

## La «chiamata giusta e naturale». L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale<sup>1</sup>

**Cristina Ghirardini**

University of Huddersfield  
cristinagherardini@tiscali.it

**Abstract** Improvised poetry in *ottava rima* in central Italy takes the form of public duels between two poets who make use of traditional melodic profiles to sing stanzas of eight hendecasyllables respecting the sequence of rhymes of the *ottava toscana*. During a meeting in honour of a renowned improviser of the past – which took place in Massa Marittima (Grosseto) on 10 February 2019 – one of the poets (Pietro De Acutis) invited one of his colleagues (Marco Betti) to sing, according to what he considers «una chiamata giusta e naturale» (a fair and natural call). This article tries to shed light on the ethical and political aspects of this practice relying on Monica Ferrando's concept of poetic and musical *nomos* (Ferrando 2018), on Agamben's writings about the bilingualism inside language which becomes especially evident in poetry (Agamben 2019a, 2019b) and on his concept of «museic nexus» (Agamben 2016). Luciano Berio's notion of *gesto vocale* (vocal gesture, Berio 1967) and some reflections on the art of improvising poetry in *ottava rima* expressed by the two poets while singing will be taken into consideration to underline the intricacies of sound, meaning and emotion in this practice of sung poetry.

**Keywords:** Improvised Poetry, *Ottava rima*, Poetic Dueling, Voice, Italian Traditional Music

Received 16/03/2020; accepted 05/09/2020.

### 0. Introduzione

Abbandonata nel vivace dimenticatoio in cui si rifugia talvolta la musica di tradizione orale italiana quando non è oggetto di revival di intrattenimento da palcoscenico o di riappropriazioni identitarie, la poesia estemporanea in ottava rima è una pratica fortemente radicata nella lingua italiana e nello stile monodico recitativo, nella quale la

---

<sup>1</sup> Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del mio dottorato di ricerca all'interno del progetto IRiMaS all'Università di Huddersfield, diretto da Michael Clark e finanziato dallo *European Research Council* (*grant agreement* n. 741904). Ringrazio i miei supervisor, Michael Clarke, Jonathan Stock e Frédéric Dufeu per avermi offerto un'occasione straordinaria per affrontare la poesia estemporanea in ottava rima non solo con gli strumenti consueti dell'analisi musicale, ma assecondando il mio desiderio di approfondire con libertà aspetti più di carattere storico e contestuale. Sono profondamente grata a Monica Ferrando e a Corrado Bologna per avermi dato la possibilità di ragionare con loro su vari aspetti della mia ricerca che, grazie a loro, sta prendendo direzioni prima inaspettate.

presa di parola è possibile solo attraverso la voce intonata. Conosciuta e amata oggi in Toscana, Lazio e Abruzzo, specie in Valdarno, nell'Aretino, nella Maremma, nel Tolfetano e nell'Appennino devastato dal terremoto delle province di Rieti e dell'Aquila, è stata oggetto di numerosi studi etnomusicologici, etno-antropologici, di taglio letterario, linguistico e di storia orale, ma è rimasta sempre nascosta alla tradizione della poesia in lingua italiana, con la quale parrebbe aver interrotto da tempo ogni rapporto<sup>2</sup>. Questo contributo intende prenderla in esame come poesia alla pari di quella a cui si riconosce uno statuto letterario, senza nulla togliere alla sua peculiarità di non produrre letteratura poiché, rimanendo una forma di improvvisazione, non si sedimenta in un'opera che preesista o rimanga dopo la performance<sup>3</sup>. L'idea di fondo di queste riflessioni è che, proprio grazie al modo in cui la parola poetica viene costruita attraverso la voce cantata, il canto estemporaneo in ottava rima abbia mantenuto qualcosa di quel «nesso musaico» che Giorgio Agamben (2016) considera oggi perduto. Ritengo inoltre che nella poesia estemporanea in ottava rima, legata a un'idea di tradizione ma allo stesso tempo capace di parlare del e al mondo contemporaneo, sia rimasto in vita quel *nomos* poetico-musicale su cui si reggeva l'Arcadia e su cui ha recentemente richiamato l'attenzione Monica Ferrando (2018), osservando come il termine *nomos* sia da intendere nella sua triplice valenza di pascolo o nutrimento, struttura musicale di base e legge comunitaria.

In queste pagine, intendo esaminare un contrasto poetico che ho registrato il 10 febbraio 2019 a Massa Marittima a Podere Pianizzoli (d'ora in avanti lo chiamerò in forma abbreviata Pianizzoli, come usa tra i frequentatori di quel luogo), un agriturismo fondato dal poeta Lio Banchi (1929-2003) presso il quale la famiglia ogni anno organizza un simposio di poeti a braccio in ricordo di Lio. Diversamente dalla consuetudine, in quell'occasione i contrasti poetici non si sono svolti su temi dati dai commensali, ma sono scaturiti dalle riflessioni dei poeti stessi. Prenderò dunque in esame un contrasto tra Marco Betti, di Figline Valdarno (FI), e Pietro De Acutis, di Roma, ma originario di Bacugno (RI), nel quale i due poeti ragionano sull'atto stesso di improvvisare in rima. Se è vero che nel contrasto su tema dato i poeti sono spesso chiamati a sostenere argomenti non necessariamente vicini alla loro personale visione del mondo, ritengo invece che questa riflessione cantata sulla pratica stessa della poesia estemporanea in ottava rima renda conto del senso del poetare all'improvviso e del pensiero dei due cantori e che possa essere un buon esempio da studiare perché, come suggerisce Viveiros de Castro (2015: 17-19), permette di considerare alla pari le idee dei nativi e quelle degli antropologi, assegnando a questi ultimi il compito non di interpretare ma di sperimentare con il pensiero altrui. Ritengo quindi che ai contenuti espressi da Marco Betti e Pietro De Acutis, e pure al loro mezzo espressivo che mi piace chiamare, con un

---

<sup>2</sup> Andrea Zanzotto (2008: 44-45), il cui *petèl* rivela l'attenzione per i repertori cantati infantili o a destinazione infantile di tradizione orale, così rispondeva ad una domanda di Paolo Cattelan sul poetare all'improvviso, in cui erano abili grandi poeti come Metastasio e Lorenzo Da Ponte: «Erano dei grandi virtuosi gli improvvisatori, adesso non esistono più, sarebbe una sfida durissima. Io potrei arrischiarmi in piccoli epigrammi, non tengo la botta lunga dell'improvvisatore. Ma se si ha un po' di fortuna, dei piccoli epigrammi possono scattare. Perché l'improvvisazione, in realtà, non è affatto improvvisazione, ma frutto di grandi ingestioni di latte materno, che poi può scaturire esteriormente. Certo che sarebbe poi interessante vedere, fra tanti giochi poetici che fanno adesso in giro, una bella gara di improvvisazione su tema dato, in qualcuno di questi raduni arrivare anche alla competizione diretta, alla sfida tra due spadaccini».

