

**«Ma il poeta bravo con la rima /  
degli scienziati in cielo arrivò prima».**  
**Il gesto vocale dei poeti estemporanei in ottava rima**

Cristina Ghirardini

### 1. Introduzione.

L'improvvisazione poetica in ottava rima è ancora oggi diffusa, sotto forma di contrasto con obbligo di ripresa della rima, in alcune aree della Toscana, del Lazio e dell'Abruzzo. L'attenzione dell'etnomusicologia italiana per questa pratica è sempre stata viva e proprio a Giorgio Nataletti si devono le più antiche registrazioni dei poeti a braccio che ci siano pervenute (risalenti al 1948), conservate negli Archivi di Etnomusicologia della Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.<sup>1</sup> Tuttavia, rispetto ad altre forme del canto di tradizione orale italiano, essa è stata oggetto di ricerche meno sistematiche. In primo luogo, i pionieri dell'etnomusicologia non hanno potuto avvalersi di studi consolidati da parte dei raccoglitori ottocenteschi di poesia popolare, i quali, seppure da un punto di vista strettamente letterario, hanno predisposto raccolte ancora oggi di riferimento (si pensi ai *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra [1888]). In quanto prassi improvvisativa nella quale i contenuti sono ogni volta composti *ex novo* nel corso del contrasto, essa non poteva essere ricondotta agli stornelli, strambotti e rispetti, basati su frammenti poetici ricorrenti e memorizzati, sebbene questi siano paragonabili all'ottava rima per l'impiego dell'endecasillabo, per l'uso di cantare a contrasto e per la tecnica combinatoria di versi e rime. Ed è forse sintomo di un certo disorientamento nei suoi confronti il fatto che i primi etnomusicologi che l'hanno presa in esame siano stati colpiti in particolare dalla sua stretta vicinanza con l'uso di memorizzare poemi quali *l'Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata* o la *Pia de' Tolomei* e i vari componimenti da cantastorie in ottave che Diego Carpitella [1977] e la sua équipe hanno documentato durante la ricerca nell'Aretino. Più in generale, è un dato di fatto che la predilezione degli etnomusicologi sia spesso andata per il contrasto che i poeti chiamano "mitologico", cioè basato su temi epici e cavallereschi, tratti da una tradizione letteraria con cui la poesia a braccio ha sempre convissuto [Giannini 2017].

È solo dagli anni Ottanta del Novecento che sono stati indagati con maggiore attenzione i caratteri prettamente musicali dell'ottava rima. Dopo un primo lavoro di Paul Collaer [1965], che tuttavia risente di tutti i limiti dovuti a una sostanziale non conoscenza dal vivo della poesia

---

<sup>1</sup> Le prime ricerche sulla poesia estemporanea tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta sono state ricostruite da Palombini [1988]. I contributi pionieristici di Giorgio Nataletti sono stati ripubblicati da Roberta Tucci [2003].

estemporanea in ottava rima,<sup>2</sup> si devono infatti attendere i lavori di Maurizio Agamennone [1986; 1988; 1994; 1999; 2002], di Giancarlo Palombini [1988 e Arcangeli-Palombini-Pianesi 2001] e la tesi di laurea, inedita, di Mauro Pianesi [1986-1987] per leggere i primi studi che prendano in esame anche gli stili vocali dei poeti a braccio, attraverso trascrizioni musicali su pentagramma. Parallelamente, Giuseppe Bellosi e Tullia Magrini [1982] portavano a compimento un importante lavoro sul canto lirico e satirico in Romagna che, sebbene dal punto di vista del repertorio lirico-monostrofico, mette a fuoco aspetti dell'interazione tra profili melodici e creatività verbale nella composizione orale in endecasillabi che a mio avviso possono in qualche caso aiutare a chiarire alcuni processi compositivi della poesia estemporanea in ottava rima.

## 2. Il libro che appassionò il mondo pastorale.

Gli studi etnomusicologici sull'improvvisazione poetica in ottava rima in lingua italiana risentono tuttavia della difficoltà di inserire l'oggetto delle loro indagini nelle tradizioni accademiche: da un lato, come ha più volte ricordato Giovanni Kezich [1986; 2013], essa non è riconducibile alla teoria formulata di Milman Parry e Albert Lord, non essendo infatti un mezzo per comporre storie attraverso la performance (il caso si può forse porre per la ballata e per i poemi memorizzati in ottava rima, il cui studio tuttavia è stato abbandonato prima che se ne estinguesse la pratica). Dall'altro gli etnomusicologi si sono messi alla ricerca delle "ragioni della musica",<sup>3</sup> cercando di definire una «grammatica musicale» [Agamennone 2002, 208-221] dell'ottava rima, arrivando in qualche caso, specie nelle ottave di saluto, alla constatazione che non è raro imbattersi, se non proprio in formule, perlomeno in qualche verso o emistichio ricorrenti [Bravi 1989-1990].

Due posizioni, a mio avviso, sono esemplari di questa tendenza a ricondurre l'improvvisazione poetica in ottava rima o a una dipendenza da modelli letterari o a una grammatica dell'oralità: sono quelle di Giovanni Kezich e di Maurizio Agamennone, tra le quali proverò a proporre una terza via.

Nella recente monografia in lingua inglese in cui ripercorre la sua ricerca condotta in Lazio negli anni Settanta e Ottanta (prevalentemente a Tolfra e in alcuni paesi della provincia di Viterbo, in particolare Tarquinia, Canale Monterano, Marta e Tuscania), Kezich [2013] spiega molto chiaramente come abbia rifiutato due modelli che gli risultarono estranei agli esiti della sua

---

<sup>2</sup> Di cui Palombini [1988] ha messo in luce le varie criticità.

<sup>3</sup> Riprendo qui l'espressione usata come titolo per una raccolta di saggi di Simha Arom uscita pochi anni fa in traduzione italiana [Arom 2013].

ricerca sul campo. Il primo era quello che, a suo avviso, si rifaceva a una visione pre-romantica della poesia popolare, non espressione “dell’anima individuale” ma piuttosto «artigianato della voce» [Carpitella 1978, 15], mezzo condiviso di cui si servono le classi subalterne per esprimersi in poesia. Kezich attribuisce questa lettura in particolare alla stagione della demologia italiana rappresentata dal volume *Folklore e analisi differenziale di cultura* a cura di Diego Carpitella [1976], allo studio pionieristico sugli improvvisatori settecenteschi di Bruno Gentili [1980] e, a mio avviso senza ragioni particolarmente evidenti nello scritto citato, alla brevissima introduzione che Tullio De Mauro [1982] scrisse per una antologia di trascrizioni di contrasti poetici, di componimenti scritti in versi e di interventi vari che furono proposti nell’ottobre 1980 a Tolfa, in occasione di due giornate sul rapporto tra poesia scritta e poesia orale.

Tired of the Romantic mystique of poetry as a faithful mirror of the individual soul, some theorists [Carpitella 1977, Gentili 1980, De Mauro 1982] began to regard the extemporaneous practice of the octave as the remnant of pre-Romantic times in which poetry was really a *craft* like any other, or even a *trade*, with its own tools, its specific training and its obligatory steps, its bag of tricks. A *craft*, based essentially on *rhyme*: something which could be *learnt*, *practiced* and *shared* like anything else, and could be turned, within a social scenario imbued by relations of class dominance, into a useable device, ready-made for everyone willing to speak his or her own mind in poetry [Kezich 2013, 22].

Il secondo modello è l’approccio teorico a cui, secondo Kezich, quel pensiero portava ad aderire e cioè la teoria formulata dalla scuola di Harvard, rappresentata da Milman Parry e Albert Lord [Parry-Lord 1954; Lord 1960; 1968], all’epoca il più promettente contributo teorico sulla *composition through performance*. Sebbene la definizione di formula come un gruppo di parole che ricorre identico nelle stesse condizioni metriche non fosse riscontrabile nell’ottava rima, la sua auspicata applicabilità al canto a braccio era considerata, secondo Kezich, non solo una sorta di prova della validità della teoria con la quale evidentemente la demologia italiana dell’epoca voleva confrontarsi, ma anche una prova della natura orale della poesia estemporanea in ottava rima:

Following the suggestions of the Harvard theorists, the presence of “*formulae*” was for a time also taken for granted in the field of the octave, where the discovery of specific technical devices for the *composition-during-performance* of the octaves was generally thought to be imminent for quite some time. Indeed, such a discovery would have been of some interest for a general testing of the theory, for it is all too evident that Parry and Lord’s contentions are only marginally applicable to *narrative* poetry, where at least some skeletal vestiges of an original version of text must always be found, and instead should be more relevant to the specific field of *extemporaneous poetry proper*, which is neither lyrical nor narrative, and where the poetry produced must be definitely *entirely new*.

Yet, after years of painstaking recordings on the field, I was completely unable to detect in the extemporaneous practice of the octave the slightest sing of “*formulae*” in Parry and Lord’s restricted, technical sense. A meagre result, which appeared all the more depressing when we think from a specific context of oral-poetic performance in which, unlike that of narrative poetry, a process of *composition-during-performance* proper can unquestionably be said to take place [Kezich 2013, 23].

Kezich aveva evidentemente preso la sfida “di petto” e, verificata l’inapplicabilità della teoria formulare, decise di cercare altre strade e di mettere in questione, per la poesia a braccio, lo stesso concetto di “oralità”. La gestualità spiccata della scrittura di Kezich fa apparire più strategico, che fondato su considerazioni analitiche, questo distacco dalle posizioni teoriche all’epoca ritenute più promettenti. Sta di fatto, tuttavia, che il suo pensiero da allora è volto ad argomentare una possibile discendenza della poesia estemporanea in ottava rima (orale a suo avviso solo nella pratica contemporanea) da modelli letterari, in particolare dalla letteratura epica e cavalleresca del Cinquecento e Seicento, fiorita in un periodo cruciale per lo sviluppo della stampa:

With a view to this practical failure, I gradually grew weary of the deceitful psychological implications of the formulaic theory, with its search for some level of “natural”, thoughtless automatism in poetry-making and the moralistic prejudice which the theory, in its wholesale appraisal of anything “oral”, seems to suggest: that of an idealized “oral poet”, who is supposed to be at all times at one with his own community and its Mind.

So I tried to pursue an entirely different path and 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 [Kezich 2013, 23-24].

