.
- Ruwet, N. (1966). Méthodes d'analyse en musicologie. *Revue belge de musicologie*, 20, 65-90.
- Santoli, V. (1968). *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*. Firenze: Sansoni.
- Selkirk, E. O. (1984). *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure*. Cambridge M.A.: MIT Press.
- Staro, P. (2001). *Il canto delle donne antiche. Con garbo e sentimento*. Lucca: LIM.
- Telve, S. (2019). Testo. In R. Librandi (A cura di), *L'italiano: strutture, usi, varietà* (p. 135-182). Roma: Carocci.
- Trager, G. L., & Smith, H. L. (1951). *An Outline of English Structure. Studies in Linguistics occasional papers* (No. 3). Norman, OK: Battenberg Press.
- Zuliani, L. (2009). *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*. Bologna: Il Mulino.

Nicole
Casalonga
Centre National de
Création Musicale VOCE

L'hendécasyllabe chanté parmi les formes du répertoire de Corse

Contrairement aux siècles passés où l'art des *voceratrice* était prisé et remarqué par les écrivains et chroniqueurs découvrant les coutumes de l'île, le *cantu in paghjella* de nos jours, plus généralement et improprement nommé *pulifunia*, représente la forme emblématique du chant de tradition orale en Corse.

Le glissement s'est irrémédiablement opéré entre monodie féminine et poly-vocalité masculine qui désormais prévaut.

Emblème, porte-drapeau, étendard de la génération du *riacquistu* hommes et femmes confondus, « *a pulifunia* » traditionnelle ou contemporaine, sans distinction entre la construction musicale traditionnelle et celles qui s'en écartent, reste aujourd'hui le symbole irréductible du chant corse.

Mais revenons à la *paghjella* telle que les enregistrements les plus anciens nous la restitue et telle qu'on la chante encore aujourd'hui.

Composé de 3 vers de 16 pieds, chaque vers comprenant deux hémistiches octosyllabiques, ce petit poème en langue corse, chronique de l'ordinaire, raconte les choses de la vie.

De forme répétitive la mélodie entonnée, projetée- selon l'expression *lampa ssà seconda*- et conduite par la voix soliste ou *voce di seconda*, se déroule sur chacun des vers de 16 pieds métriquement accentués au 3ème, 7ème, 11ème et 15ème pied. *A voce di seconda* est bientôt rejointe, en règle générale au 4ème pied et sur accord de tierce majeure par *u bassu* qui fonde l'harmonie, puis par *a terza* dont la fonction ornementale dilate et régénère le discours.

Trois voix s'abandonnant à une ivresse sonore, discourant avec une originalité

té timbrique éclatante et une virtuosité à l'infini répétée, trois « mises en-jeu », enjeu vocal fécond, pour se précipiter vers des cadences suspensive ou conclusive à la fin de cette courte performance sur un accord ouvert I, 8, 3.

Construction symbolique de l'univers et de sa révolution, trois voix pour penser le monde « *Tre voce per pensera il mondo* » selon la belle formule d'Ignazio Macchiarella¹.

Le *corpus* polyphonique, cependant, comprend d'autres formes que la *paghjella* pour ce qui concerne du moins la structure strophique.

Bien que rarissimes, une petite dizaine parmi les fonds Quilici, Laade et Römer, enregistrés pour la plupart à Taglio Isolaccio, village de la côte-est de l'île réputé pour la beauté et la spécificité du style, *madrigali* et *terzetti*, prisés sans doute aussi à cause de leur rareté, sont encore chantés de nos jours.

Madrigali:

Era n'un campo: Laade 1973 Taglio Isolaccio ;

Ecco Bella: Quilici 1948 Casamàccioli, Römer 1972 Tagliu Isolaccio,

Laade 1973 Taglio Isolaccio;

Padre: Laade 1973 Taglio Isolaccio ;

Con dolorosi carmi (un fragment peu compréhensible): Quilici 1959

A Parata d'Orezza

Simu pertuti d'Oran (considéré comme tel)

Hormis une version d'*Ecco Bella* enregistrée par Quilici à Calacuccia *pieve* du Niolo au nord ouest de l'île, remarquable par son ambitus heptatonique comme observé généralement dans les *lamenti* : *A ghjallinella*, *Antuninu etc...*, le reste de ce corpus a été enregistré sur la côte est de l'île.