<sup>3</sup> A onore del vero, bisogna ricordare che molti poeti a braccio scrivono e mandano alle stampe raccolte di versi sia composti ex novo, sia tratti dalla registrazione o dalla memorizzazione dei loro improvvisi. L'ultima uscita tra queste raccolte è il «libretto», come lo ha definito l'autore, del decano degli attuali poeti pastori, Berardino Perilli di Campotosto (Perilli 2019).

termine di Luciano Berio (1967), «gesto vocale», si possa riconoscere «a properly philosophical significance, or [...] potentially capable of philosophical use» (Viveiros de Castro 2015: 19). Sempre che la mia posizione sia da considerarsi quella di un antropologo che incontra i nativi, in questo caso i poeti, o non sia più vicina piuttosto a quella del *passionista*, il termine con cui nel mondo dell'improvvisazione poetica in ottava rima si indica l'appassionato che segue con entusiasmo i poeti a braccio, spesso registrandone gli improvvisi. Sarei infatti disonesta se non confessassi che il mio coinvolgimento da etnomusicologa nei confronti della poesia estemporanea in ottava rima risente di quello che Gianni Carchia ha definito uno «stordimento fecondo», un desiderio di «essere strappati fuori di sé, fuori dal riparo delle proprie certezze, fuori dalla protezione di ciò che si credeva di “conoscere”» (Carchia 2000: 37). È all'«eros del pensiero» teorizzato da Gianni Carchia (*Ivi*) che intendo appellarmi per ragionare sulla poesia estemporanea in ottava rima cercando risorse in sentieri lontani a quelli consueti dell'etnomusicologia.

### 1. «D'Elicon a la fresca sorgente»

Poco prima delle quattro del pomeriggio di domenica 10 febbraio 2019, Marco Betti non aveva ancora preso parte alle discussioni cantate in rima dai poeti riuniti a pranzo a Pianizzoli. Pietro De Acutis allora si è avvicinato a lui e gli ha chiesto di intervenire. Nella ripresa video del contrasto che prenderò in esame<sup>4</sup>, Marco e Pietro si alternano cantando nel metro dell'ottava toscana (otto endecasillabi piani con rime ABABABCC) rispettando il consueto obbligo di rima, cioè la ripresa, da parte del secondo poeta, dell'ultima rima lasciata dal poeta precedente. I temi affrontati nelle dodici ottave che compongono il contrasto sono fondamentalmente tre, intrecciati e più volte ripresi nel corso del ragionamento:

- il rapporto con l'atto stesso di cantare all'improvviso e la difficoltà di improvvisare in versi: nella prima ottava Marco richiama «l'indol del toscano», più propensa ad ascoltare che a improvvisare, per giustificare il suo silenzio, e Pietro, paragonandolo ad uno stratega che nega il proprio onore, gli ricorda che gode del sostegno della Musa. Marco risponde che il rapporto con la Musa non è facile e che non sempre quando si canta in pubblico si ha avuto tempo di fare il filo alla spada (riprendendo l'immagine dell'improvvisatore «spadaccino» nota a Zanzotto)<sup>5</sup>. Qualche ottava dopo, Marco, nel giustificare la sua malinconia per l'anno andato storto, osserva come non sempre si ha l'energia per continuare e, usando la metafora dell'innesto (la marza è la gemma che si innesta), aggiunge che sarà il tempo a decidere sulla prosecuzione della poesia estemporanea in ottava rima;
- il richiamo alla «genia / che porta in alto il canto improvvisato» e il ricordo dei poeti del passato, in particolare di Ivo Mafucci (1930-2018), il poeta aretino scomparso pochi mesi prima: è Marco che gli rende omaggio per primo, suscitando così gli applausi del pubblico. Pietro gli risponde che ora sta a Marco rinnovare la tradizione toscana e qualche ottava dopo, replicando alle considerazioni sulla difficoltà del far crescere un innesto, osserva che non solo in Toscana si canta ancora, ma anche in Sabina, nei paesi dell'Appennino delle province dell'Aquila e di Rieti (come Bacugno da cui egli proviene), il canto perdura «e di quel canto la gente si vanta»;

---

<sup>4</sup> Il video è disponibile qui: <https://vimeo.com/339210616>, la trascrizione del testo si trova in appendice.

<sup>5</sup> Si veda nota n. 2.

- il valore comunitario della poesia a braccio, sottolineato da Pietro, che lo definisce «il canto di codesta gente» riferendosi ai commensali con un ampio gesto della mano, e concludendo su «l'etica giusta della poesia / che è quella che oggi è vostra ed anche mia».

Questo complesso intrecciarsi di argomenti è condotto con due gesti vocali esemplari riconducibili a due stili regionali nettamente distinti e che qui non posso che descrivere per sommi capi. Comune a entrambi, come è stato già ampiamente osservato dalla ricerca etnomusicologica<sup>6</sup>, è la corrispondenza del profilo melodico di base con una sequenza di quattro versi, che viene riutilizzato (con varianti più o meno significative) per cantare anche la seconda quartina dell'ottava. È nelle finali dei versi, le cosiddette cadenze, che si creano rapporti di tensione o riposo e in genere sono i versi secondo e terzo, e i corrispondenti sesto e settimo, quelli più dinamici, cioè che dal punto di vista della melodia favoriscono la prosecuzione del discorso.

Marco Betti, toscano, costruisce ciascun verso suddividendolo in due emistichi, con una prima parte nettamente sillabica che oscilla attorno a una corda di recita sul quinto grado, per poi impiegare melismi discendenti nella decima sillaba in corrispondenza delle cadenze sulla tonica (primo, quarto, quinto, ottavo verso) o a un intervallo di seconda maggiore sopra la tonica (secondo e sesto verso)<sup>7</sup>. In genere canta terzo e quarto verso, settimo e ottavo, quasi senza soluzione di continuità, con cadenze a un intervallo di quarta sopra la tonica sul terzo e settimo verso (una sola sulla consonanza di quinta in questo contrasto, in cui egli mantiene l'estensione della sua voce particolarmente ridotta), nei quali viene in genere prolungata la vocale nell'ottava sillaba che in genere prepara la cadenza (sia che si tratti di una vocale tonica che atona) e la parte melismatica è pressoché assente. Caratteristiche di Marco Betti e dello stile toscano che rappresenta sono l'uso di vocali eufoniche dopo cesure o respiri («il verso bello spesso [o]ti sovviene») e l'uso talvolta di interrompere con un respiro la parola prima del melisma discendente in decima sillaba, quella che contiene l'accento tonico dell'endecasillabo («spesso ci lega con ferree ca - [a]tene»). Il vibrato è usato nelle vocali finali dei versi, a eccezione dell'ottavo, dato che spesso Marco chiude l'ottava speditamente. Canta endecasillabi sia a maggiore che a minore, ma a volte impiega ulteriori cesure interne, sottolineando con il vibrato le vocali in fine di parola prima delle cesure. I melismi, il vibrato e le cesure spesso servono a prendere tempo per pensare, oltre a essere elementi stilistici dei singoli poeti. Molto spesso inoltre, sia nel gesto vocale di Marco che in quello Pietro, il profilo melodico suddivide il verso in due emistichi con un respiro dove invece ci si aspetterebbe una sinalefe (es. il verso «perché ha l'orecchio avvezzo - ad ascoltare» di Marco e «anzi quell'arte sua - a tutti la nega» di Pietro).