Se dunque Kezich propende per andare alla ricerca dei legami con la letteratura diffusa tramite la stampa (i poeti a braccio effettivamente considerano la lettura una parte importante della loro formazione), è Maurizio Agamennone che ha in qualche modo teorizzato sugli strumenti di composizione orale attraverso la voce dei poeti estemporanei, coniando la felice definizione di «traino acustico» [Agamennone 2002, 202-207] e tentato una «grammatica musicale» [Agamennone 2002, 208-221] della poesia estemporanea in ottava rima, attraverso le trascrizioni musicali di un corpus seppur limitato di contrasti. Le sue considerazioni sono effettivamente interessanti e in linea generale trovano conferma anche in quello che prenderò in esame nelle pagine che seguono. In estrema sintesi, gli elementi principali da lui rilevati sono:

- la struttura bipartita dell’intonazione melodica: essa infatti corrisponde a quattro versi e viene ripetuta, con varianti anche significative, nella seconda quartina dell’ottava;

- l'utilizzo di profili melodici rettilinei oppure ad arco (talvolta con glissandi e portamenti, talvolta basati su suoni più nettamente distinguibili), nei quali la parte melismatica è concentrata tendenzialmente nelle ultime due sillabe dell'endecasillabo, tranne nei versi terzo e settimo, che spesso hanno un andamento più marcatamente sillabico;
- una predilezione per cadenze sul primo, secondo e quinto grado, con la prevalenza della successione 1-2-5-1 / 1-2-5-1;
- una tendenza a iniziare il verso intorno al quinto grado, per poi proseguire con un andamento discendente (tranne nei casi in cui si trovano cadenze sul quinto grado);
- un'estensione della voce massima di un'ottava, prediligendo tuttavia un «nucleo pentacordale» [Agamennone 2002, 212];
- la possibilità di riconoscere per alcuni poeti degli «"intorni" melodici» [Agamennone 2002, 204] e delle altezze entro cui si muove più frequentemente il profilo melodico e che pertanto possono essere considerate una sorta di "impronta sonora" dei singoli cantori, come pure si possono riconoscere modalità individuali di frammentazione del verso;
- una tendenza da parte dei poeti a condividere, nel corso del contrasto, anche una sorta di sfera acustica omogenea, come se si lasciassero «vicendevolmente in eredità, oltre la rima, anche il campo di suoni in cui disporre l'improvvisazione: solitamente proponente e opponente chiudono sullo stesso suono [...]. Ciò vale per i suoni finali di stanza, ma anche per i finali di verso» [Agamennone 2002, 202].

Tuttavia, dopo aver rilevato questi aspetti di notevole interesse per chi volesse comprenderne, sulla base di un numero maggiore di registrazioni disponibili, la variabilità e la riconducibilità a stili regionali o individuali, per Agamennone proporre una «grammatica musicale» della poesia estemporanea in ottava rima significa in realtà ridurre significativamente la variabilità di questi elementi per giungere a rilevarne la «struttura profonda». L'ipotesi del nucleo pentacordale è per Agamennone il punto di partenza per provare a ricondurre i diversi stili vocali ad uno scheletro comune originario da verificarsi nei casi in cui la pratica improvvisativa sia tale da indurre i poeti ad abbandonare il più possibile le proprie caratteristiche individuali, cioè nei versi cantati in sticomitia al termine dei contrasti:

Questo ambitus privilegiato [il nucleo pentacordale], nell'azione estemporanea dei poeti, sembra essere la base su cui si sorregge l'intonazione cantata, uno spazio condiviso da tutti gli esecutori, indipendentemente da opzioni individuali o variazioni stilistiche. Per verificare tale ipotesi, è necessario rilevare un tipo di performance in cui gli obblighi e i rischi dell'improvvisazione siano così impegnativi da indurre i partecipanti ad abbandonare le procedure di marcatura individuale e distinzione reciproca esaminate in precedenza, per scegliere di restare sul sicuro (cioè: agire esclusivamente nell'ambito della struttura profonda ipotizzata, il nucleo pentacordale), allo scopo

di “riquadrate” e operare prudentemente nella cornice normativa condivisa. In condizioni performative difficili, la garanzia del livello minimo di sicurezza sembra essere, effettivamente, nel nucleo pentacordale [Agamennone 2002, 212-213].

Entrambe le prospettive, quella di Kezich e quella di Agamennone, paiono dunque avere un’ottica riduzionista: ricondurre l’improvvisazione poetica in ottava rima alla sua presunta matrice originaria scritta, oppure a una struttura musicale profonda di base da cui derivano tutte le marcature individuali.

L’approccio analitico che intendo proporre in queste pagine valorizza invece l’alterità del contrasto poetico estemporaneo in ottava rima come pratica di poesia orale che ha vissuto per secoli in parallelo alla poesia letteraria italiana e che occorre osservare tentando di coglierne la grande variabilità sia negli stili individuali dei poeti, sia nello stile vocale dello stesso poeta nel corso di un intero contrasto, sia nella profonda interazione tra espressività sonora ed espressività verbale. In particolare, la mia idea è che il funzionamento musicale dell’improvvisazione poetica in ottava rima diventi veramente interessante se si abbandona l’idea di farne una grammatica musicale che riveli gli strumenti acustici minimi e comuni ai vari poeti, puramente accademica ed estranea all’espressività verbale di cui sarebbe il motore, per esaminare piuttosto il differenziarsi dell’intonazione melodica in funzione dei contenuti e in relazione, caso per caso, con la metrica, la distribuzione degli accenti verbali, e il rapporto delle pause e respiri con le cesure del verso e la sinalefe o dialefe. È questo l’approccio alla base del mio contributo nell’ambito del progetto IRiMaS, *Interactive Research on Music as Sound*, diretto da Michael Clarke all’Università di Huddersfield e finanziato dallo European Research Council, nel quale si svolge la mia ricerca sull’improvvisazione poetica in ottava rima.<sup>4</sup>

In primo luogo, intendo prendere in esame la poesia estemporanea in ottava rima come poesia *tout court*, caratterizzata da una evidente alterità linguistica: si tratta di una lingua italiana certamente influenzata dalla lettura della poesia letteraria e in grado di riproporre arcaismi ed espressioni auliche, ma allo stesso tempo legata alla colloquialità ordinaria, con cui condivide vari regionalismi. È una lingua italiana che nasce nella voce intonata e che viene regolata in primo luogo da suoni obbligati, le rime, e da sequenze di accenti in grado da soddisfare la metrica dell’endecasillabo, avvalendosi sia di espressioni con valore semantico, sia, quando necessario, di riempitivi che consentono ai poeti di portare avanti il contrasto anche quando non si è pronti a far coincidere le ragioni del metro, della rima e del traino acustico con contenuti in grado di arricchire l’argomentazione. L’apprendimento di questa pratica poetica è legata alla frequentazione dei poeti attuali e dei luoghi in cui la poesia estemporanea in ottava

---

<sup>4</sup> Grant agreement n. 741904 <https://research.hud.ac.uk/institutes-centres/irimas/>.

rima è ancora uno strumento del vivere comunitario che, come ha dimostrato Grazia Tiezzi [2009; 2010; 2012], regola la presa di parola determinando, nel cerimoniale del contrasto, un'etica della relazione tra i partecipanti che influisce anche sui contenuti espressi. Per questa alterità nell'uso del linguaggio, per la sua capacità di relazionarsi con la poesia letteraria e per la sorgività della poesia estemporanea in ottava rima in assenza di un apprendimento istituzionalizzato, ritengo che essa sia partecipe del bilinguismo interno alla lingua italiana su cui Giorgio Agamben [2019a; 2019b] è recentemente intervenuto a proposito della poesia dialettale.

### **3. Riconoscere gesti vocali: l'analisi attraverso l'ascolto.**

L'obiettivo di IRiMaS è la costruzione di un software, ora in fase di sviluppo, che consenta di creare una piattaforma digitale, il più possibile semplice da utilizzare anche dai non esperti, che metta in relazione e permetta di segmentare, secondo le necessità dell'utente, registrazioni audiovisive, estrazioni delle frequenze fondamentali, sonogrammi, testi, partiture e trascrizioni musicali. L'idea di base del progetto è provare a mettere a punto pratiche di analisi musicale a partire dalla registrazione audiovisiva, dunque dall'ascolto e dall'osservazione della performance. Se nei lavori precedenti l'analisi del traino acustico è stata possibile attraverso l'esame di trascrizioni musicali, l'idea di fondo di IRiMaS ci sollecita piuttosto a produrre considerazioni analitiche senza mai abbandonare l'ascolto. L'approccio visivo, che indubbiamente permette di seguire più agevolmente il fluire della voce nel tempo, è assicurato da sonogrammi e estrazioni della frequenza fondamentale, attraverso i quali osservare il dipanarsi dei profili melodici, l'utilizzo di melismi e i prolungamenti in vibrato di alcune vocali, senza essere obbligati a ricondurre i suoni ad altezze precise e il ductus a valori di durata proporzionali.<sup>5</sup> Nel mio caso, l'utilizzo della tecnologia non intende avvalersi di procedure automatizzate per la rilevazione delle altezze o di intervalli o di qualsiasi altro parametro sonoro (peraltro sconsigliabili quando si lavora a partire da registrazioni effettuate sul campo e dunque in ambienti non controllati) perché ritengo più interessante prenderli in esame caso per caso in relazione alla suddivisione in sillabe dei singoli versi, prestando sempre attenzione al contenuto poetico espresso.

Inoltre, il nostro progetto si propone di creare le condizioni per riflettere da un punto di vista analitico con i musicisti e i compositori, anche quando, come nel caso dei poeti estemporanei in ottava rima con cui ho il privilegio di lavorare, non abbiano competenze musicologiche, non

---

<sup>5</sup> A quanto mi risulta, questi strumenti non sono ancora stati impiegati per l'analisi della poesia estemporanea in ottava rima in Italia centrale; ne ha fatto invece un accurato uso Paolo Bravi [2010] nei suoi lavori sulla poesia campidanese.

abbiano formalizzato una grammatica musicale e non siano in grado per esempio di leggere una trascrizione musicale.

Pur avvalendomi dell'efficace termine «traino acustico» coniato da Agamennone, preferisco adattare all'improvvisazione poetica in ottava rima il concetto di «gesto vocale» che Luciano Berio ha elaborato per la *Sequenza III* composta per Cathy Berberian [Berio 2013, 58-70]. Riconoscere una gestualità allo stile vocale dei poeti a braccio significa intanto liberarsi delle aporie che comporta una distinzione tra parlato e cantato e comprendere nell'espressione sonora anche quegli elementi non propriamente musicali, come il respiro e le componenti emotive. Osserva infatti Luciano Berio:

La musica vocale, in generale, riassume questa possibilità musicale propria a ogni dato sonoro, e la natura espressiva, data a priori, dei suoi gesti. La musica vocale, inoltre, può mostrare la futilità di qualsiasi tentativo di sviluppare un sistema basato su un solo livello di articolazione: il livello delle note, per esempio, serializzate o no [Berio 2013, 60].

Significa inoltre dare il giusto rilievo al presupposto di fondo del contrasto poetico in ottava rima e cioè l'uso dei profili melodici tradizionalmente impiegati e di cui è possibile individuare caratteri regionali ed individuali. Non c'è contrasto se non cantando con quella messa di voce, a cui corrisponde, come ha più volte sottolineato Grazia Tiezzi, un'etica del conflitto. Significa infine rendere merito alla natura corporea del canto a braccio e considerarne appieno la valenza relazionale a partire da un contesto comune: «mentre nei segni l'espressività deve essere continuamente ristabilita e convenuta ed è legata alla struttura del loro uso, l'espressività dei gesti è implicita e legata a un senso già acquisito» [Berio 2013, 61]. E questo contesto, per introdurre l'ultimo dei concetti di fondo che intendo sviluppare nella mia ricerca, è il «nomos poetico-musicale» della poesia estemporanea in ottava rima. Il termine è di Monica Ferrando [2018], che l'ha elaborato nel suo importante studio sull'*Arcadia*, mettendone in evidenza il triplice significato di struttura musicale, nutrimento o pascolo e regola di vita comune. La norma musicale dell'improvvisazione poetica in ottava rima infatti, nel suo statuto orale, determina un uso virtuoso del corpo [Agamben 2014, 95-96], regolamentando la presa di parola e costruendo un rapporto con l'ambiente in cui essa è praticata e in particolare con il pubblico.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ho discusso questi aspetti che ritengo fondamentali nella mia ricerca anche in Ghirardini [2020].