Terzetti :

Terzetti rusinchi: Laade 1973 Chjatra di Verde;

Terzetti di u Piuvanu: Laade 1958 Sermanu ;

Ecco il giorno: Quilici 1948 Rusiu ;

Terzetti guagnesi: collectage privé non répertorié

A l'exclusion des *terzetti guagnesi* provenant sans doute de la côte ouest (Guano est situé au sud ouest de la Corse, dans le canton de Vico), le reste de ce corpus a été enregistré au centre est de l'île.

Considérés comme des formes précieuses, chantés en *lingua crusca*² et non en langue vernaculaire le madrigale et les *terzetti* laissent deviner par leur nom même et leur langue, la proximité culturelle, les échanges incessants avec l'Italie voisine à laquelle la Corse se rattache par une histoire tour à tour belliqueuse ou pacifique aux cours des siècles passés.

C'est ce que Edith Southwell Colucci affirme dans la préface à son florilège « *Canti popolari di Corsica* ».

« Nessuno ignora che, fino alla seconda metà del secolo XIX i Corsi di condizione agiata, desiderando istruirsi, si recavano esclusivamente a Pisa, a Firenze, a Roma. Nello stesso tempo, la Corsica fu, e lo è ancora, intimamente collegata alla Toscana, per il frequente vai e vieni di agricoltori, carbonai, e boscaioli, pistoiesi e lucchesi. Mentre le Università e la Chiesa insegnavano ad una classe sociale la letteratura classica e moderna, questi giovani emigranti diffondevano e diffondono tutt'ora nelle classi più modeste, i canti arcaici loro tramandati di viva voce dagli antenati, ricchi di sopravvivenze del due, tre e quattrocento. Si può facilmente constatare quanto hanno influito sulla poesia isolana, specialmente su quella d'amore. Il Tigri dice : « Gli è vero che i Canti Toscani quasi nel modo istesso sono ripetuti in Liguria ». Può darsi dunque che anche da Genova questi canti siano venuti in Corsica.»

Madrigale et terzetti l'un et l'autre construits strophiquement sur des hendécasyllabes, racontent l'amour perdu, ses peines et ses tourments dans une déclamation élégiaque propre au *lamento d'amore* que l'on remarque d'un côté et de l'autre des rives voisines.

Généralement chantés en polyphonie ils se distinguent de la *paghjella* par une plus grande précision déclamatoire, où le texte prévaut.

Le *madrigale*

Dans le *madrigale* notamment, le rôle de la voix soliste prend le dessus sur les deux autres qui n'interviennent que, pour ainsi dire, ponctuer le déroulement du chant et fonder l'harmonie.

C'est aussi ce que l'on observe souvent dans le *chjama e rispondi* (joute oratoire improvisée en monodie) où l'intervention circonstancielle d'une basse, appuie, souligne, confirme le *ragionamento*, comme pourrait le faire une basse continue.

Le *madrigale* « *Eramu in campu* » dans le fonds Laade est indifféremment chanté en polyphonie ou à voix seule, caractérisé dans ce cas par une fertilité rhétorique flamboyante, on reconnaît ici la voix et le style de Ghjuliu Bernardini, un chanteur phare du style de Tagliu : ampleur du rythme, qualité du timbre, déclamation ciselée, longues tenues jusqu'au bout du souffle, comme le ferait un poète-improvisateur.

Lamentu d'amore, le *madrigale* où la liberté rhétorique dans le style du *recitativo* avec souvent des reprises de fragments- sur lignés dans le texte ci dessous - et finales de vers, comme on le remarque dans *Ecco bella*, privilégie l'intelligence du texte et l'accentuation tonique.

Ecco bella se distingue des autres *madrigali* non seulement par ces reprises mais encore par une métabole, alternance des 2 modes utilisés dans le répertoire insulaire : le mode de Ré et le mode de Do, ce que Markus Romer a identifié comme étant le «modus pelegrinus» de la cantillation médiévale.