Pietro De Acutis, laziale (ma si potrebbe dire abruzzese, come amano definirsi i poeti a braccio dell'Appennino della Provincia di Rieti), non usa corde di recita, ma profili

---

<sup>6</sup> In questa sede mi limito a rinviare ad alcuni lavori contenenti trascrizioni musicali particolarmente accurate: Agamennone 1986 e 2002; Pianesi 1986-1987.

<sup>7</sup> Poiché i poeti cantano a voce sola, senza l'ausilio di un accompagnamento strumentale che determinerebbe un'intonazione da rispettare rigidamente per non incorrere ad evidenti stonature, ciò che è rilevante sono non tanto le altezze, ma gli intervalli che fanno da punti di appoggio vocale per i profili melodici. Gli intervalli di seconda maggiore, quinta e quarta giusta a cui faccio riferimento non sono assoluti ma relativi, nel senso che le altezze assolute cambiano se l'intonazione della tonica subisce modificazioni nel corso del contrasto (come effettivamente avviene in quello preso in esame). L'uso del vibrato nelle cadenze comporta una certa instabilità delle altezze in fine di verso, che possono oscillare anche entro un semitono sopra o sotto. Questo è evidente specialmente per il suono finale del secondo e sesto verso, che in qualche caso può essere leggermente calante o leggermente crescente rispetto alla seconda maggiore che ho preso a riferimento.

melodici costruiti su segmenti curvilinei che si sviluppano su un'estensione vocale più ampia di quella consueta tra i poeti toscani. Se Marco non scende mai al di sotto della tonica, frequenti nel gesto vocale di Pietro sono le cadenze una quarta al di sotto della tonica (dunque il suono corrispondente alla consonanza di quinta sopra la tonica, ma una ottava sotto). Pietro non usa cadenze sulla seconda sopra la tonica, invece, oltre alle cadenze sulla tonica sul primo e quarto verso, quinto e ottavo, impiega cadenze alla quarta al di sotto della tonica e alla quinta al di sopra della tonica nel secondo e terzo, sesto e settimo verso. La cadenza al di sotto della tonica è di norma raggiunta con un segmento ascendente-discendente che si sviluppa su un intervallo di quarta (andando dunque a toccare la tonica), che Pietro costruisce di norma nel secondo emistichio del verso; la cadenza alla quinta sopra la tonica invece è anticipata da un passaggio al semitono superiore. La maggior flessibilità melodica di Pietro fa sì che l'impiego del vibrato sia meno evidente, anche se pure egli ne fa un uso piuttosto frequente, sia nella vocale tonica in decima sillaba e nelle vocali atone finali di alcuni versi, sia in occasione di cadenze alla quinta sopra la tonica, dove viene prolungata con il vibrato la vocale in ottava sillaba, sia essa tonica o atona (es. «c'è ancora Marco con la sua armonia», un endecasillabo a minore nel quale la vocale atona in sinalefe tra 'sua' e 'armonia' è evidenziata prolungandola con un vibrato. Si noti inoltre che tutta la parola 'armonia' è cantata sulla quinta sopra la tonica, con un breve passaggio al semitono superiore in corrispondenza della vocale in decima sillaba). Anche Pietro tende a cantare i versi terzo e quarto, settimo e ottavo senza soluzione di continuità, talvolta unendo in sinalefe le sillabe finali e iniziali del settimo e ottavo verso (si ascoltino per esempio le chiusure della sua prima e quarta ottava, rispettivamente: «anzi diresti questo è fatto bene / ecco la Musa che ancor mi sostiene»; e «ma perché quello sai ancora è presente/ è ancora il canto di codesta gente»).

È questo il «traino acustico»<sup>8</sup> che consente ai poeti la composizione di ottave corrette, il motore che regola la costruzione formale del contrasto in ottava rima. Preferisco chiamarlo «gesto vocale», intendendo con questo termine rubato a Luciano Berio (1967) un'articolazione espressiva della voce, dunque corporea, plasmata dall'emozione, che è allo stesso tempo motore dell'arte combinatoria in ottava rima e mezzo musicalmente espressivo, che crea attese attraverso l'intonazione cantata delle parole, impiegando in modo inscindibile sonorità della voce e sonorità delle rime, articolando la sintassi attraverso segmenti melodici interrotti da respiri, costruendo un discorso attraverso l'esposizione di idee ma anche, quando necessario, attraverso serie di parole che servono da riempitivi per portare avanti il contrasto nel rispetto della rima e del metro e nella coerenza del profilo melodico.

L'uso del termine di Luciano Berio in questo contesto può risultare azzardato. È vero che Berio definisce «gesti vocali» in primo luogo le «azioni vocali paralinguistiche quali ridere, piangere, ansimare, lamentarsi ecc. [...] azioni vocali convenzionalmente legate a emozioni specifiche e che, di conseguenza, devono essere considerate tra gli aspetti più universali dell'espressione vocale» (Berio 1967 [2013]: 65), gesti che egli in effetti integra alla scrittura musicale nella *Sequenza III* in un'operazione che egli chiama di «dislocamento» (*Ivi*: 62). L'intero scritto intitolato *Del gesto vocale* tuttavia sembra voler integrare pienamente quelle specifiche «azioni vocali paralinguistiche» in un ambito più ampio, la musica vocale, che egli stesso definisce un insieme di gesti culturali:

La musica vocale, in generale, riassume questa possibilità musicale propria ad ogni dato sonoro, e la natura espressiva, data a priori, dei suoi gesti. La musica vocale,

---

<sup>8</sup> Il termine è di Maurizio Agamennone, che in Agamennone 2002: 202-207 ne spiega il funzionamento.

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 (*Ivi*: 60).

Nella musica vocale dunque l'espressione è già di per sé gestuale, multimodale e caratterizzata da una tonalità emotiva che costituisce il presupposto alla comprensione. L'insieme degli elementi che compongono la tecnica vocale dei poeti a braccio (profili melodici in rapporto con l'accento verbale, respiri, strategie di segmentazione del verso e pause, uso di riempitivi), già di per sé estranei a una netta separazione tra parlato e cantato, sono essenziali alla composizione poetica nel contrasto in ottava rima e hanno una forte componente gestuale. Anche se potenzialmente si può cantare in ottave su altri modelli melodici e ritmici, sono quelli descritti sopra gli elementi che determinano la tonalità emotiva necessaria per partecipare al contrasto poetico in Italia centrale. Allo stesso modo in cui per ridere o per piangere si impiegano gesti riconoscibili ma variabili culturalmente e in relazione ai singoli individui, per cantare in un contrasto in ottava rima serve quella precisa messa di voce, pur disponibile nelle varianti regionali e individuali a cui si è accennato, e per entrambi l'«espressività [...] è implicita e legata a un senso già acquisito» (Berio 1967 [2013]: 61).