#### 4. L'astronauta e Astolfo.

Il contrasto su cui intendo soffermarmi è stato registrato a Borbona (RI) il 14 settembre 2019 nel corso del Festival di canto a braccio che vi si svolge con cadenza annuale. Gli organizzatori, Maurizio Ragni e Giampiero Giamogante, hanno elaborato alcuni dei contrasti proposti in quella serata a partire dagli anniversari che si celebravano nel 2019 e a Marco Betti (di Figline Valdarno, FI) e Donato De Acutis (di Roma ma originario di Bacugno, RI, a pochi chilometri da Borbona) ne è toccato in sorte uno che celebra lo sbarco sulla Luna. A Marco Betti infatti è stato chiesto di interpretare Astolfo e a Donato De Acutis l'astronauta Neil Armstrong: il primo, secondo l'*Orlando furioso*, ha raggiunto la Luna (insieme a San Giovanni, *Orlando furioso*, XXXIV, 66 sgg.) sul carro di Elia trainato da quattro destrieri, grazie alla poesia; mentre il secondo vi è atterrato a bordo dell'Apollo 11, grazie ai progressi della scienza e della tecnologia. Si tratta dunque di un contrasto non propriamente "mitologico" ma comunque reso possibile dalla familiarità dei poeti e del pubblico con i protagonisti dell'*Orlando furioso*. In realtà Marco Betti, che dichiara esplicitamente di non amare Ariosto, segue la versione delle storie dei paladini di Francia comune per esempio nel teatro dei pupi, secondo cui Astolfo raggiunge la Luna a cavallo dell'ippogrifo. In un tempo relativamente breve come quello del contrasto pubblico sul palco, la figura di Astolfo che arriva sulla Luna in groppa all'ippogrifo in effetti si contrappone con maggiore efficacia a quella dell'astronauta che atterra con la navicella spaziale. Nell'*Orlando furioso* il volo sull'ippogrifo avviene in un episodio precedente della storia, quando Astolfo si reca nel Paradiso Terrestre (XXXIV, 48), dove San Giovanni gli preannuncia che dovrà accompagnarlo sulla Luna a recuperare il senno di Orlando.

Si fornisce qui di seguito la trascrizione verbale del contrasto. In attesa di una prima versione del software di IRiMaS, i profili melodici sono stati esaminati con il software commerciale Audition, tramite il quale ho inserito nel sonogramma dei marker che corrispondono alla suddivisione in sillabe dei versi.<sup>7</sup>

##### Marco Betti

Di quanti Astolfi che nel mondo stanno  
mi tocca interpretar quello più bello  
visto che un giubileo ricorre uguanno  
io cercherò applicar lo mio cervello.  
Quanti studenti si ricorderanno  
quell'ippogrifo tanto alato e bello

<sup>7</sup> L'esame dei profili melodici, tuttavia, è da verificare costantemente all'ascolto della registrazione accessibile qui <https://vimeo.com/403014359/c86ea7a942>. Trattandosi di riprese sul campo, l'estrazione delle frequenze fondamentali risente anche dei rumori del contesto e ha un margine di imprecisione non insignificante, come si nota dalle escursioni verticali nelle figure in cui ho riportato la linea delle frequenze fondamentali visualizzabile con Audition. Le linee blu verticali corrispondono infatti ad errori di calcolo del pitch dovuti ad interferenze di altri suoni registrati dal microfono.

che calcò i grandi spazi siderali  
per guarire di Orlando tutti i mali.

### **Donato De Acutis**

I miei invece son sbarchi materiali  
l'uomo lo ricercava l'universo  
tra Russi e Americani erano i mali  
correva dunque quel destino avverso.  
Con gli scienziati quelli più geniali  
partì un Apollo verso il cielo terso  
e si posò sulla Luna leggera  
per poi piantarvi sopra una bandiera.

### **Marco Betti**

Ma ogni nobilissima carriera  
che Orlando fece nella sua follia  
risulta tanto affabile e leggera  
e tutta quanta è piena di poesia.  
Per via sai d'una scritta menzognera  
il grande senno ancor gli volò via  
ma il poeta bravo con la rima  
degli scienziati in cielo arrivò prima.

### **Donato De Acutis**

Lo so ma quando presi quella cima  
non lo pensava l'uomo quel pensiero  
e nel sessantanove c'era un clima  
che lo seguiva tutto il mondo intero.  
Dicea che poi sarebbe andato prima  
a ritoccare su quell'emisfero  
non cercavo del senno la semenza  
ma era solo la gloria della scienza.

### **Marco Betti**

Ma Ariosto aveva grande competenza  
sebbene fosse pigro e malaticcio  
nella sua vita ebbe gran coerenza  
e poi scriveva quando era un po' alticcio.  
Ma ci lasciò un uomo di presenza  
sai quest'Astolfo giovane, bello e riccio  
che da buono e da franco paladino  
al condottier restò sempre vicino.

### **Donato De Acutis**

Tu mi parli di un libro e il suo destino  
che appassionò poi il mondo pastorale  
l'uomo a quel tempo non c'era vicino  
e quella Luna era solo ideale  
ma poi la scienza proseguì il cammino  
ed il mio sbarco è stato più reale  
qualcuno al dubbio ce la mette l'onta  
ma resta sulla Luna ogni mia impronta.

### **Marco Betti**

Ma più d'un complottista lo racconta  
che sulla Luna un ci sei mai arrivato

e questa diceria sai ti sormonta  
e dicono che sei uno sfaticato.  
Ma Astolfo libero è da questa onta  
che col pensiero tutto è realizzato  
con due rime costruisci ogni portento  
e giri il mondo senza inquinamento.

**Donato De Acutis**

Io ti parlo del vecchio avvenimento  
che la gente davvero la raduna  
ogni scettico poi restò contento  
di conquistare la pallida Luna.  
Adesso soffia tutto un'altro vento  
par che il dio della guerra ci raduna  
l'uomo s'è mosso poi da un'altra parte  
mo la conquista prossima è Marte.

**Marco Betti**

Ma del bel canto tu la perdi l'arte  
e nell'oscuro ciel vuoi progredire  
dico scenziato mettiti da parte  
lascia ai poeti il ruol di sopperire,  
lascia Plutone, lascia Giove e Marte  
e per lo spazio più non ripartire  
pensa un pochino a questa nostra Terra  
piena di lutti, di fame e di guerra.

**Donato De Acutis**

Quando che l'uomo la sua scienza afferra

**Marco Betti**

non può certo volar co' l'ippogrifo

**Donato De Acutis**

ma vuole dipartir da questa Terra

**Marco Betti**

per la quale ognor facciamo il tifo.

**Donato De Acutis**

Per l'universo fecero una guerra

**Marco Betti**

cantai l'Orlando che mi fa un po' schifo.

**Donato De Acutis**

Evviva allora questa Luna bianca  
che qualche volta è piena ed altre manca.

Marco Betti e Donato De Acutis provengono da aree diverse, il primo dalla Valdarno, in Toscana, il secondo da quella parte dell'Appennino laziale confinante con l'Abruzzo, l'Umbria e le Marche di cui fa parte anche Borbona. Le loro voci sono nettamente distinte sul piano timbrico: per quanto un sonogramma tratto da registrazioni sul campo sia troppo poco

affidabile per considerazioni di questo genere, il solo ascolto fa intuire una maggior ricchezza di armonici per la voce di Donato, rispetto a quella di Marco. Essi inoltre rappresentano due stili regionali che qui cercherò di mettere in evidenza nei loro caratteri essenziali, qualificandoli, come considerazione iniziale, più “recitativo” per Marco e più “cantabile” per Donato. In questo particolare contrasto tuttavia è possibile riscontrare, come aveva in qualche caso notato Agamennone, l'utilizzo di una sfera acustica omogenea da parte dei due poeti, che fanno uso dello stesso suono come finalis e di un'estensione sostanzialmente analoga compresa in un'ottava. Sebbene nell'area laziale da cui proviene Donato siano consuete cadenze una quarta sotto la finalis (in altri contrasti riscontrabili anche nel suo gesto vocale), la sequenza di cadenze per i singoli versi è sostanzialmente quella considerata comune da Agamennone (1-2-5-1 / 1-2-5-1), con l'eccezione che, in tre delle sue ottave, Marco chiude il terzo verso sulla consonanza di quarta invece che alla quinta. In linea generale, con maggior frequenza, Marco tende a iniziare i propri versi intorno alla quinta, mentre Donato, pur impiegando anch'egli la consonanza di quinta come punto di riferimento fondamentale, utilizza incipit più variegati. Le cadenze su quello che Agamennone considera secondo grado sono in effetti tendenzialmente su un suono a un intervallo di un tono (spesso un po' crescente) sopra la finalis; tuttavia, non essendo vincolata ad un processo di scrittura sul pentagramma, preferisco evitare di ricondurre forzatamente i suoni impiegati dai poeti a braccio ad altezze precise e a scale, dato che il fatto di cantare a voce sola rende non indispensabile la precisione nell'intonazione. Invece, intendo mettere in evidenza i movimenti melodici attraverso cui le consonanze di riferimento vengono raggiunte, i movimenti gestuali e corporei a cui si appoggia la composizione orale.

Proviamo ora a osservare da vicino il gesto vocale dei singoli poeti. Tocca a Marco introdurre la figura di Astolfo e lo fa con un'ottava composta da due quartine piuttosto asimmetriche (Figg. 1 e 2).



Di quanti Astolfi che / nel mondo stanno / mi tocca interpretar / quello più bello / visto che un giubileo / ricorre uguanno / io cercherò applicar / lo mio cervello.

**Fig. 1.** Forma d'onda e profilo melodico dei primi quattro versi della prima ottava cantata da Marco Betti. In questa, e nelle figure che seguono, i marker indicano la suddivisione in sillabe e la visualizzazione è ottenuta con Adobe Audition.



Quanti studenti si / ricorderanno / quell'ippogrifo tanto alato / e bello / che calcò i grandi spazi / per guarire di Orlando / [i]siderali / tutti i mali.