Ecco bella 'el mio core l'alma t'invio
 T'invio l'alma mio bè
 T'invio l'alma mio bè perche ti adoro
 Ti ador'o bella e che sperar poss'io
 Poss'io sperar da te qualche ristoro
 Ristoro a i miei tormenti ogno desio
 Desio sempre a goder listessa sorte *

*Ecco bella :fonds Romer 1972 Tagliu

Il est intéressant de noter aussi que pour deux d'entre les *madrigale* enregistrés dans les fonds, *Eramu in campo* et *Padre*, le discours construit une ébauche de dramaturgie ou dialoguent des protagonistes (*il cacciatore*, la *vedova* dans *Eramu in campo* renvoyant à la « caccia »? ; *il giovanotto*, *il padre*, la *vedova* dans *Padre...*)

Eramu in campo di amore gradito
 Duve tra fiori cercava piu bello
 Eo senteva un falso grido
 Che mi sembrava che fussi un ocello
 Pian pian io gardai da duve veniva
 E vidi tra fiore dormir una vedova
 Eo l'accostai col piè vacillante
 Timido al cuore la voce tremante
 E io li dissi « o rara mia diva
 N'un ci'ol dormire alé ma mia »
 Si risveglià paurosa mirar mi
 Dicendo « che siei che vien'à svegliarmi »
 «Sapiat'o bella ch'eo son cacciatore
 Che li ocelli fugit'io le prendo
 Io porto lo scopio lo fisco e la rete
 Prendo l'ocelli mia bella credete» **

**Eramu in campu (G. Bernardini) :Laade 1973

Les terzetti

Contrairement au *madrigale* caractérisé par une forme strophique hétéromorphe ainsi que par une diversité de facture, les *terzetti*, sont composé de strophes de 3 vers hendécasyllabiques, les rimes tombant au 1er et 3eme vers. La forme métrique du *terzetto* se distingue de celle des *terzini*, chers aux poètes improvisateurs, qui eux sont composés de strophes de 3 vers de 16 pieds.

Du *madrigale* ils en diffèrent aussi par la diversité thématique: plainte

de l'abandon, celle de l'amoureux éconduit (*terzetti di Fileno ou rusinchi*), celle du bagnard ou du prisonnier, (*terzetti di u Piuvanu*, composés depuis sa geôle par le piévan Marcu Ghjuvanni Turchini incarcéré au bagne de Toulon en 1774 à la suite de révoltes consécutives à la défaite des corses face à l'armée française, à Ponte Novu).

Carissimu cuginu fidu e amato
 Questo piccolo foglio leggerai
 E senterai il mio misero stato
 Si passa malamente la giornata
 Molto più quando vene la sera
 Che la luce del sole vene oscurata
 Si passa la nutata oscura e nera
 Senza lume perche non e concessa
 Cume se fussi una selvaggia fera
 Sono stato ridotto in cusì bassa stima
 Chi mi vergognu dei miei propii panni
 Cum'è quell'animale chjamatu scimmia
 Ogni muraglia forma una piscina
 Ogni locu produce un largo fiume
 Per mio tormento é mia maggior ruina.***

***Terzetti di u Piuvanu, Fonds Laade 1958 Sermanu,

Cependant on retrouve la même précision déclamatoire comme dans les *Terzetti di Fileno ou Rusinchi* qui commencent par un prologue : *Io vincere vorrei...* et se terminent par l'épilogue en formule conclusive, : *Qui ripongo la penna...* Provenant de Rusiu comme le laisse entendre son titre, ces *terzetti* se déclinent sur l'échelle pentatonique hémitonique de Ré, oscillant entre majeur et mineur pour la strophe introductive.

Io vincere vorrei la mia adversaria
 Con quelli antichi gesti e belli modi
 Ma temo di formare castelli in l'aria

Un ti scurdà di mè benche luntanu
 Appià cumpassione d'un infelice
 Ch'eo vogu pienghjendu da coll'al piano
 'Duve sì , 'duve stai , 'duve dumori
 Idulu del mio core, Nice sì bella,
 À tante pene, perchè non socorri
 Qui ripongu la penna e il calamaro ****
 ****Terzetti di Fileno o terzetti rusinchi

Les personnages de Fileno et Nice, symboles de la poésie amoureuse du
 XIVème au XIXème siècle en Italie, entre autres les « Canzonette di Fileno
 e Nice » a spesa di Gennaro Fonzo Napoli 1834 ; ou encore « Gli amori di
 Fileno e Nice del Abbate Antonio Jerocades Napoli 1812 » , soulignent l'in-
 fluence de la poésie amoureuse italienne dans le répertoire insulaire.