L'espressività del gesto vocale dei poeti a braccio si gioca su piccole varianti: brevi melismi, prolungamenti o interruzioni inaspettate di vocali, movimenti melodici allineati o non allineati con gli accenti verbali, respiri, deviazioni del profilo melodico in corrispondenza di parole che vengono messe in evidenza, isolamento di sintagmi nominali o verbali o di singoli aggettivi. Il tutto comunque in un registro vocale facilmente raggiungibile e privo di virtuosismi che impediscano l'intelligibilità della parola, presupponendo una condivisione, da parte di poeti e di pubblico, della norma metrica e musicale dell'improvvisazione poetica in ottava rima. Alle orecchie dei passionisti non passano inosservate certe sottili «formule del patetico», per usare un termine di Aby Warburg<sup>9</sup>, di cui sono capaci i poeti. Si pensi all'assonanza delle rime alternate in '-olta' e '-orta' impiegata esclusivamente nella strofa in cui Marco ricorda Ivo Mafucci, il poeta aretino scomparso tre mesi prima, o la chiusa finale di Pietro «l'etica giusta della poesia / che è quella che oggi è vostra ed anche mia» dove il termine 'poesia' cade in corrispondenza della cadenza sulla quinta che richiede il prolungamento dell'ottava sillaba e dove il respiro, interrompendo una sinalefe tra i due emistichi nel verso finale, separa i deittici 'vostra' e 'mia', ribadendo il patto tra poeti e pubblico su cui si basa la poesia estemporanea in ottava rima. Poco importa se queste sottigliezze sono volontarie o se si producono inconsciamente nel processo generativo del contrasto stesso, che seleziona rime e porta talvolta allo stabilizzarsi e alla ripetizione di alcuni gesti vocali; in poesia, come osserva Mario Luzi, la «scelta operata» è «tanto più eccitante quanto più inconscia» (Luzi 1995: 140).

---

<sup>9</sup> Sull'uso del concetto di *Pathosformel* ci guida Gertrud Bing nell'*Introduzione* a Warburg 1966: Warburg aveva riconosciuto la ricorrenza di gesti e posture, come l'ondeggiare dei capelli mossi dal vento, la testa riversa all'indietro e le torsioni del corpo, nella ripresa dell'antico nell'arte rinascimentale. Tuttavia, osserva Gertrud Bing (1966: XXVI), «quelle *formulae* erano collegate più da un comune fine espressivo che da una somiglianza formale». Non è questa la sede per un esame più analitico delle formule del patetico nel gesto vocale dei poeti estemporanei, e di come queste siano da tenere distinte da un'eventuale tentazione di adesione alla teoria formulare di Milman Parry e Albert Lord (si veda Lord 1960). La ricerca delle formule del patetico nella poesia estemporanea in ottava rima costituisce un passaggio importante del lavoro che sto conducendo nell'ambito del progetto IRiMaS. Sul concetto di *Pathosformel*, elaborato passando per Hermann Usener (maestro di Warburg), Giambattista Vico e Marsilio Ficino prima di essere applicato alla musica di Monteverdi, si veda Tomlinson 2004.

Proprio per la sua alterità vocale radicata nell'oralità, ritengo che la poesia estemporanea in ottava rima sia da considerarsi una di quelle forme di bilinguismo interno alla lingua italiana a cui Giorgio Agamben (2019a, 2019b) riconduce la poesia dialettale. Una alterità che affianca la poesia letteraria da quasi sette secoli, se si presta fede alla descrizione tardo trecentesca del contrasto in ottava rima di Gidino da Sommacampagna<sup>10</sup> e che si direbbe abbia affiancato sino ai nostri giorni prassi di poesia estemporanea più elitarie e l'uso di cantare poemi memorizzati in ottava rima<sup>11</sup>. Un'alterità che condivide con la diglossia della poesia dialettale un apprendimento non istituzionalizzato, privo di una grammatica codificata e applicata in esercizi propedeutici, possibile solo attraverso la pratica con i poeti a braccio più anziani, al punto da essere considerata dai poeti stessi un dono di natura.

Sebbene il dono di natura sia stato spesso descritto come una proprietà dei poeti a braccio<sup>12</sup>, una sorta di talento innato, personalmente ritengo più interessante considerarlo una modalità che i poeti hanno di abitare la lingua, facendone un uso sonoro e in un certo senso, se si pensa ai riempitivi, architettonico. La lingua della poesia estemporanea in ottava rima è acquisita dall'esterno, è un dono della Musa, come sottolineano sia Pietro che Marco, con la quale il rapporto non è sempre facile dato che, come ricorda Marco, a volte «ci lega con ferree catene / e ci dà il tratto per tenerci a bada». Quello con la lingua è un rapporto che si deve imparare a costruire, dato che non sempre «il verso bello» viene al momento giusto, anzi, proprio quando sarebbe necessario, «fugge il pensiero fra mille discorsi / e i versi non sa mai come disporsi». La lingua dei poeti a braccio fa uso, talvolta, di citazioni dalla letteratura italiana: in questo caso è Pietro a inserire nella sua quarta ottava un intero endecasillabo tratto dalla *Divina Commedia*, «colpa e vergogna de l'umane voglie», un verso tratto dall'invocazione ad Apollo che Dante pone all'inizio del primo canto del *Paradiso* (I, 30).

Marco sottolinea con una metafora vegetale come la poesia estemporanea in ottava rima proceda nella misura in cui è possibile l'innesto di un nuovo poeta (la «marza bona») nella tradizione che lega i poeti del presente e del passato. Fa parte dunque, come osserva Mario Luzi, il grande teorico della naturalezza del poeta, dell'«oscuro processo creativo del mondo; processo nel quale egli stesso [il poeta] è immerso» (Luzi 1995: 128). Un processo fatto di tecnica e di emozione, come lo stesso gesto vocale che lo rende possibile e che, ritengo, possa essere considerato alla pari della scrittura, equiparando dunque i poeti a braccio ai poeti *tout court* per i quali, osserva Mario Luzi:

---

<sup>10</sup> «Dove nota che contrasto ee quando duy compagni cantando parlano l'uno contra l'altro, de una medesima materia [...] e zaschaduno de loro canta una stancia de lo ditto contrasto, la quale stancia può essere de octo versi de undexe sillabe per zaschaduno» (Gidino da Sommacampagna 1870: 223-224).