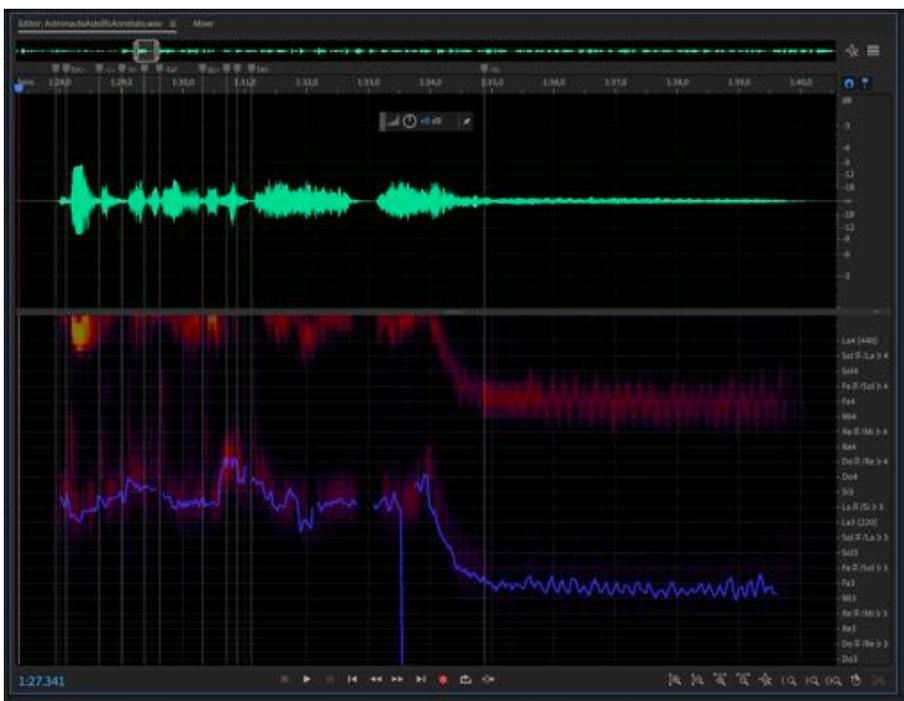
**Fig. 2.** Forma d'onda e profilo melodico degli ultimi quattro versi della prima ottava cantata da Marco Betti.

I primi cinque versi (Figg. 3-7) sono endecasillabi a maiore in cui, prima della cesura collocata dopo la sesta sillaba, si trovano un monosillabo (“che”, “ci”), la sillaba finale di un verbo tronco (“interpretar”, “applicar”) oppure le ultime due sillabe unite in sineresi di “giubileo”, in modo da far corrispondere “-leo” all’accento tonico immediatamente precedente la cesura, cui segue un prolungamento della vocale “o”. Spesso Marco interrompe il primo emistichio dell’endecasillabo a maiore non dopo la settima ma dopo la sesta sillaba, collocandovi appunto un monosillabo o la sillaba finale di una parola tronca. Nel sesto verso (Fig. 8) non c’è un respiro dopo “ippogrifo”, come forse ci si aspetterebbe in un endecasillabo a minore, esso invece è spostato più avanti e interrompe la sinalefe tra “alato” e la congiunzione “e”. Gli ultimi due (Fig. 9) sono endecasillabi a maiore con cesura regolare dopo la settima sillaba (atona).

Caratteristica di Marco Betti è l’uso di vocali eufoniche: “spazi siderali” infatti è pronunciato “spazi isiderali”, con un respiro che separa le due parole che condividono la vocale “i”. Dal punto di vista del profilo melodico, nei primi due versi (Figg. 3 e 4), in cui viene presentato Astolfo, prevale uno stile sillabico, con una prima parte più rettilinea incentrata attorno al quinto grado, sebbene con movimenti ascendenti e discendenti per gradi congiunti o per salti di non oltre due toni, fino alla decima sillaba in cui viene realizzato un ampio melisma discendente, che termina alla finalis nel primo verso e un tono sopra alla finalis nel secondo. Marco Betti, secondo una consuetudine tipicamente toscana, usa talvolta interrompere con un respiro i melismi nelle vocali in decima posizione, come per esempio in “bello” nel secondo verso. La vocale finale di ciascun verso è in genere prolungata in vibrato.



**Fig. 3.** Forma d'onda e profilo melodico del primo verso («di quanti Astolfi che nel mondo stanno») cantato da Marco Betti.



**Fig. 4.** Forma d'onda e profilo melodico del secondo verso («mi tocca interpretar quello più bello») cantato da Marco Betti.

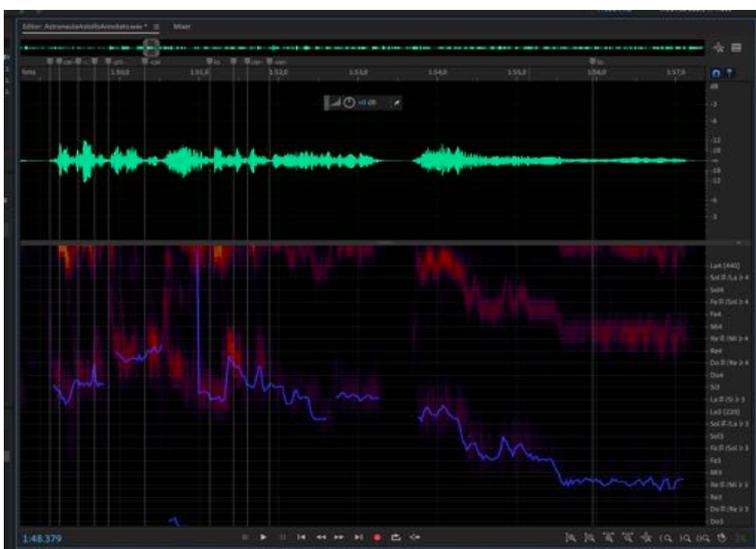
Il terzo verso (Fig. 5) è quello che termina sulla consonanza di quinta ed è totalmente incentrato su di essa, con qualche passaggio al semitono superiore. Di solito, come si vedrà, la cadenza sulla quinta porta ad un prolungamento della vocale oppure ad un aumento di intensità

della voce in corrispondenza dell'ottava sillaba, in questo caso la sillaba tonica di "ricorre" viene pronunciata con maggiore intensità. Il terzo verso è privo di melismi e anche in questo caso l'ultima vocale del verso viene prolungata in vibrato.



**Fig. 5.** Forma d'onda e profilo melodico del terzo verso («visto che un giubileo ricorre uguanno») cantato da Marco Betti.

Il quarto verso (Fig. 6), dalla quinta muove verso l'ottava superiore alla finalis (sebbene rimanendo un po' calante) per poi tornare alla finalis con un ampio melisma discendente sulla vocale tonica di "cervello".



**Fig. 6.** Forma d'onda e profilo melodico del quarto verso («io cercherò applicar lo mio cervello») cantato da Marco Betti.

Il quinto verso (Fig. 7) riparte un tono sopra la consonanza di quinta per ripetere grosso modo l'andamento del primo.



**Fig. 7.** Forma d'onda e profilo melodico del quinto verso («quanti studenti si ricorderanno») cantato da Marco Betti.

Il sesto (Fig. 8) comincia invece con un salto di ottava che enfatizza “quell’ippogrifo”, di cui viene prolungata la sillaba atona finale sulla consonanza di quinta, prendendo la spinta per proseguire il verso fino ad “alato” dove termina la nona sillaba e Marco prende respiro. Ma il respiro, come si diceva, separa la sinalefe tra “alato” e la congiunzione “e”, usando quest’ultima come appoggio per il lungo melisma discendente sull’altro aggettivo che (come Astolfo nel secondo verso) qualifica l’ippogrifo, “bello”, anch’esso interrotto da un respiro nella vocale tonica in decima sillaba.



**Fig. 8.** Forma d'onda e profilo melodico del sesto verso («quell'ippogrifo tanto alato e bello») cantato da Marco Betti.

Il settimo verso (Fig. 9) è particolarmente interessante: il primo emistichio si chiude con un mordente inferiore nella vocale atona in settima sillaba, quella finale di “spazi”, il secondo si apre con un salto di quarta su “siderali”, quasi un madrigalismo, prolungandone la sillaba tonica, in ottava posizione. L'uso della vocale eufonica “i”, similmente alla congiunzione “e” nel verso precedente, fa da appoggio nel consolidare il suono all'ottava sopra la finalis. L'ultimo verso fa velocemente ritorno alla finalis, concludendo l'ottava repentinamente, in modo sillabico.



**Fig. 9.** Forma d'onda e profilo melodico del settimo e ottavo verso («che calcò i grandi spazi siderali / per guarire di Orlando tutti i mali») cantati da Marco Betti.

Donato risponde introducendo il clima internazionale in cui avvenne lo sbarco sulla Luna, caratterizzato dalla rivalità tra Stati Uniti e Unione Sovietica e concludendo l'ottava con l'immagine della bandiera americana piantata sul suolo lunare. Il gesto vocale di Donato è invece costruito su profili melodici più mossi (Figg. 10 e 11).

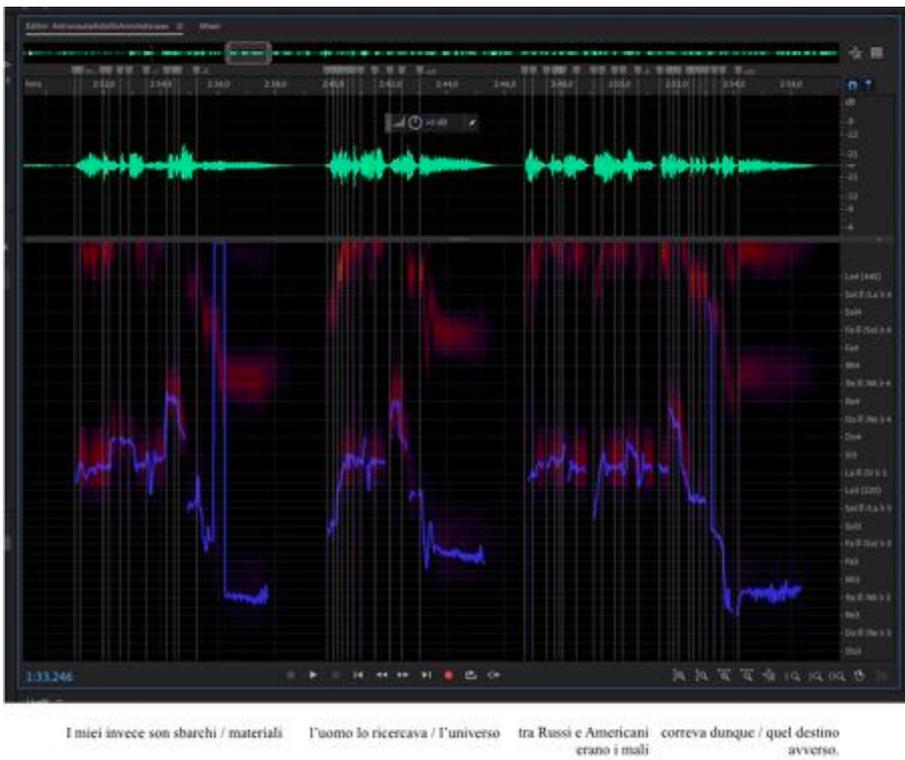


Fig. 10. Forma d'onda e profilo melodico dei primi quattro versi della prima ottava cantata da Donato De Acutis.