Et les transcriptions de *terzine* qu'Edith Southwell Colucci avait réalisées en
 1928 le confirment encore.

Elle recueille auprès de Susanna Antonelli à Castello di Rostinu en 1928, et
 transcrit un *contrasto* alterné d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes où Fileno
 répond là, à Glori «che (é) una gran noiosa».

.....Lei Caro Fileno ormai
 È tempo di saper qualche ragione
 Che abbandonato m'hai
 Ma di lasciarmi non hai cagione
 Or dimi pur almeno
 Per qual ragione mi lasci, o mio Fileno
 Lui Ti lascio con ragione
 Che sei una gran noiosa
 Cerco d'un altr'amore
 Che tu verso di mè 'un sei vezzosa
 Aua perché ti piace
 Godi l'amor lieta e in pace

Elle déplore, comme nous, l'absence de transcription musicale et en donne les raisons qu'il nous semble pertinent de rappeler ici,

« È per me un vero rincrescimento di non essere capace di notare le numerose arie che ho udito, alcune delle quali veramente interessanti. Non è facile rintracciare le origini di queste melodie. I rari studiosi che se ne sono occupati le danno una origine greca, senza però spiegarne la ragione. La musica greca della più lontana antichità s'impose, come è saputo, su tutte le civiltà antiche, dalla Cina a Roma. Essa ebbe tre generi di musica, l'enarmonico, il cromatico, e finalmente il diatonico, che diventò la nostra musica moderna. La musica arcaica essendo sempre stata trasmessa oralmente, senza mai essere trascritta, il modo enarmonico, cioè il frazionamento di semitoni, era il modo naturale di cantare. Avvenuta la notazione musicale, le armonie non poterono essere trascritte che col modo cromatico, senza suddivisioni di semitoni. E perciò la musica popolare, (e non soltanto quella corsa) essendo tutt'ora enarmonica, non può essere trascritta con assoluta precisione ; i frazionamenti di semitoni essendo dei suoni che non esistono nelle tetracorde fondamentali dei modi cromatici e diatonici, non possono essere rappresentati dai segni convenzionali della notazione musicale attuale. Quindi la melodia scritta non potrà mai dare una idea esatta di quello che la musica popolare veramente è: il disco è l'unico modo di preservare questo importante ramo del folklore e dell'arte. Questo... ha particolare importanza, poichè sappiamo che la musica è nata dal recitativo cadenzato, il parlare modificato.

Enfin, et bien qu'exemple unique à notre connaissance dans le genre, on remarque aussi cette forme métrique dans le *lamentu* d'*Antuninu l'Ulmisgianu* une poésie aux épithètes raffinés empreinte de mélancolie, dans la variante dialectale du sud de l'île.

Huit strophes où l'hendécasyllabe alterne avec l'heptasyllabe, comme on l'observe dans la poésie lyrique léopardienne.

Composé à la fin du XIX^e siècle par Antone Rossi, un instituteur, cultivé et sans doute féru de littérature italienne comme l'étaient les enseignants du siècle dernier, emprisonné à la prison Sainte Claire à Bastia puis envoyé au

bagne de Cayenne pour avoir vengé l'honneur bafoué de sa soeur, ce *lamentu* dont on remarquera la richesse des rimes croisées :A/B/A/B/C/C, ou, pour la dernière strophe AA/BB/CC, témoigne avec les *terzetti* et *madrigali* de la diversité des formes dans l'oralité et le répertoire insulaire.

Comme dans le *madrigale* enregistré à Casamaccioli , ce *lamentu* se déroule sur un ambitus heptatonique.

O cunsorti adurata
 Da l'oscura prigionia di Bastia
 'Cù la mio penna amata
 Scrivar ti voglio in rima e poesia
 Cun amaru curdogliu
 Mia vita addulurata in questu fogliu....
 Io sono incarceratu
 Rinchjusu in un'antica sepultura
 Tra ferri e laceratu
 Son divinutu una morti in figura
 Pienghjendu il poverinu
 La cruda sorte il bàrbaru destinu....