<sup>11</sup> Alcuni lavori che rendono conto in vario modo della lunga durata della poesia estemporanea in ottava rima e dei suoi percorsi rizomatici, intrecciandosi con la nascita del recitar cantando e con l'improvvisazione poetica aulica in Arcadia, sono Vitagliano 1905, Di Ricco 1990, Waquet 1992, Abramov-van Rijk 2009 e 2014, Degl'Innocenti 2008 e 2016, Cavicchi 2011, Agamennone 2017, Ghirardini 2017. Sull'uso di cantare poemi in ottava rima si vedano Carpitella 1977 e Priore 2002.

<sup>12</sup> Giovanni Kezich in realtà aveva riconosciuto una dimensione pre-individuale del dono di natura quando, a commento di una conversazione con Pompilio Tagliani (1923-2005), poeta di Tolfa, scriveva: «vi sono vari aspetti in questa percezione estetica della poesia come di un fatto "naturale", che è insieme dono, parte, quintessenza, e rappresentazione della natura stessa. Precede un aspetto individuale, che riguarda la vena poetica dei singoli improvvisatori, concepita proprio come una "forza". Di questa forza interiore, si suppone che la poesia sia solo una traccia, un mero epifenomeno» (Kezich 1986: 80-81). Tuttavia la mia visione si distacca da quella di Kezich per il ruolo politico che, in accordo con Monica Ferrando, ritengo sia da riconoscere al *nomos* poetico-musicale. Kezich invece mette in relazione la poesia a braccio con il decadimento del mondo contadino, considerandola una sorta di relitto della poesia epico-cavalleresca cinque e seicentesca, partecipe di un «vagheggiato ideale estetico e sociale» (Kezich 1986: 160, si veda anche Kezich 2013).

La tecnica è un procedimento per lavorare materiali. Ma quali e dati da chi? Supporre l'esistenza di un universo concluso della scrittura dove al singolo autore sia consentito solo una inedita combinazione delle componenti è una metafora in auge, ma essa è fondata sul presupposto che tra il cosmo della scrittura e quello della natura e dell'esistenza non ci sia alcun contatto; un presupposto che penso contrasti con il primo principio della poesia che è, nell'ordine del linguaggio, d'inventare la parola dov'era il segno e la cifra (sia pure la stessa parola scaduta a segno e a cifra convenzionale) e insomma di portare lo spirito dov'era la lettera. Ripescando lo spirito di là della lettera la poesia riapre al linguaggio lo spazio per la sua avventura in armonia con le altre energie che operano nel processo ininterrotto della creazione. In questo senso il linguaggio della poesia è profondamente naturale poiché disgrega la lingua convenuta della cultura e ne immerge i lacerti nell'unico elemento capace di riattivarli e di riaprirli a successivi ulteriori significati: e cioè alla profondità dove agisce la legge stessa della natura che è la metamorfosi (Luzi 1995: 129-130).

La naturalità della poesia estemporanea in ottava rima consiste dunque in un rapporto disgregante e riaggregante con la «lingua convenuta della cultura» (*Ivi*: 129) e con i suoni articolati di cui l'umano si serve per pensare e per vivere nel mondo con gli altri esseri viventi. È questa stessa naturalità che ne ha reso possibile il persistere attraverso i secoli, talvolta carsicamente, talvolta in modo più evidente, venendo a patti con la modernità ma senza che questa diventasse una condizione necessaria alla sua esistenza. Suoi ambienti ideali sono i convivii, ma l'improvvisazione poetica in ottava rima ha saputo adattarsi nel corso della storia ai contesti più vari, al palcoscenico e pure ai social network (i poeti a braccio si scambiano ottave tramite i social, sia scritte sia in forma di messaggi vocali), anche se l'incontro di persona nei luoghi in cui è possibile trovare un pubblico competente rimane per tutti imprescindibile. Proprio questo statuto di naturalità infatti fa sì che essa non abbia bisogno di essere tenuta in vita artificialmente negli ambienti comunemente deputati alla performance artistica.

Il riconoscimento, perlomeno implicito, di una *Stimmung*<sup>13</sup> e dunque di un ethos, al gesto vocale dei poeti estemporanei, l'esperienza (forse non filosofica ma sicuramente molto pratica) sia da parte dei poeti che del loro pubblico dei limiti della dicibilità posti dall'obbligo di rispetto del metro e della rima e i tentativi ingegnosi dei poeti di portare avanti la difficile creazione del verso all'impronta (con riempitivi e citazioni letterarie, anche a scapito della comprensibilità dei contenuti) costituiscono a mio parere gli aspetti più rilevanti che consentono di pensare l'improvvisazione poetica in ottava rima come una pratica musicale in relazione con la consapevolezza dei limiti del linguaggio. Agamben chiama «nesso musaico» la relazione che linguaggio e musica possono intrattenere con l'evento di parola originario: quest'ultimo è inaccessibile attraverso il linguaggio ma la musica può perlomeno evocarlo o rammentarlo (Agamben 2016: 135). Se si presta attenzione ai processi di produzione musicale più consueti nei media e nel cosiddetto mondo dello spettacolo credo che in molti casi si possa condividere la sua affermazione secondo cui

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

---

<sup>13</sup> Uso il termine nel significato di tonalità emotiva, come in Agamben (2016: 138).

musaicamente lo articolano. La nostra società – dove la musica sembra penetrare freneticamente in ogni luogo – è, in realtà, la prima comunità umana non musaicamente (o amusaicamente) accordata (*Ivi*: 145).

Ritengo invece che la poesia estemporanea in ottava rima, ancorata a propri ecosistemi non ancora svuotati dall'omologazione culturale a cui siamo soggetti, sia ancora musaicamente accordata e goda di una propria vitalità nel plasmare le relazioni tra chi la pratica e chi la ascolta, venendo ad assumere dunque una valenza prettamente politica. Non si canta in ottava rima se non ci si presta a prendere parte a una performance caratterizzata da una tonalità emotiva sostanzialmente ludica e da una prassi che influisce sui contenuti espressi: il contrasto può anche essere molto competitivo, ma deve rimanere nel presupposto della relazionalità con l'avversario e con il pubblico. Per questo motivo il rifiuto di prendere parte a un contrasto è qualcosa di doloroso nella comunità dei poeti a braccio e per questo la paura di perdere la «bella cultura» di cui parla Marco Betti non è un sentimento di superficiale nostalgia.