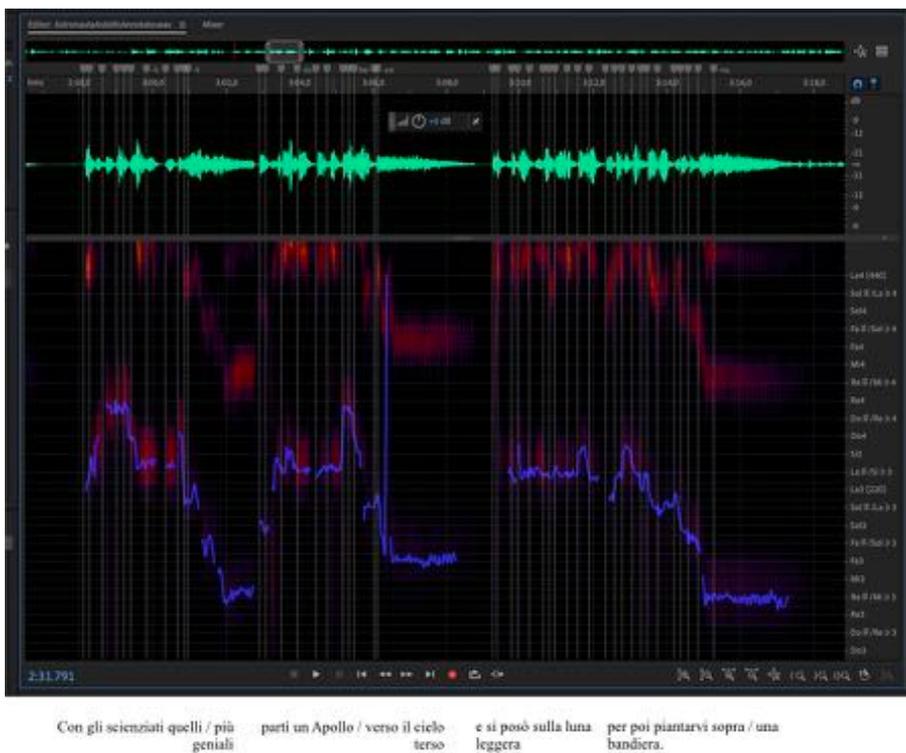


Fig. 11. Forma d'onda e profilo melodico degli ultimi quattro versi della prima ottava cantata da Donato De Acutis.

Anch'egli canta endecasillabi prevalentemente a maggiore, talvolta isolando nel secondo emistichio aggettivi ("materiali", "più geniali") o sostantivi ("l'universo", "una bandiera"). L'isolamento di frammenti muniti di valore semantico si riscontra anche nei due versi a minore della sua prima ottava, il quarto e il sesto, mentre il settimo è caratterizzato da una disposizione piuttosto irregolare degli accenti verbali, con un effetto espressivo, come si vedrà, molto interessante. Nei primi due versi (Figg. 12 e 13), Donato tende a costruire profili melodici ascendenti attaccando alla quinta (o poco sotto) nel primo emistichio, procedendo per gradi congiunti, per poi cominciare il secondo emistichio con un salto all'acuto (in genere più o meno di una terza minore) che termina con melisma discendente nell'ultima vocale del verso, quella atona dell'undicesima sillaba. Caratteristici di Donato sono brevi ornamentazioni melodiche (brevi note di volta, mordenti o brevissimi vibrati), appena percettibili in questo contrasto, che talvolta ricorrono nelle vocali toniche e che nei primi due versi si riscontrano nella sillaba finale di "sbarchi", nella vocale tonica di "ricercava", nei versi successivi nelle vocali toniche di "americani", "avverso" e "bandiera".

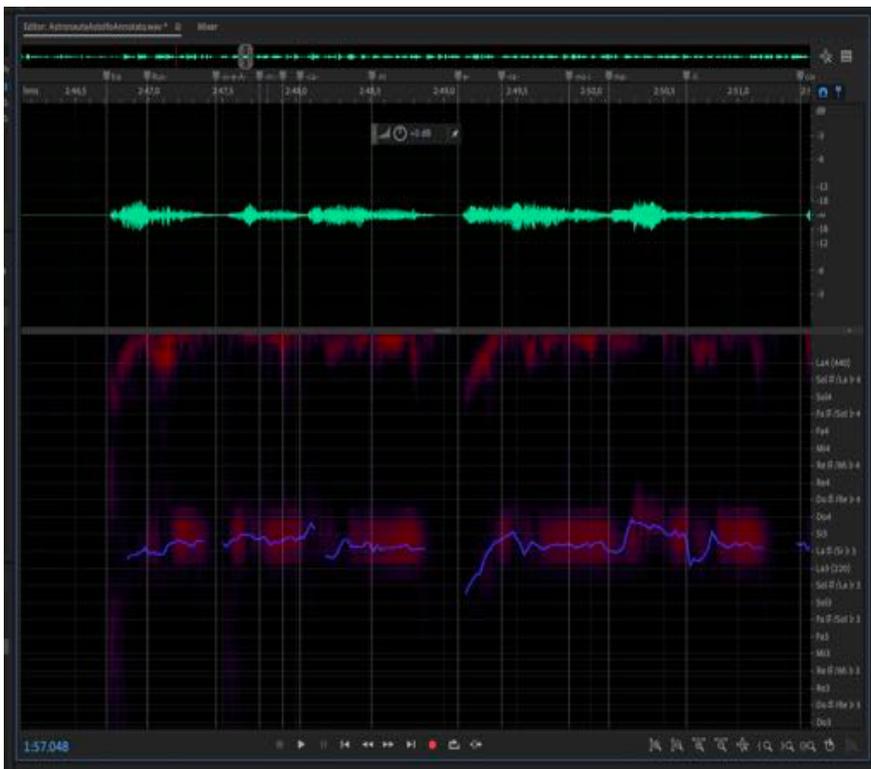


**Fig. 12.** Forma d'onda e profilo melodico del primo verso («i miei invece son sbarchi materiali») cantato da Donato De Acutis.

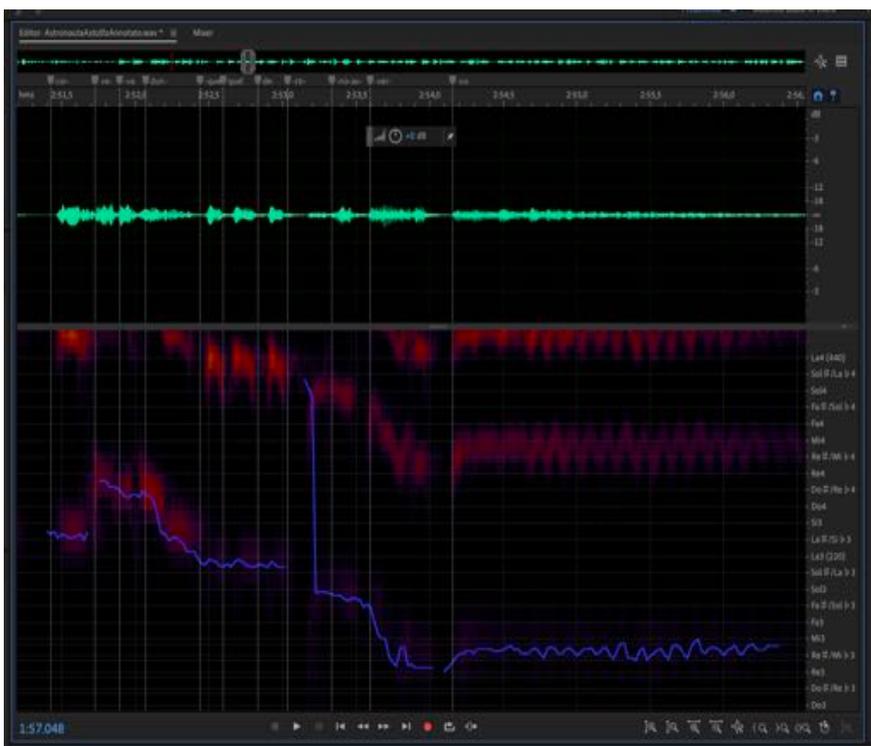


**Fig. 13.** Forma d'onda e profilo melodico del secondo verso («l'uomo lo ricercava l'universo») cantato da Donato De Acutis.

Il terzo verso (Fig. 14) è costruito sulla consonanza di quinta, su cui termina il verso dopo qualche passaggio al semitono superiore. Anche Donato enfatizza la vocale in ottava sillaba, in questo caso la “a” atona di “erano”, creando un disequilibrio tra accento verbale e profilo melodico che prosegue fino alla fine del verso, in cui viene prolungata la vocale atona finale di “mali”. Trattandosi di un riferimento alle tensioni tra Usa e Urss, il disequilibrio tra accento verbale e profilo melodico in questo caso assume un rilievo espressivo. Il quarto verso (Fig. 15) riprende il salto di terza minore nel primo emistichio, per poi scendere sillabicamente alla finalis nell'ultima vocale tonica.



**Fig. 14.** Forma d'onda e profilo melodico del terzo verso («tra Russi e Americani erano i mali») cantato da Donato De Acutis.



**Fig. 15.** Forma d'onda e profilo melodico del quarto verso («correva dunque quel destino avverso») cantato da Donato De Acutis.

Il quinto verso (Fig. 16) comincia spostando nel primo emistichio il passaggio all'acuto evidenziando la parola "scienziati", mentre il secondo emistichio "più geniali" vede un ampio melisma discendente nella vocale atona finale. Il sesto (Fig. 17) riprende grosso modo il profilo melodico del secondo verso e il passaggio all'acuto nel secondo emistichio, a cui fa seguito la discesa verso il suono una seconda sopra la finalis, mette in evidenza il "cielo terso", la destinazione dell'Apollo 11.



**Fig. 16.** Forma d'onda e profilo melodico del quinto verso («Con gli scienziati quelli più geniali») cantato da Donato De Acutis.



**Fig. 17.** Forma d'onda e profilo melodico del sesto verso («partì un Apollo verso il cielo terso») cantato da Donato De Acutis.

Il settimo verso (Fig. 18) è quello sbilanciato dal punto di vista dell'accento verbale, poiché gli accenti tonici in 2-4-5-7-10 ("e si posò sulla Luna leggera") sono cantati su una linea melodica che si appoggia invece sulle sillabe pari, risultando "e si posò sullà Lunà leggera", sorprendendo l'ascoltatore, ma allo stesso tempo evocando il movimento irregolare, che si può immaginare ondeggiante, dell'Apollo 11 in fase di atterraggio sul suono lunare. È questo un verso in stile nettamente sillabico, svolto interamente sulla consonanza di quinta, con qualche passaggio al semitono superiore. L'ultimo verso (sempre in Fig. 18), con andamento melodico ascendente e discendente, si sviluppa anch'esso sillabicamente: dopo un segmento ascendente-discendente che culmina un semitono sopra la quinta, termina scendendo per gradi congiunti verso la finalis. Donato fa un uso moderato di melismi, tendenzialmente (sebbene con qualche eccezione) concentrati nell'ultima vocale dei versi, che viene inoltre tenuta con il vibrato.



**Fig. 18.** Forma d'onda e profilo melodico del settimo e ottavo verso («e si posò sulla Luna leggera / per poi piantarvi sopra una bandiera») cantati da Donato De Acutis.

Nelle due ottave che seguono, Marco e Donato consolidano i propri gesti vocali sperimentati nelle prime due e proseguono nell'argomentazione. Marco fornisce la motivazione che portò Astolfo sulla Luna dando così alla poesia il merito di averla raggiunta prima degli scienziati e cioè l'incisione dei nomi di Angelica e Medoro sugli alberi, che genera in Orlando il sospetto che ella lo abbia tradito e lo porta alla follia (in realtà Angelica non aveva promesso alcunché ad Orlando, nel canto di Marco l'incisione diventa «scritta menzognera» per ragioni di rima, ma l'aggettivo va inteso come generatrice di un sospetto fasullo, che non ha motivo di essere). Donato ricorda che nel Sessantanove nessuno pensava ad Astolfo, piuttosto Usa e Urss erano in competizione, non per cercare «del senno la semenza» ma per «la gloria della scienza». Marco Betti sviluppa in questa sua seconda ottava il gesto del salto all'ottava sopra la finalis sperimentato in «quell'ippogrifo» e in «siderali».