.....

Addiu Ulmetu amatu
 Locu induve eo sò natu
 Addiu amici cari e parinteddi
 Addiu gli affetti mei , cari sureddi
 Addiu per sempre andati
 Li beddi ghjorni per mè son passati .

Rémanence ou nostalgie de la grande littérature italienne, de Dante à la poésie lyrique du XIX^{ème} siècle, l'hendécasyllabe, format métrique des *ottave rime* dans la poésie populaire de Toscane, a lentement infusé le répertoire insulaire.

Prisé par les poètes lettrés comme par les chanteurs populaires, les uns et les

autres récitant les grands textes de la littérature italienne notamment l'Ariosto, il Tasso, Dante, ainsi que le décrivent les récits de voyage au XIX^{ème} siècle.

Une lente infusion avec des siècles d'écart dont, sans doute, « la forme actuelle n'a rien de commun avec le modèle savant »³ mais que le génie populaire s'approprie et façonne avec la conscience intime d'un langage ancré dans une tradition vivante.

(1) Ignazio Macchiarella: Tre Voce per pensare il mondo , Campo Nota

(2) Ghjermana de Zerbi, Cantu Nustrale Albiana: « le toscan littéraire était la langue écrite, cette locution est issue de l'Accademia della Crusca (1592) qui voulait séparer le bon grain du son, sur le plan de la langue ».

(3) Musiques traditionnelles de Corse Dominique Bosseur-Salini, Scola Corsa, A Messagera

Nota bene: Sur ce sujet, je voudrais inviter l'aimable lecteur à consulter

LE MADRIGAL MEDITERRANEEN | *InterRomania*

www.interromania.com/corsu.../scontri/attelli/le-madrigal-mediterraneen-2610.html

Che tipo di "forma" è un endecasillabo cantato?
Con quali strumenti può essere descritto e analizzato?
Quali sono gli elementi salienti che lo distinguono da altri tipi di verso cantato? Quali sono i generi, nella storia e nella prassi attuale, in cui il verso endecasillabo ha spazio come veicolo per il canto? Il volume cerca di rispondere a queste domande – in maniera inevitabilmente parziale e attraverso indagini e approfondimenti ad hoc – convocando studiosi e performer con una formazione e un'esperienza professionale distinte.
La pluridisciplinarietà dei contributi e la molteplicità degli approcci adottati dagli studiosi riflette la natura ibrida e composita dell'oggetto di studio, in cui parola, metrica e musica non solo convivono, ma si intrecciano in modi complessi, che solo un'osservazione multi-centrica permette di indagare e comprendere a fondo.

Paolo Bravi è docente di italiano presso la Sezione Italiana del "Martin Behaim Gymnasium" di Norimberga e, dopo essere stato docente a contratto nel Corso di Etnomusicologia presso il Conservatorio di Musica di Cagliari, è ora docente a contratto nel Master in Analisi e Teoria Musicale (Università della Calabria). Ha un Ph.D. in Metodologie della ricerca antropologica (Università di Siena, 2008) e un secondo Ph.D. in Teorie e storia delle lingue e dei linguaggi (Università di Sassari, 2013). Il suoi interessi vertono sull'analisi della voce e sul rapporto fra parlato e canto, con particolare attenzione alle forme della poesia cantata di tradizione orale.

Teresa Proto dopo aver conseguito un dottorato in Linguistica e filologia germanica presso l'Università degli Studi di Siena, Teresa Proto ha ottenuto borse di ricerca dal CNRS (UMR 7023/Paris 8), dal Collegium de Lyon e dal programma EURIAS. Nel 2014 ha ottenuto una borsa di post-dottorato presso il Meertens Instituut e l'Università di Leida nell'ambito del progetto NWO "Knowledge and Culture". Tra il 2016 e il 2020 ha insegnato presso il dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università Paris 8 e dell'Università di Leida e presso l'Academy of Creative and Performing Arts di Leida. Le sue ricerche vertono sulla relazione tra testo e musica e si basano su analisi teoriche ed empiriche condotte su corpus di canti italiani, tedeschi e fe'efe'e.