La poesia estemporanea in ottava rima in cui si sono innestati e su cui ragionano Marco Betti e Pietro De Acutis rende evidente quello statuto di legge naturale del *nomos* poetico-musicale (Ferrando 2018) che permane nella musica tradizionale quando essa è lasciata emergere dalla vita stessa e non è mascherata in operazioni identitarie o in repertorio da esibire come forma di spettacolo. Il carattere *naturale* del *nomos* arcadico, come ha sottolineato Monica Ferrando, sta nella predisposizione a trovare una norma di convivenza comunitaria non attraverso forme di appropriazione e divisione di un territorio e l'imposizione di diritti e divieti da parte di una autorità, ma piuttosto attraverso l'uso di risorse condivise e la capacità di aderire a un ethos determinato dalla pratica poetico-musicale<sup>14</sup>. È questa una potenza spesso misconosciuta alle musiche tradizionali e specialmente al canto popolare, che si tende a ricondurre a un catalogo di repertori immateriali di cui conservare memoria, a varianti regionali, curiose ma innocue, della «lingua convenuta della cultura» e a forme di intrattenimento passibili di utilizzo per l'economia dello spettacolo, o a fini consolatori per chi ragiona sulla vita in termini di affermazione identitaria.

Il suo statuto di *nomos* naturale, esistente a prescindere dagli individui che praticano il canto a braccio (e nel quale è possibile innestarsi nel corso del tempo), fa sì che esso possa essere accolto o negato dai poeti che possono vivere un'esistenza che coincide con il *nomos* stesso, o impiegarlo più o meno consapevolmente come pratica che favorisce la creazione di buone relazioni, pur senza condurre una vita coincidente interamente con esso.

## 2. «L'etica giusta della poesia»

L'improvvisazione poetica in ottava rima è una pratica relazionale, Pietro lo dichiara apertamente nella sua chiusa finale, ma tutto il contrasto lo dimostra, con il suo galateo,

---

<sup>14</sup> Dopo aver accuratamente esaminato il concetto di *nomos* di Carl Schmitt, mettendone in evidenza l'arbitrarietà e l'estraneità all'antico *nomos* arcade, un principio comunitario che regola musica e canto, nutrimento e pascolo e la legge, Monica Ferrando dedica tutto il secondo capitolo della prima parte del *Regno errante* (Ferrando 2018: 65-185) a chiarire la natura del *nomos* poetico-musicale a partire dallo studio della radice *\*nem* e passando attraverso una enorme quantità di testi (poetici, filosofici ma anche scritti teorico-musicali) e fonti iconografiche. L'intento del volume è riconoscere come l'Arcadia abbia costituito una potente alternativa alla *polis*, il modello di civiltà che si è imposto in Occidente. Questo paradigma politico alternativo, a lungo rimosso, a mio avviso riemerge perlomeno in alcune forme di musica tradizionale, tra cui l'improvvisazione poetica in ottava rima.

l'espressione di stima reciproca tra poeti, con l'omaggio a Ivo Mafucci e soprattutto con l'immagine della tradizione come corpo che vive nel tempo e nel quale i poeti si innestano. In solitudine i poeti a braccio possono scrivere o leggere, poiché la lettura fa parte della loro formazione, ma il contrasto per definizione necessita almeno di due poeti e di un contesto in cui svolgersi, un contesto comunitario, con ascoltatori che ne conoscano le regole e ne rispettino i tempi. Non a caso Pietro ne ricorda più volte la dimensione comunitaria: in Sabina «di quel canto la gente si vanta», esso è «il canto di codesta gente» e «l'etica giusta della poesia» è in primo luogo «vostra», dei commensali di Pianizzoli, e poi anche «mia», cioè del poeta che parla in prima persona.

Se potrebbe dunque essere chiaro, da quanto detto sopra, perché la «chiamata» di Pietro a Marco sia «naturale», occorre invece ragionare ancora per capire perché sia «giusta» e perché Pietro arrivi addirittura a parlare di «etica giusta della poesia».

Grazia Tiezzi (2019, 2010, 2012) ha sottolineato come la dimensione del contrasto in ottava rima possa essere considerata una prassi cerimoniale per la gestione dei conflitti, in cui il mezzo espressivo condiziona i contenuti cantati dai poeti stessi. Che la sua tesi sia giusta l'abbiamo sperimentato negli anni di ricerca sul campo in cui ci siamo trovate a frequentare insieme gli ecosistemi dell'ottava rima, dato che più di una volta abbiamo potuto constatare come situazioni conflittuali si siano potute ricomporre nella misura in cui i poeti contendenti accettavano di affrontarsi attraverso le modalità del contrasto cantato in ottava rima, al contrario sfociavano in una rottura di rapporti quando anche solo uno dei contendenti proponeva un modello vocale diverso.

Nel suo essere mezzo con cui costruire relazioni tra persone e tra persone e ambienti, il *nomos* della poesia estemporanea in ottava rima si avvale di un immaginario comune, di cui fanno parte il mito del poeta pastore, specialmente in Alta Sabina<sup>15</sup>, e i grandi poeti della letteratura italiana, in primo luogo Dante, Ariosto e Tasso, che venivano in passato memorizzati. Pietro parla di sangue che scorre nelle vene e che dà la forza di rinnovare il passato e propone la metafora dell'albero, che Marco coglie aggiungendo quella dell'innesto. Per entrambi comunque è un mezzo espressivo, corporeo ed emotivo, per vivere in determinati ambienti: quelli di Pietro sono i paesi dell'Appennino devastati dai terremoti del 2016 e 2017, in cui la poesia estemporanea in ottava rima è ancora oggi strumento di coesione sociale, integrata ad altre espressioni musicali tradizionali come il canto in terzine o quartine di endecasillabi accompagnato dalla ciaramella<sup>16</sup> o dall'organetto (l'improvvisazione in terza rima e in quartine in occasione delle serenate è parte della formazione dei giovani poeti a braccio) e la pratica del ballo. Per Marco è la Valdarno e l'Aretino, dove la memoria dei grandi poeti del passato favorisce iniziative locali di valorizzazione della musica tradizionale (da qui il suo riferimento anche a «sistine e ritornelli») e del teatro popolare. Per entrambi, e per noi presenti quel giorno a Pianizzoli, è la Maremma, con la sua tradizione dei canti rituali del Primo Maggio, portati da una squadra di cantori fra i quali tre si esprimono in ottava rima: l'alberaio (che porta l'albero fiorito), il corbellaio (che porta il cesto per le offerte) e il poeta che improvvisa ottave per chiedere il permesso di entrare nelle case. Spesso in Maremma sono gli stessi poeti a braccio a scrivere i testi dei canti per la squadra dei maggerini (cantati su arie note, secondo la pratica che in musica si definisce *parodia*), come faceva Lio Banchi, in memoria del quale eravamo riuniti quel giorno.

---

<sup>15</sup> Per una approfondita indagine etnografica sui legami tra la poesia estemporanea in ottava rima e la cultura pastorale in Alta Sabina si veda Arcangeli, Palombini, Pianesi 2001.

<sup>16</sup> In Alta Sabina con il termine 'ciaramella' si indica una zampogna ad ancie doppie di cui solo le due canne melodiche producono suono, mentre il bordone (uno solo) è muto. Si tratta di una variante della zampogna zoppa in cui l'impianto bicalamo permette un repertorio particolarmente elaborato dal punto di vista contrappuntistico. Si veda Arcangeli, Palombini, Pianesi 2001.