Ma ogni nobilissima carriera che Orlando fece nella sua follia  
 risulta tanto affabile e leggera e tutta quanta è piena  
 di poesia.

**Fig. 19.** Forma d'onda e profilo melodico dei primi quattro versi della seconda ottava cantata da Marco Betti.



Per via sai d'una scritta menzognera il grande senno ancor gli volò via  
 ma il poeta bravo con la rima degli scienziati in  
 cielo arrivò prima.

**Fig. 20.** Forma d'onda e profilo melodico degli ultimi quattro versi della seconda ottava cantata da Marco Betti.

Nella prima quartina (Fig. 19) lo impiega all'inizio del secondo verso, mettendo in evidenza il nome di Orlando e nel terzo verso in corrispondenza della vocale in ottava sillaba, l'ultima di "affabile" che viene pronunciata in sinalefe con la vocale "e", in preparazione della cadenza sulla consonanza di quinta.

Nella quartina successiva (Fig. 20), il salto all'acuto caratterizza l'attacco del secondo emistichio del quinto e sesto verso, in corrispondenza rispettivamente di "menzognera" e "gli volò via", nonché l'ottava sillaba del settimo verso, che cade in corrispondenza della congiunzione "con" in preparazione della cadenza sulla quinta sul termine "rima".

Entrambi i poeti costruiscono l'argomentazione lungo tutti gli otto versi, anche se tendenzialmente dopo la prima quartina, al termine del profilo melodico, avviene una interruzione momentanea del discorso a cui corrisponde una pausa e una presa di respiro. Nella sua seconda ottava, in cui ripercorre le motivazioni della pazzia di Orlando e, come si vedrà, in un altro passo interessante della sua quinta ottava, Marco invece canta senza soluzione di continuità quarto e quinto verso. In questo caso, prende respiro interrompendo il lungo melisma nella decima sillaba del quarto verso, in corrispondenza della parola "poesia".

Donato prosegue in modo estremamente regolare e ripropone con grande scioltezza, nelle ottave che seguono, i gesti vocali sperimentati nella prima, fatto salvo per le irregolarità negli accenti. Nel resto del contrasto infatti Donato mostra una grande attenzione alla corrispondenza tra andamento dei profili melodici ed accento verbale, il che fa risultare ancora più espressivi i due versi in cui si è riscontrata la sincope: che sia un effetto voluto o inconsapevole, esso contrasta con la cantabilità che generalmente offre il gesto vocale di Donato, estremamente preciso e attento alla chiarezza e coerenza del contenuto verbale.

Dei due poeti, è Marco in questo contrasto a mettere in campo la maggiore variabilità melodica, pur nella parsimonia di mezzi di cui i poeti a braccio si servono per variare il proprio gesto vocale. A partire dalla sua terza ottava, Marco sistematicamente sostituisce la cadenza sulla consonanza di quinta nel terzo verso con una sulla consonanza di quarta. Si tratta di tre ottave molto interessanti dal punto di vista dell'argomentazione: nella terza non risparmia le sue considerazioni su Ariosto, da lui ritenuto «pigro e malaticcio» e che «scriveva quando era un po' alticcio», tuttavia in grado di creare un «uomo di presenza» come Astolfo. Nella quarta ricorda l'ipotesi complottista secondo cui Neil Armstrong non sarebbe mai sbarcato sulla Luna e nella quinta invita gli scienziati a mettersi da parte, abbandonare i progetti nello spazio e lasciare ai poeti il ruolo di prendersi cura della Terra.

In ciascuna di queste tre ottave, la cadenza sulla consonanza di quarta nel terzo verso recupera, in un profilo melodico nettamente diverso, quel mordente inferiore in settima sillaba

che era comparso una sola volta in corrispondenza di “spazi siderali” (Fig. 21). In tutti i casi, il mordente interagisce con assimilazioni di suoni vocalici o aggiunte di vocali eufoniche piuttosto interessanti che si verificano in corrispondenza dei punti in cui la cesura separa i due emistichi del verso, luogo che già Magrini e Bellosi avevano considerato come particolarmente delicato poiché proprio da lì si generano più facilmente irregolarità nella metrica [Magrini-Bellosi 1982, 145].

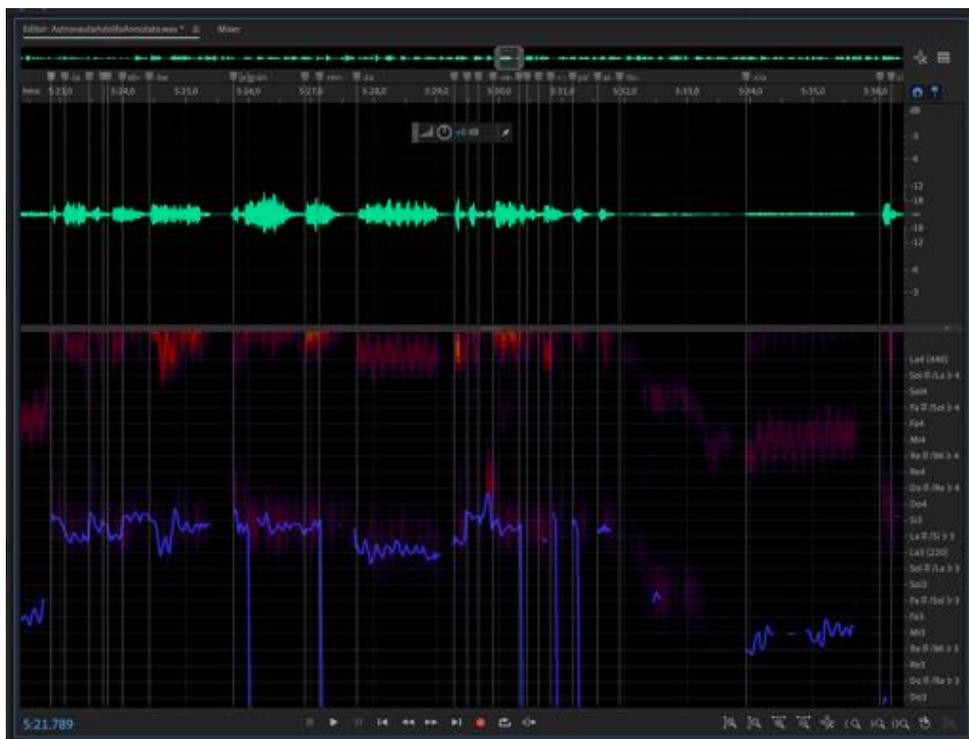


**Fig. 21.** Forma d’onda e profilo melodico del settimo verso della prima ottava («che calcò i grandi spazi siderali») cantato da Marco Betti.

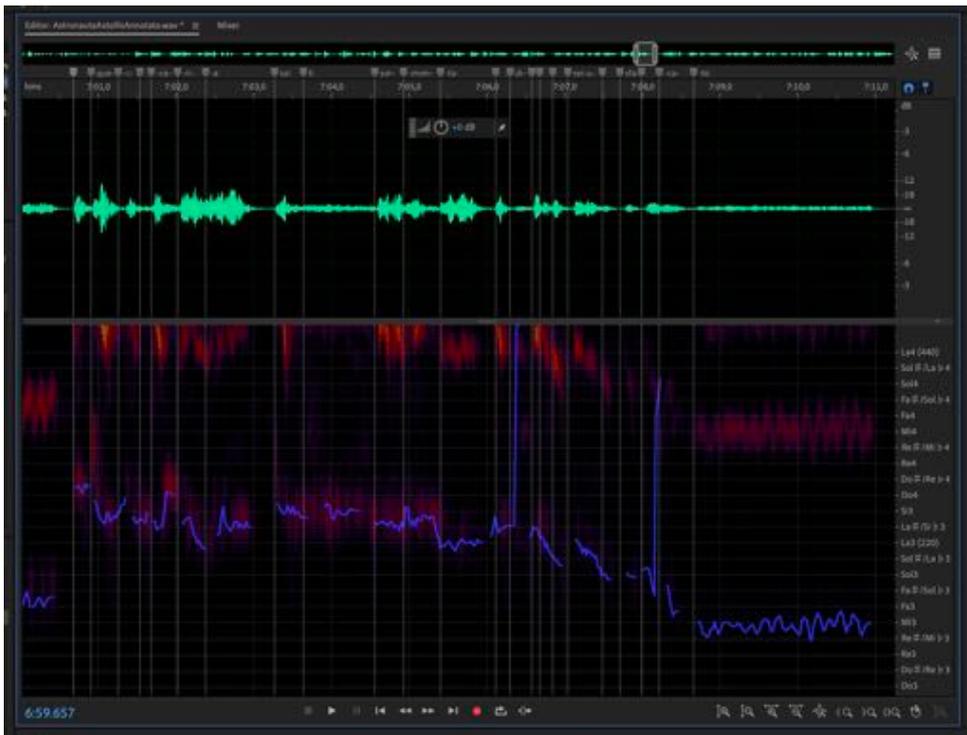
Nella terza ottava di Marco, in corrispondenza del verso «nella sua vita ebbe gran coerenza» (Fig. 22), il mordente inferiore si trova nella seconda sillaba di “ebbe” che, alla sola lettura, sarebbe la settima se si considera una dialefe tra “vita” e “ebbe”. Marco tuttavia canta queste due parole in sinalefe e il mordente serve a recuperare melodicamente quel suono che nel computo sillabico è venuto a mancare, permettendo così poi di accentuare il “gran” in ottava sillaba sulla consonanza di quinta (preceduto anch’esso dalla vocale eufonica “e”). Nella quarta ottava (Fig. 23), invece il verso «e questa diceria sai ti sormonta» risulta regolare solo se le sillabe finali di “diceria” sono unite in sineresi, “-ria”. In realtà, Marco le canta separate, collocando proprio il mordente tra “-ri” e “-a”, come se costituissero rispettivamente la sesta e la settima. Benché le canti separate, probabilmente Marco aveva costruito il verso pensandole unite in sineresi, poiché subito dopo viene prolungata quella che risulta l’ottava sillaba se

“diceria” è pronunciato in sineresi, corrispondente al deittico “ti”, l’intercalare “sai” che precede viene impiegato come passaggio. Queste due ultime sillabe sono entrambe cantate un semitono sopra la quinta, scendendo per gradi congiunti alla consonanza di quarta nella parola “sormonta”.