La poesia estemporanea in ottava rima vive preferibilmente in ambienti marginali, tra la gente comune. La metafora dello stratega evocata da Pietro per scuotere Marco dal suo silenzio si potrebbe utilizzare anche per descrivere le modalità di sopravvivenza del *nomos* arcade su cui l'improvvisazione poetica si basa. Per quanto possa essere praticata anche sui palcoscenici o nei festival urbani, è fuori dalle grandi città, in luoghi ancora legati alla pratica della pastorizia e all'agricoltura, che la poesia a braccio riesce ancora a consolidare relazioni, anche se i poeti attuali in gran parte non sono più pastori o contadini. Il *nomos* arcade, del resto, ricorda Monica Ferrando (2018: 117-158), predilige luoghi nei quali il legame tra gli abitanti (umani e non umani) e il territorio è basato sulla consapevolezza che è dalla terra che si ricava il nutrimento per vivere, in un delicato intreccio tra *physis* e *nomos*. Sono questi i luoghi nei quali forse proprio la carenza di politiche culturali istituzionalizzate e una certa resistenza alla modernità favoriscono il potere relazionale del *nomos* poetico musicale. L'adesione al *nomos* è spesso inconsapevole, consente come si è visto l'emergere di una legge che se condivisa crea le condizioni per una presa di parola equa e che nel regolare una tecnica, il gesto vocale dei poeti a braccio, determina le condizioni per un buon vivere: è questa «l'etica giusta della poesia» a cui Pietro fa riferimento e forse è questo il senso più ampio da attribuire al dono di natura dei poeti estemporanei. L'«etica giusta della poesia» non definisce necessariamente una morale, poiché l'adesione a questa etica del contrasto può non coincidere completamente con la vita del poeta. Ma quando *nomos* e vita coincidono, la poesia estemporanea in ottava rima assume un ruolo fortemente politico, allo stesso tempo irrompendo come forma dell'inconscio della lingua italiana<sup>17</sup>. La pratica della poesia orale ed estemporanea diventa allora un uso virtuoso del corpo (Agamben 2014: 95-96) e la vita del poeta a braccio una «forma-di-vita», «un essere che è il suo modo di essere, che è il suo scaturire ed è continuamente generato dalla sua “maniera” di essere. (In questo senso va letta la definizione stoica dell'ethos come *pegèbion*, “sorgente della vita”» (Agamben 2014: 286). Coloro nei quali *nomos* e vita coincidono dunque si fanno «esemplari della genia / che porta in alto il canto improvvisato / che tiene alta e dritta la fronte / e la prora sempre volta all'orizzonte», come osserva Marco di Pietro o «il giusto emblema di terra toscana», come risponde Pietro su Marco. Essi diventano garanti dell'«etica giusta della poesia» anche per gli altri, poeti e pubblico, e arrivano a rappresentare figure di riferimento per la collettività, alla cui arte si finisce per aderire sulla base della naturalezza di cui essi stessi si fanno espressione.

---

<sup>17</sup> Osserva Andrea Zanzotto (1988: 79) sul rapporto tra dialetto e lingua italiana e sull'irrompere dell'oralità in un'epoca in cui l'entusiasmo per la modernità aveva messo in secondo piano il sapere di tradizione orale: «La dialettalità, tuttavia, aveva garantito per secoli un certo confortevole e implicito sentimento di coesione e di durata, sia pure entro limiti ristretti e secondo le proporzioni del sapere e non-sapere dei parlanti. Ora la sua natura pulviscolare-fluida-interreticolare, e soprattutto resta alla rigidità dei reticoli “nazionali”, la sua natura di inconscio che, appunto, “esplode” lenta, si rivela proprio nell'attimo in cui la stessa fonte dell'oralità è minacciata, ed ogni inconscio, ogni “matrità” rischiano di essere cancellati».

## Bibliografia

- Abramov-van Rijk, Elena (2009), *Parlarcantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Bern.
- Abramov-van Rijk, Elena (2014), *Singing Dante. The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Ashgate, Farnham-Burlington.
- Agamben, Giorgio (2014), *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza.
- Agamben, Giorgio (2016), *La musica suprema. Musica e politica*, in Agamben Giorgio, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata, pp. 135-146.
- Agamben, Giorgio (2019a), *La lingua che viene*, in Zanzotto Andrea, *In nessuna lingua, in nessun luogo. Le poesie in dialetto 1928-2009*, Quodlibet, Macerata, pp. 7-13.
- Agamben, Giorgio (2019b), «Seminario su bilinguismo e poesia», *Giardino di studi filosofici*, 2, *Bilinguismo*, <https://www.quodlibet.it/libro/1000000000001>
- Agamennone, Maurizio (1986), *Cantar l'ottava*, in Kezich Giovanni, *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma, pp. 171-218.
- Agamennone, Maurizio (2002), *Modi del contrasto in ottava rima*, in Agamennone Maurizio, Giannattasio Francesco, a cura di, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova, pp. 163-223.
- Agamennone, Maurizio (2017), a cura di, *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, Lim, Lucca.
- Arcangeli, Piero, Palombini, Giancarlo, Pianesi, Mauro (2001), *La sposa lamentava e l'Amatrice...*, Editrice Nova Italica, Pescara, (nuova ed. *La sposa lamentava e l'Amatrice...*, Morlacchi, Perugia 2014).
- Berio, Luciano (1967), *Del gesto vocale*, in Berio Luciano, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, pp. 58-70.
- Bing, Gertrud (1966), *Introduzione*, in Warburg Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), pp. VII-XXXI.
- Carchia, Gianni (2000), *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata.
- Carpitella, Diego, (1977), a cura di, *Musica contadina dell'Aretino*, Bulzoni, Roma.
- Cavicchi, Camilla (2011), *Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando furioso*, in Venturi Gianni, a cura di, *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, Olschki, Firenze, pp. 263-289.
- Degl'Innocenti, Luca (2008), *I "Reali" dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Società editrice fiorentina, Firenze.

Degl'Innocenti, Luca (2016), «*Al suon di questa cetra*». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Società editrice fiorentina, Firenze.

Di Ricco, Alessandra (1990), *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine settecento*, Franco Angeli, Milano.

Ferrando, Monica (2018), *Il regno errante*, Neri Pozza, Vicenza.

Gidino da Sommacampagna (1870), *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di Giovan Battista Carlo Giuliani, Romagnoli, Bologna.

Ghirardini, Cristina (2017), «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, pp. 55-89.

Lord, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (Mass).

Luzi, Mario (1995), *Naturalrezza del poeta*, Garzanti, Milano.

Kezich, Giovanni (1986), *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma.

Kezich, Giovanni (2013), *Some Peasant Poets. An Odissey in the Oral Poetry of Latium*, Peter Lang, Bern.

Perilli, Berardino (2019), *Che te se possa portà via lo vento*, a cura di Giancarlo Palombini, presso l'autore.

Pianesi, Mauro (1986-1987), *Il canto improvvisato in ottava rima nell’Alta Sabina*, Tesi di laurea, Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia.

Priore, Dante (2002), *L’ottava rima*, Terranova Bracciolini, Comune di Terranova Bracciolini.

Tiezzi, Grazia (2009), *L’improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana: “dono di natura” o etica del conflitto?*, in Clemente Pietro, Fanelli Antonio, a cura di, *L’albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, Gorée, Iesa, pp. 307-327.

Tiezzi, Grazia (2010), *L’improvisation en ottava rima en Toscane: une pratique langagière solennelle*, Tesi di dottorato, Paris, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Tiezzi, Grazia (2012), *Etica ed estetica del contrasto in ottava rima incatenata toscana*, in Nardini Paolo, Barontini Corrado, a cura di, *La nave dei poeti ancora viaggia*, Effigi, Arcidosso, pp. 119-122.

Tomlinson, Gary (2004), *Five Pictures of Pathos*, in Kern Paster Gail, Rowe Katherine, Floyd-Wilson Mary, ed. by, *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotions*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 192-214.

Vitagliano, Adele (1905), *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Ermanno Loescher, Roma.

Viveiros De Castro, Eduardo (2015), *The Relative Native*, Hau Books, Chicago.

Warburg, Aby (1966), *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze).

Waquet, Françoise (1992), *Rhétorique et poésie chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Olschki, Firenze.

Zanzotto, Andrea (1988), *Filò*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

Zanzotto, Andrea (2008), *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan*, Marsilio, Venezia.

## Appendice

Trascrizione del contrasto tra Marco Betti e Pietro De Acutis, Agriturismo Podere Pianizzoli, Massa Marittima, 10 febbraio 2019, dalla ripresa video di Cristina Ghirardini<sup>18</sup>.

MB 00:00

Il poeta è bifronte come Giano  
da un lato piange dall'altro sorride  
da una parte carezza colla mano  
dall'altra pel dolore ti fa stride  
e questa è un poco l'indol del toscano  
che a scende in lizza mai sai si decide  
perché ha l'orecchio avvezzo ad ascoltare  
molto meno la bocca a improvvisare.

PDA 01:10

Però quand'uno è un asso nel suo fare  
pensa a star zitto come uno stratega  
quello l'onore lo vien a negare  
anzi quell'arte sua a tutti la nega.  
Se quella Musa tu fosti ad amare  
non troveresti al panno tua una piega  
anzi diresti questo è fatto bene  
ecco la Musa che ancor mi sostiene.

---

<sup>18</sup> La presente trascrizione è uno strumento per rendere più agile la lettura del saggio e il reperimento dei passi citati durante l'ascolto della ripresa video. All'inizio di ciascuna ottava si è fornito il minutaggio ad essa relativo. La trascrizione contiene solo i segni di punteggiatura che ho ritenuto indispensabili perché nel caso della poesia orale ritengo che il rapporto con il respiro e le pause sia più pertinente l'analisi musicale che la trascrizione del testo, invito dunque i lettori a cercarlo nell'ascolto. Per una maggiore facilità di lettura, anche le pronunce regionali sono rese in forma semplificata e ricondotte alla grafia italiana.

MB 02:07

Spesso ci lega con ferree catene  
e ci dà il tratto per tenerci a bada  
il verso bello spesso ti sovviene  
quando solingo cammini pe' strada  
la forza in compagnia meno ti viene  
perché il filo un hai fatto alla spada  
fugge il pensiero fra mille discorsi  
e i versi non sa mai come disporsi.

PDA 03:13

Però questa chiamata che ti porsì  
è una chiamata giusta e naturale  
anzi a quel tuo silenzio io qui ne accorsì  
per dire quanto Marco oggi ne vale  
non mandà renegati li miei sforzi  
manda la rima che nel cielo sale  
perché sono sicur che a quella volta  
la grande rima tua ne è sempre accolta.

MB 04:06

La tua parola che non è mai stolta  
un poco mi sostiene e mi conforta  
ma credi so' un po' triste questa volta  
perché l'annata è andata un poco storta.  
Il fato una gran voce ce l'ha tolta  
d'Arezzo ormai si chius l'ultima porta  
e a vede questa bella compagnia  
mi porta d'Ivo un po' nostalgia.

PDA 05:03

Ivo è lassù, la terra non è mia  
io su lo lascio che ci guarda bene  
c'è ancora Marco con la sua armonia  
che quel vecchio passato ancor sostiene.  
Pare che il vecchio rinnovato sia  
torna quel sangue a scorrer nelle vene  
torna quel sangue e ci ridà la forza  
nell'albero ridona quella scorza.

MB 05:56

Se i versi si tenesser nella borsa  
se il tema si comprasse nel mercato  
sarebbe lieve aggiustà la morsa  
con un lavoro fine e delicato.  
Invece spesso vien meno la forza  
e questo canto viene abbandonato  
a furia... ha' voglia a cercarla la marza bona  
ma ogni annesso al tempo s'abbandona.

PDA 06:50

Se vedi ancor quel canto che risuona  
pur di questi anni di novelle soglie  
vedi che quello ancora ti ritorna  
corpa e vergogna dell'umane voglie  
perché non per un vanto ne risuona  
né per lenire le passate doglie  
ma perché quello sai ancora è presente  
è ancora il canto di codesta gente.

MB 07:43

Se d'Eliconia la fresca sorgente  
fa scorrere i fiumi e i torrentelli  
rende quest'arte un poco prorompente  
fra ottave fra sestine e ritornelli.  
Ma vedo in giro la voglia ch'è assente  
e siamo sempre pochi e sempre quelli  
e questo mi fa rabbia e un po' paura  
vedere perder la bella cultura.

PDA 08:50

Ma tu vorresti al mondo darne cura  
e riprodurre oggi gli anni Cinquanta  
di quelli ho grande stima e non paura  
dico che oggi ancor Toscana canta  
e ancora là in Sabina il canto dura  
e di quel canto la gente si vanta  
dunque rammenta la nuova poesia  
e lascia stare la tua nostalgia.

MB 09:45

Il portavoce è un'erbetta ria  
sei caro Pietro amico mio fidato  
la sento bella la tua melodia  
e il tuo canto preciso e calibrato.  
Sei l'esemplare della genia  
che porta in alto il canto improvvisato  
che tiene alta e dritta la fronte  
e la prora sempre volta all'orizzonte.

PDA 10:37

Ecco del canto antico quella fonte  
ecco la forza della gente umana  
eccolo Marco con le rime pronte  
il giusto emblema di terra toscana.  
Io penso che tra tutti lui sia un conte  
col far dall'alto l'etica risana  
l'etica giusta della poesia  
che è quella che oggi è vostra ed anche mia.