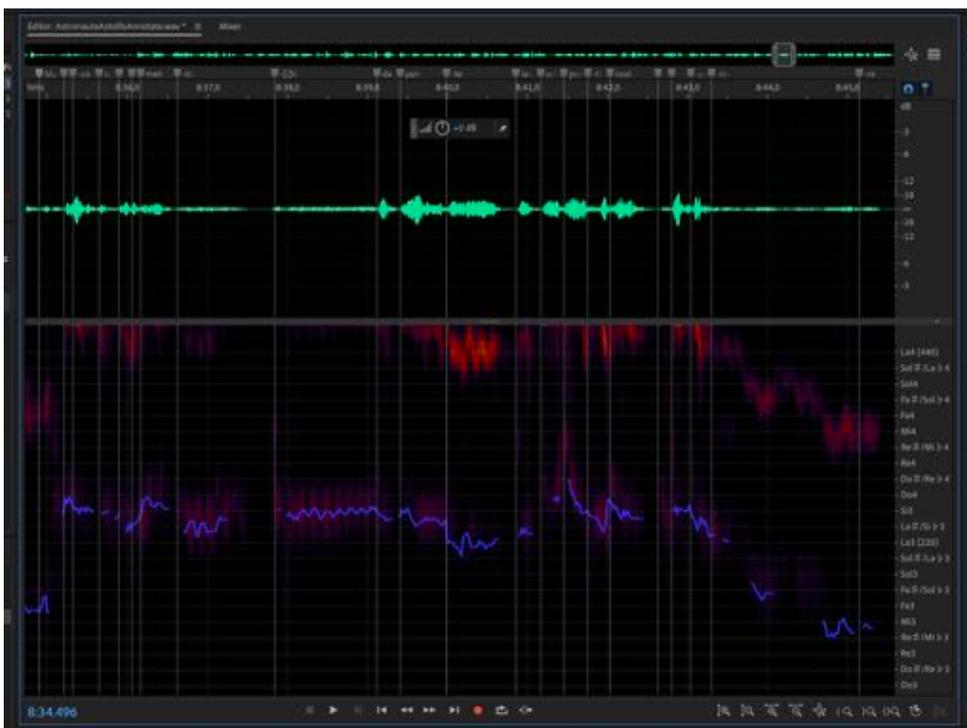
Nella quinta ottava il terzo verso recita «dico scienziato mettiti da parte» (Fig. 24): sesta, settima e ottava sillaba corrispondono con l’imperativo “mettiti”. Il mordente si trova nella sillaba centrale “-ti”, in settima posizione, mentre il pronome enclitico “-ti”, cantato un semitono sopra la quinta, costituisce l’ottava sillaba ed è preceduto da un respiro cui segue una vocale eufonica “i”, la quale viene ad assumere il ruolo di passaggio dell’intercalare “sai” nel verso considerato precedentemente. In tutte queste tre ottave, invece, al settimo verso si trova una cadenza sulla quinta, preceduta, come già visto, da un salto nel suono all’ottava sopra la finalis.



**Fig. 22.** Forma d’onda e profilo melodico del terzo e quarto verso della terza ottava («nella sua vita ebbe gran coerenza / e poi scriveva quando era un po’ alticcio») cantata da Marco Betti.

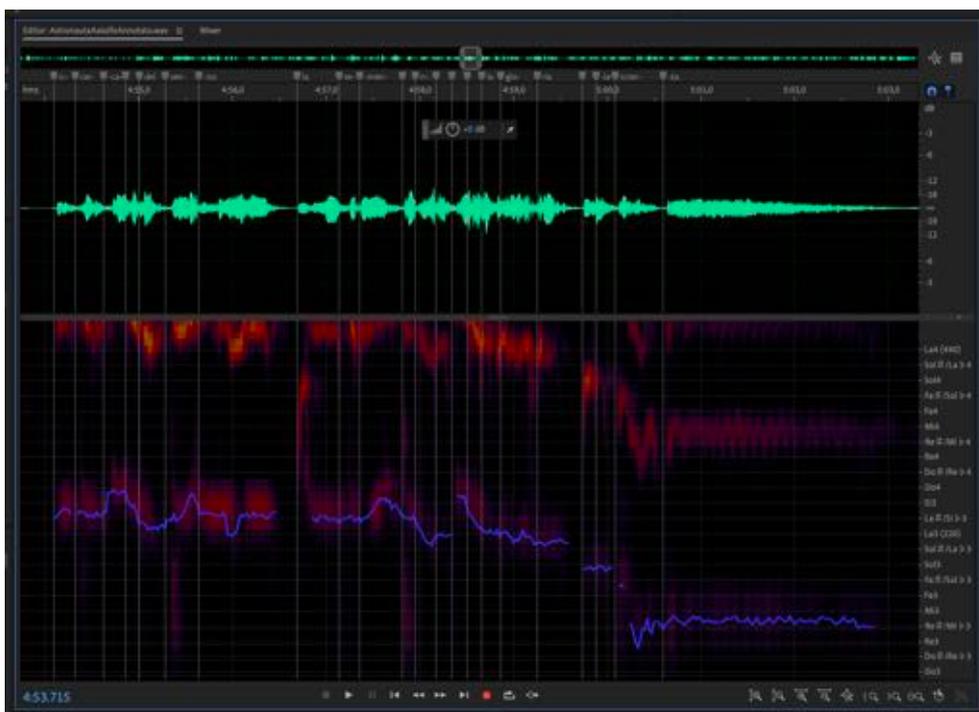


**Fig. 23.** Forma d'onda e profilo melodico del terzo e quarto verso della quarta ottava (« questa diceria sai ti sormonta / e dicono che sei uno sfaticato») cantata da Marco Betti.



**Fig. 24.** Forma d'onda e profilo melodico del terzo e quarto verso della quinta ottava («dico scienziato mettiti da parte / lascia ai poeti il ruol di sopperire») cantata da Marco Betti.

L'insorgere di varianti, specialmente quando diventano stabili, è sempre difficilmente interpretabile. L'idea di Agamennone di una condivisione da parte dei poeti di una comune sfera acustica è sicuramente da prendere in considerazione, tuttavia si potrebbe anche andare oltre e ipotizzare un processo generativo inconscio che si sviluppa nel corso del contrasto e che porta i poeti a scambiarsi in qualche circostanza passaggi melodici efficaci, a condividere le medesime cadenze, o a far ricorso con maggior frequenza a certe parole invece che altre. La maggior ricorrenza di certi vocaboli è facilmente spiegabile con l'obbligo di rima e non a caso, nel contrasto in esame, si può notare come entrambi i poeti impieghino versi che terminano con i sostantivi "mali" e "onta". Non è certo questo il contesto per verificare la validità generale di tale ipotesi (sarà uno degli obiettivi della mia ricerca nell'ambito di IRiMaS), ma è un dato di fatto che un mordente inferiore in settima sillaba in un verso che normalmente ha una cadenza sulla consonanza di quinta lo utilizzi una sola volta anche Donato, in corrispondenza della parola "senno" nel settimo verso della sua seconda ottava, «non cercavo del senno la semenza» (Fig. 25), dunque immediatamente prima dell'ottava in cui Marco lo riprende. Donato tuttavia prosegue con una regolare cadenza sulla consonanza di quinta, anticipata da un passaggio al semitono superiore.



**Fig. 25.** Forma d'onda e profilo melodico del settimo e ottavo verso della seconda ottava («non cercavo del senno la semenza / ma era solo la gloria della scienza») cantati da Donato De Acutis.

Nel corso dell'intero contrasto, Marco tende ad accelerare il ductus, mentre Donato rimane più uniforme. Di norma, entrambi costruiscono i versi in due emistichi con respiri alla fine di ciascun verso. Donato, in modo più evidente che Marco, tende a cantare senza soluzione di continuità i versi terzo e quarto, settimo e ottavo, i quali sono comunque per entrambi particolarmente dinamici, e nei quali la cadenza sulla consonanza di quinta rende rispettivamente terzo e settimo verso proiettati ai successivi. E non a caso sono proprio i versi ad andamento più dinamico ad ospitare il distico finale dell'ottava, a rima baciata, in quella rima che poi il poeta successivo dovrà riprendere. In qualche caso, come si è visto, Marco tende ad eliminare il respiro tra le due quartine, dando piena continuità alla sequenza degli otto versi. Da questo punto di vista è interessante la sua ultima ottava, in cui l'ultimo verso della prima quartina e il primo della successiva cominciano con l'imperativo "lascia" rivolto agli scienziati, ai quali è richiesto di rinunciare alle conquiste nello spazio, di lasciare che siano i poeti ad immaginare l'universo e di pensare di più ai problemi della Terra.

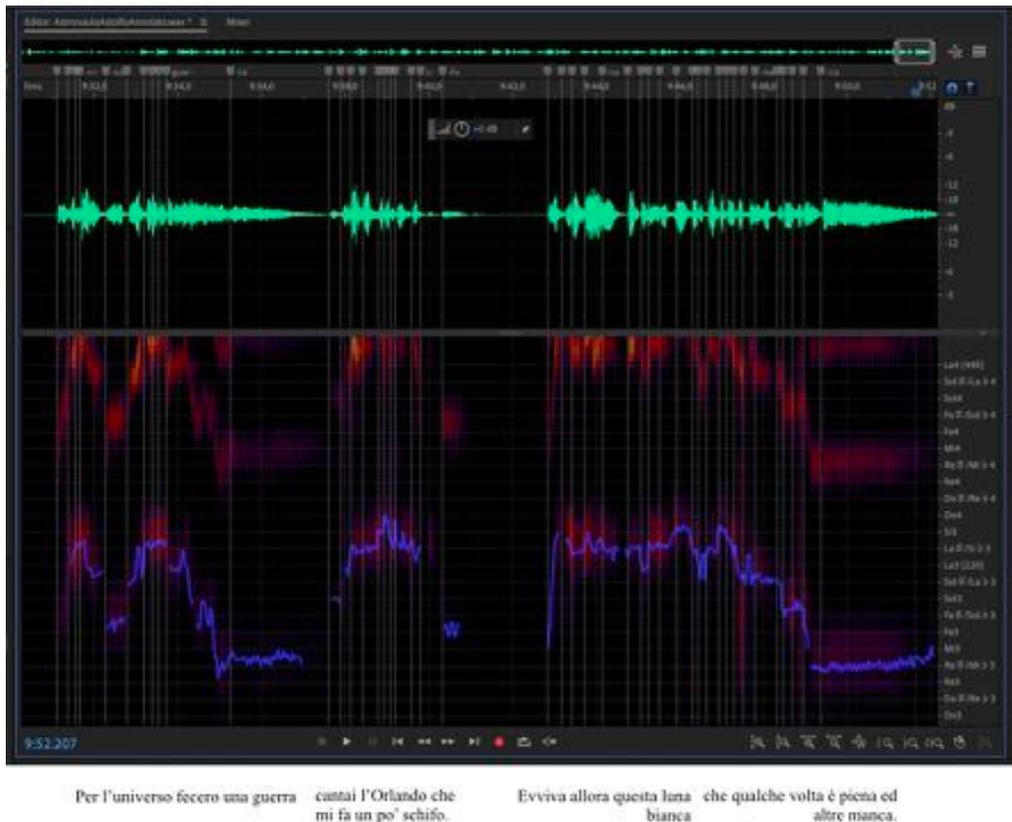
Donato, dal canto suo, devia raramente dalla sua regolarità melodica, tuttavia nella sua terza ottava, in cui contrappone la visione ideale della Luna del mondo pastorale alla realtà dello sbarco reso possibile dalla scienza, canta terzo e quarto verso «l'uomo a quel tempo non c'era vicino / e quella Luna era solo ideale» senza la solita divisione in emistichi, mentre nella quarta ottava, riduce la consueta pausa tra secondo e terzo verso, nei quali associa l'aumento di conflittualità negli anni Sessanta con la volontà di conquistare, dopo la Luna, anche Marte. Pur nel dover sostenere la parte di chi raggiunse la Luna con la tecnologia e la scienza, emerge implicitamente la condivisione, da parte di Donato, dell'immaginario pastorale, pacifico e legato alla terra, a cui notoriamente, per chi ha condotto ricerca sul campo in quell'area, è legata la poesia estemporanea in ottava rima nell'Appennino della provincia di Rieti.

Dopo cinque ottave cantate da Marco e quattro da Donato, il contrasto si chiude con un'ottava cantata in sticomitia dai due poeti (Figg. 26 e 27). L'equilibrio nell'estensione e la condivisione delle consonanze su cui si appoggia l'intonazione dei due cantori ne rendono particolarmente scorrevole l'andamento, perfettamente coerente con quanto si è svolto prima, come se i due poeti, entrambi esperti e stimati, nonché colleghi rispettosi l'uno dell'altro, si siano lasciati trascinare dai caratteri comuni dei rispettivi traini melodico-ritmici, realizzando così un contrasto estremamente equilibrato sia per i mezzi vocali impiegati, sia per la forza dell'argomentazione. Spetta a Donato iniziare, il che gli dà la possibilità di essere "di turno" nel primo, terzo e quinto verso e di cantare il distico finale. Se Donato si concentra sul rapporto tra scienza, desiderio di conoscere l'universo e guerra, Marco contrappone l'ippogrifo alla scienza e la cura per la Terra all'interesse per l'universo, per poi dichiarare «cantai l'Orlando che mi fa

un po' schifo», riprendendo il parere già espresso su Ariosto. In questi primi sei versi, Donato canta con gran scioltezza, con i consueti melismi al termine del primo e quinto verso e con il consueto passaggio al semitono superiore che prepara la cadenza sulla quinta nel terzo verso, come se l'essere privato dei versi secondo, quarto e sesto quasi non influisse sul suo profilo melodico. Marco invece canta in stile nettamente sillabico, risparmiando le parti melismatiche consuete e le vocali eufoniche, rendendo di fatto particolarmente brevi i suoi versi, i quali risultano ancora più incisivi, specie quando esprime il suo netto parere sull'*Orlando furioso*. Il giudizio tagliente di Marco strappa una breve risata a Donato, anch'essa a mio avviso parte integrante della performance musicale, come del resto il concetto di «gesto vocale» di Berio ci invita a considerare, e dà a Donato la possibilità di chiudere con un'acclamazione alla «Luna bianca / che qualche volta è piena ed altre manca».



**Fig. 26.** Forma d'onda e profilo melodico dei primi quattro versi dell'ottava cantata in sticomitia da Donato De Acutis e Marco Betti.



**Fig. 27.** Forma d'onda e profilo melodico degli ultimi quattro versi dell'ottava cantata in sticomitia da Donato De Acutis e Marco Betti.

## 5. Per un nuovo inizio.

Il presente lavoro illustra il metodo analitico che intendo mettere a frutto nell'ambito del progetto IRiMaS. Esso propone un punto di vista sui profili melodici impiegati dai poeti estemporanei in ottava rima che ne segua lo svolgimento durante la composizione verbale, in relazione con il contenuto espresso, con il processo formazione del verso e con l'articolazione del respiro, a sua volta legato a doppio filo alla suddivisione del verso in emistichi, all'emozionalità del contesto della performance e del contenuto espresso, e ai fenomeni sonori generati da assimilazioni vocaliche e dall'eufonia.

La seconda fase del mio lavoro di ricerca, non ancora intrapresa, intende mettere a confronto il mio punto di vista (in veste di etnomusicologa che propone un tentativo di analisi musicale) con quello dei poeti che vorranno commentare e discutere le mie considerazioni e proporre la loro visione su contrasti cantati da loro stessi e da altri, a partire dall'ascolto delle registrazioni audiovisive. Questo, a mio avviso, è facilitato dall'adozione di un mezzo che dia la priorità all'ascolto, e su questo IRiMaS intende fornire un contributo innovativo, attraverso la diversificazione degli strumenti che consentono l'approccio visivo a forme di rappresentazione

del suono durante l'ascolto. Se è sicuramente più facile seguire il percorso di una linea che raffigura la frequenza fondamentale (con la consapevolezza del "rumore" che l'estrazione del pitch spesso genera quando si lavora su registrazioni fatte in ambienti non controllati) piuttosto che una trascrizione musicale su pentagramma, considerazioni sugli accenti verbali, su sinalefe, dialefe, sineresi ed eufonia sono possibili solo se una trascrizione del testo è agilmente accessibile, cosa non ancora del tutto risolta dai software normalmente impiegati in musicologia. Tecnicamente il problema non è irrisolvibile, ma finora nessun software offre un'agile sincronizzazione tra visualizzazione di riprese video, forme d'onda, sonogrammi, estrazioni delle frequenze fondamentali e il testo di un canto che si vuole prendere in esame, sia nella sua interezza che nelle varie segmentazioni impiegate a fini analitici.<sup>8</sup> In una ricerca che non si avvale di statistiche o di analisi computazionali, ma che utilizza piuttosto gli strumenti della tecnologia per sollecitare il dialogo tra musicologi, etnomusicologi, compositori e musicisti, nel presupposto che il processo analitico rimanga sempre aperto, l'attenzione deve essere volta al linguaggio per non rimanere schiavi delle proprie rappresentazioni e per riuscire ad esprimere il rapporto tra verbale e non verbale, tra soluzioni trovate nell'ambito di una performance (essendo questa al centro dell'attenzione di IRiMaS) e senso del fare musica, evitando, come Berio [2006, 103] suggeriva, che l'analisi diventi «la garanzia e la prova dell'oggettività di chi la conduce e della bontà dei suoi strumenti, mentre l'opera si trova rinchiusa in una sorta di analitico cavallo di Troia».

---

<sup>8</sup> Al momento, per esempio Praat (creato da Paul Boersma e David Weenink in primo luogo per gli studiosi di fonetica <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>) lo permette, ma la visualizzazione è molto più efficace per i dettagli di cui si occupano i fonetisti e Praat non è ottimale e agilmente "navigabile" per passare dalla segmentazione scelta in fase analitica a una visione complessiva.

## Bibliografia

- AGAMBEN G. (2014), *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza.
- AGAMBEN G. (2019a), *La lingua che viene*, in A. Zanzotto, *In nessuna lingua, in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1928-2009*, Quodlibet, Macerata, pp. 7-13.
- AGAMBEN G. (2019b), *Seminario su bilinguismo e poesia*, «Giardino di studi filosofici», 2, *Bilinguismo* <https://www.quodlibet.it/libro/1000000000001>.
- AGAMENNONE M. (1986), *Cantar l'ottava*, in G. Kezich 1986, pp. 171-218.
- AGAMENNONE M. (1988), *I tratti melodici dell'ottava cantata*, in G. Kezich – A. Sarego 1988, pp. 19-28.
- AGAMENNONE M. (1994), *Una voce per cantar l'ottava*, in *Il verso cantato. Atti del seminario di studi (aprile-giugno 1988)*, Università di Roma La Sapienza, Roma, pp. 45-54.
- AGAMENNONE M. (1999), *Maestri della voce, maestri del tempo*, in *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica, Grosseto, 14-15 marzo 1997*, Biblioteca Chelliana, Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, Grosseto, pp. 139-161.
- AGAMENNONE M. (2002), *Modi del contrasto in ottava rima*, in M. Agamennone – F. Giannattasio (cur), *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova, pp. 163-223.
- ARCANGELI P. – PALOMBINI G. – PIANESI M. (2001), *La sposa lamentava e l'Amatrice...*, Editrice Nova Italica, Pescara.
- AROM S. (2013), *Le ragioni della musica*, Lim, Lucca.
- BERIO L. (2013), *Scritti sulla musica*, Einaudi, Torino.
- BERIO L. (2006), *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino.
- BRAVI P. (a.a. 1989/1990) *Oralità e improvvisazione nell'Ottava Rima*, Tesi di laurea, Università di Roma La Sapienza, Roma.
- BRAVI P. (2010), *A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, Isre, Nuoro.
- CARPITELLA D. (cur. 1976), *Folklore e analisi differenziale di cultura*, Bulzoni, Roma.
- CARPITELLA D. (cur. 1977), *Musica contadina dell'Aretino*, Bulzoni (volume allegato all'omonimo cofanetto Albatros, ALB 5), Roma.
- COLLAER P. (1965), *Lyrisme baroque et tradition populaire*, «Studia musicologica Academiae scientiarum hungaricae», 7, pp. 25-40.
- DE MAURO T. (1982), *Introduzione*, in *Tolfa zona di poesia*, Valore d'uso, Roma, pp. V-VII.

- FERRANDO M. (2018), *Il regno errante*, Neri Pozza, Vicenza.
- GENTILI B. (1980), *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcadica e classica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 35, pp. 17-59.
- GHIRARDINI C. (2020), *La «chiamata giusta e naturale». L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale*, «Rivista Italiana di Filosofia del linguaggio» 14/1, Special Issue, S. Oliva – C. Stover (cur.), *Music and Language Revisited*, pp. 97-112.
- GIANNINI G. (2017), *L'Orlando furioso ce l'hanno insegnato i nostri padri*, Lim, Lucca.
- KEZICH G. (1986), *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma.
- KEZICH G. (2013), *Some Peasant Poets. An Odissey in the Oral Poetry of Latium*, Peter Lang, Bern.
- KEZICH G. – SAREGO L. (cur. 1988), *L'ottava popolare moderna. Studi e ricerche*, Nuova Immagine, Siena
- LORD A.B. (1960), *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- LORD A.B. (1968), *Homer as Oral Poet*, «Harvard Studies in Classical Philology», 72, pp. 1-46.
- MAGRINI T. – BELLOSI G. (1982), *Vi do la buonasera*, Clueb, Bologna.
- NIGRA C. (1888), *Canti popolari del Piemonte*, Loescher, Torino.
- PALOMBINI G. (1988), *L'ottava rima in Alta Sabina. Una ricerca etnomusicologica*, in Kezich-Sarego 1988, pp. 83-120.
- PARRY M. – LORD A.B. (1954), *Serbo-croatian Heroic Songs*, vol. II (*Novi Pazar: English Traslations*), Harvard University Press, Cambridge, MA; Serbian Academy of Sciences, Belgrade.
- PIANESI M. (a.a. 1986/1987), *Il canto improvvisato in ottava rima in Alta Sabina*, Tesi di laurea, Istituto di Etnologia e Antropologia dell'Università di Perugia, Perugia.
- TIEZZI G. (2009), *L'improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana: "dono di natura" o etica del conflitto?*, in P. Clemente – A. Fanelli (cur.), *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, Gorée, Iesa, pp. 307-327.
- TIEZZI G. (2010), *L'improvisation en ottava rima en Toscane: une pratique langagière solennelle*, Tesi di dottorato, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.
- TIEZZI G. (2012), *Etica ed estetica del contrasto in ottava rima incatenata toscana*, in P. Nardini – C. Barontini (cur.), *La nave dei poeti ancora viaggia. Incontri dei poeti estemporanei a Ribolla*, Effigi, Arcidosso, pp. 119-122.
- TUCCI R. (cur. 2003), *I suoni della campagna romana*, Rubbettino, Soveria Mannelli.